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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научного направления **Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художестенные проблемы формирования предметно-пространственной среды**

научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» и «Техническая эстетика и дизайн»

2/2019
Часть 1

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, 2019. – № 2. Часть 1 – 413 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
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, 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 - 02598 от 26.04.2018

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

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В. Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: А.В. Сазиков

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2019

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, 2019. – № 2. Part 1 – 413 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
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, 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

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: A.V. Sazikov

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2019

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. Е.В. Жердев
E.V. Zherdev
Аполлоническое и дионисийское начала в пластических искусствах
Apollonian and Dionysian origins in the plastic arts 11

2. В.Д. Козловский, И.И. Крысенко
V.D. Kozlovskiy, I.I. Krysenko
Традиционные элементы в современной российской архитектуре как маркер этнокультурной идентичности
Traditional elements in modern Russian architecture as a marker of ethno-cultural identity 32

3. В.О. Рыжиков
V.O. Ryzhikov
Особенности проектирования офисных пространств в учебном процессе
Features of the design of office spaces in the educational process 38

4. Н.П. Богатова
N.P. Bogatova
Не претендуя на объективность... (Проблемы дизайна среды территории детского центра отдыха)
Without claiming to be objective... (Problems of environment design of the children's recreatiuon centre) 47

5. И.В. Акилов
I.V. Akilov
Новая атрибуция амазонки Шарра как произведения Фидия
The new attribution of the Amazon Sciarra as the work of Pheidias 58

6. Н.Л. Шустова
N.L. Shustova
Фрески базилики Сант Анджело ин Формис. Византийские художественные традиции в живописи Кампаньи XI в.
Fresco of the basilica Sant Angelo in Formis. Byzantine art traditions in the painting of the XIth century in Campania region (Italy) 69

7. М.В. Дунина
M.V. Dunina
Теория обучения в римских художественных мастерских XVI века
Pedagogical theory in the Roman artistic workshops of the XVI century 76

8. М.К. Марьясова
M.K. Maryasova
Движение по спирали в кельтском архитектурном декоре
Spiral motion in Celtic architectonic decor 86

9. Карль Нубарян, Д.Г. Ткач
Carl Nubaryan, D.G. Tkach
Сюжетные гравированные изображения на цилиндрических печатях древнего Ближнего Востока
Subject engraved images on cylindrical seals of the ancient Middle East 105

10. Н.М. Абраменко, Фирас Эль Шейх
N.M. Abramenko, Feras El Sheakh
Образ Маалулы в искусстве Сирии второй половины XX – начала XXI в.
The Image of Maalula in the art of Syria during late XX – early XXI century 119

11. С.П. Дементьев
S.P. Dementiev
Пленэр
Pleinair 132

12. Т.Ю. Пластова
T.Y. Plastova
Творчество А. Пластова и европейский пластический сюжет
The work of A. Plastov and the European plastic story 142

13. А.В. Попов
A.V. Popov
Эволюция сюжетно-содержательных традиций мирискусников в отечественной живописи новейшего времени
The evolution of plot-meaningful traditions of the world of art in the national painting of modern times 151

14. А.В. Попов
A.V. Popov
Традиции мирискусников в творчестве отечественных художников второй половины *XX — начала XXI века*
Tradition world of art in the works of Russian artists of second half of XX — beginning of XXI century 163

15. Л.Н. Соколова
L.N. Sokolova
Опыт В. Щуко в декорационном оформлении спектакля в стиле средневекового театрального представления
The experience by V. Shchuko of design of a play in a style of the middle ages theatrical performance 175

16. П.В. Юдин
P.V. Udin
Формально-стилевые особенности портретной живописи О.П. Филатчева
Formal-stylistic features of portrait painting by O.P. Filatchev 180

17. Т.С. Гамидов
T.S. Gamidov
Новаторские поиски в творчестве дагестанских живописцев 1960-х годов
Innovative findings in the works of Dagestan artists of the 1960s 199

18. Гуаньюй У, А.В. Трощинская
Guanyu Wu, A.V. Troschinskaya
Образ лошади в китайской классической живописи: художественные особенности и смысловые аллюзии
The image of a horse in Chinese classical painting: artistic features and semantic allusions 209

19. Цю Мубин
Qiu Mubing
Происхождение и исторический фон архитектурного погребального инвентаря династии Хань
The origin and historical background of architectural artifacts in the tombs of the Han dynasty 216

20. Т.Д. Сергеева, Шу Ди
T.D.Sergeeva, Shu Di
Роль иностранных мастеров в формировании батального жанра в китайской гравюре: Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин) и Шарль-Николя Кошен Младший
The role of foreign masters in the formation of the battle genre in Chinese engraving: Giuseppe Castiglione (Lan Shinin) and Charles-Nicolas Koshen the Younger 222

21. Лу Фэй
Lu Fei
«Увечное искусство» — поворотный момент в истории современной китайской живописи
Scar Art — the turning point of modern Chinese painting 233

22. Цао Сюн
Cao Xiong
Современные скульптуры У Вэйшаня на тему Олимпийских игр в Нанкине
Wu Weishan's modern sculptures on the theme of the Olympic Games in Nanjing 241

23. Е.В. Полякова
E.V. Polyakova
Шелкоткацкие фабрики Коломны конца XVIII — 1-й половины XIX вв. К истории промышленных династий Левиных
Silk-weaving factories in Kolomna of the end of 18th — first half of the 19th century. To the history of the industrial dynasties of Levins 247

24. М.В. Горелов
M.V. Gorelov
Специфика преподавания рисунка в высшей школе на современном этапе
The specifics of teaching drawing at the higher school at the present stage 263

25. В.Е. Барышева, О.Б. Дружинина
V.E. Barysheva, O.B. Druzhinina
Дизайн-программы ВНИИТЭ 1960–1980-х годов как истоки современной методологии дизайн-мышления
VNIITE design programs of the 1960–1980s as the origins of modern methodology design thinking 272

26. Ю.А. Васерчук
Y.A. Vaserchuk
Проектная культура дизайна в контексте цифровой трансформации
Project culture of design in the context of a digital transformation 284

27. С.В. Мкртчян
S.V. Mkrtchyan
Ассоциативный потенциал предмета как фактор, влияющий на формирование проектной идеи
Associative potential of the subject as a factor influencing the formation of the project idea 292

28. О.М. Санду
О.М. Sandu
Проектно-художественное сознание: междисциплинарный и эволюционный аспект
Design and art consciousness: interdisciplinary and evolutionary aspect 303

29. Е.А. Сиверс
E.A. Sivers
К проблеме поэтики цифрового искусства
To the Problem of Poetics of Digital Art 317

30. М.А. Груздева, Я.М. Шестак, Н.Б. Яковлева
M.A. Gruzdeva, Y.M. Shestak, N.B. Yakovleva
Формирование современных концепций цифровой эстетики — новый этап эволюции искусства
The formation of the contemporary concepts of digital aesthetics — new step in the evolution of art 330

31. К.Н. Чебурашкин, Е.А. Чебурашкина
K.N. Cheburashkin, E.A. Cheburashkina
Опыт дизайна реабилитационной среды для детей дошкольного и раннего школьного возраста
The practice of creating rehabilitational design for primary school and preschool-age children 345

32. О.Б. Павлова
O.B. Pavlova
Введение новых экспозиционных принципов на периодических международных выставочных арт-проектах XX–XXI веков
The new exposition principles introduction within the periodic international exhibition art projects of the XX–XXI centuries 360

33. И.Н. Миклушевская, М.Т. Соостер
I.N. Miklushevskaya, M.T. Sooster
Образ журнала «Знание — сила» в 1960-е гг.
The image of «Znanie — sila» magazine in 1960s 372

34. М.А. Червонная
M.A. Chervonnaya
Бионика. Дизайн-моделирование искусственных биосфер
Bionics. Artificial biosphere-process for modeling and designing 386

35. Д.А. Пронин
D.A. Pronin
Как создавались костюмы для фантастического фильма кинокомпании Marvel «Черная Пантера» 2018 года
How costumes were created for the Marvel Studios's movie «Black Panther» 2018 395

36. Е.М. Тужилкина
E.M. Tuzhilkina
Мифологические сюжеты, как основа творчества венесуэльского художника Чарльза Родригеза
Mythological subjects as a basis of creativity of the Venezuelan artist Charles Rodriguez 401

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

E.V. ZHERDEV
Doctor of art history, hrofessor of the department «Industrial design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛА В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

APOLLONIAN AND DIONYSIAN ORIGINS IN THE PLASTIC ARTS

В статье рассматривается проблема диалектического взаимодействия аполлонического и дионисийского начал в пластических искусствах в контексте порядка и хаоса, гармонии и энтропии, рационализма и иррационализма. Статья охватывает содержательные и формообразующие аспекты художественных исторических стилей от древней классики до постмодернизма.

The paper concentrates on the problem of Apollonian and Dionysian personalities origins in plastic arts, in the context of order and chaos, harmony and entropy, rationalism and irrationalism. The article covers substantive and forming aspects of artistic historical styles, from ancient classics til postmodernism.

Ключевые слова: пластическое искусство, аполлоническое, дионисийское, дизайн, эстетика, стиль, гармония, энтропия.
Keywords: plastic art, Apollonian, Dionysian, design, aesthetics, style, harmony, entropy.

Проблему связи аполлонического и дионисийского начал в различных видах искусства можно увидеть на примере работы немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900) «Рождение трагедии из

духа музыки» [1]. Рассматривая метафорически особенности развития искусства, Ницше ассоциирует его с древнегреческими богами Аполлоном и Дионисом. Исследуя генезис трагедии, Ницше выделяет у древних греков два диаметральных стремления — стремление к красоте и стремление к безобразному. Двойственность этих категорий эстетики, по Ницше, связана с двойственностью аполлонического и дионисийского начал искусства вообще. По мнению Ницше, изящные искусства являются аполлоническими искусствами. Дионисийское искусство представлено у Ницше лишь одним видом искусства — непластическим искусством музыки. Именно из нее рождается трагедия как ужасающее зло. Отталкиваясь от Ницше, можно с уверенностью сказать, что ***аполлоническое и дионисийское начала как бинарные оппозиции в искусстве являются содержательной основой формообразования.***

Аполлон — в древнегреческой мифологии и религии божество, связанное, в контексте культуры, с покровительством искусства, красотой. Аполлон символизирует собой порядок, меру и гармонию.

Дионис — в древнегреческой мифологии и религии божество, связанное, в контексте культуры, с виноделием, праздниками, гуляниями. Он — бог хаоса, энтропии и безудержного нарушения всяческих правил.

Эти два божества — антиподы. Они отражают собой диалектику постоянного противоборства прекрасной гармонии и энтропии, влияя на формообразование в искусстве и дизайне.

По Ницше, аполлоническое приложимо исключительно к ***зримым формам (скульптура, архитектура, дизайн и др.),*** а музыка принадлежит к сфере влияния Диониса. Однако если смотреть на эти явления диалектически, то и пластические искусства всегда переживали и переживают влияние аполлонического и дионисийского начал в контексте порядка и хаоса, красоты и энтропии, рационализма и иррационализма. Тем более что архитектуру нередко называют «застывшей музыкой». Многие критики считают музыку Ж.Ф.Рамо (1683–1764) похожей на «Версаль, нарисованный звуками».

По С.И.Ожегову, категория ***«порядок»*** означает правильное, налаженное состояние, расположение чего-нибудь (например, держать вещи в порядке); правила, по которым совершается что-нибудь и др. Категория ***«хаос»*** означает отсутствие порядка, полную путаницу, нагромождение, скопление чего-нибудь, беспорядок (в помещении, в жилье) [2].

Диалектически порядок возникает и существует во взаимосвязи с хаосом. Он и возникает из хаоса. Хаос возникает вследствие порядка. Хаос обладает способностью рождать порядок. Без этой диалектической закономерности не зарождались бы и не сменялись бы исторические художественные стили. Возникновение стилей детерминировалось многими факторами, но важными среди них были общественно-экономические и духовно-мировоззренческие.

Первой в истории человечества классовой общественно-экономической формацией, возникшей в результате разложения первобытнообщинного строя, был рабовладельческий строй. Непрекращающая классовая борьба между рабовладельцами и рабами была движущей пружиной истории рабовладельческого общества, именно эта борьба в конечном итоге определяла облик общества во всех его аспектах: экономику, юридические нормы, уровень техники и научных знаний, этику эстетику, религию, философию, то есть всю идеологию. И, конечно же, это нашло отражение в стилевом решении архитектуры и предметного мира в период древнегреческой классики (от лат. ciassicus — «образцовый»), когда переживала расцвет рабовладельческая демократия.

Древнегреческое искусство детерминировалось содержанием мифологического мировоззрения. В мифах рассказывается о борьбе древних греков с природой, их занятиях, орудиях труда, обычаях, о том, какие они посещали страны. Древнегреческие поэты-певцы сочиняли песни о подвигах и необычайных приключениях героев. Греки верили в богов и поклонялись Зевсу, Посейдону, Гефесту, Гермесу, Аполлону, Дионису и др. Богом искусства считался юноша Аполлон. Его сопровождали музы — покровительницы архитектуры, скульптуры, поэзии, истории, спорта и др. Бога виноделия называли Дионисом. Он научил людей разводить виноград и делать вино. В честь Диониса устраивали праздники весной, перед началом работ на виноградниках, и в декабре, когда поспевало молодое вино.

В Древней Греции красота формы связана с выражающими ее различными видами искусства: в гимнах она выражается в космической гармонии, в поэзии — в чарах, приносящих усладу человеку, в скульптуре — в мере и симметрии частей, в риторике — в верно найденном ритме. В этих видах искусства нет рафинированных начал аполлонического и дионисийского, хотя в пластических преобладают аполлонические содержание и форма. Через аполлоническое и дионисиское начала определяется категория красоты, причем в разные периоды истории ее критерии изменялись.

В древнегреческой культуре представляет интерес поворотный пункт, когда гегемония в Элладе перешла от дворян (спартанцев) к ионянам (афинянам). Спартанцы и афиняне во всем противоположны друг другу: первые — аристократы, с сильно выраженным чувством дисциплины, вторые — демократы, любящие свободу в жизни. Спартанцы-мужчины занимались суровым воспитанием. Спартанки высоко уважались мужчинами, даже в государственных делах они не лишались голоса; их тело, как и у мужчин, было развито гимнастическими упражнениями. Они одевались в короткие одежды, которые позволяли им быстро и ловко двигаться. Афинянки же были «заперты» в домашнем кругу, закутаны с ног до головы в тяжелые ткани. В Спарте, где женщина имела равные права с мужчиной и пользовалась их уважением, не было гетер; в Афинах их не только терпели, но они были единственными образованными женщинами. Афинянки высмеивали спартанку, выставляющую напоказ свои бедра. Неслучайно спартанская сила уступала место афинской ловкости именно в тот момент, когда энергичный дорический стиль сменяется изящным ионическим. В играх главный интерес сосредоточен теперь не на тех гимнастических упражнениях, которые требовали личной физической силы, а на конских ристаниях, беге на колеснице и скачках, которые дают глазу более богатое зрелище. До сих пор в дифирамбе главным выразителем настроения было слово, а музыка — лишь его мелодраматическим сопровождением. Теперь слово отходит на второй план, а музыка становится руководящим искусством. Тем же путем развивается драма, от Эсхила к Эврипиду. Здесь не трудно понять, что спартанцы придерживались идеологии аполлонического начала, а афиняне — дионисийского. Но, вместе с тем, фон этих двух начал был довольно зыбким, так как не было абсолютного предпочтения в их выборе.

В целом в Древней Греции мировоззрение было аполлоническим, что обусловило рождение стиля в духе классики. В искусстве классики сложились реалистические художественные принципы, гражданские эстетические идеалы, демократическая тенденция. В период классики получила развитие регулярная планировка городов. Высшей гармоничности и тектонической уравновешенности достигла ордерная система архитектуры. Были созданы образы совершенных людей в единстве их духовной и физической красоты (скульпторы Мирон, Поликлет, Фидий, Скопас, Пракситель и др.). В классике сформировались критерии красоты, которые актуальны и по сей день.

Основными критериями классического стиля явились закономерности построения формы, в основном, архитектурной, включающие в себя такие категории композиции, как гармония, соразмерность, тектоника, статика, симметрия, масштабность, ритм, метр и др. Принципы классики заимствовал и древнеримский стиль.

Древний Рим начинается с 754 г. до н.э. и заканчивается 4–5 вв. уже н.э. Искусство Древнего Рима было основано, как и Древней Греции, на религиозном и мифологическом мировоззрении. Для римлянина в большей степени, чем для грека, искусство являлось одним из средств разумной организации жизни; поэтому в Риме ведущее место заняли классическая архитектура, скульптурный портрет; реализм в искусстве преобладал над вымыслом. Обнаруженные во время раскопок Помпей жилые дома дают возможность познакомиться с рациональным образом жизни римлян, с обстановкой их жилищ, оценить ее красоту.

Римские художники и ремесленники достигли удивительного мастерства в изготовлении предметов окружающей среды. В силу своей практичности они стремились к серьезной, качественной работе. В римском искусстве преобладало аполлоническое начало.

Содержание и форма в искусстве византийского стиля (395–900 н.э.) отражали начало новой эры, связанной с рождением Иисуса Христа. В Средневековье начинается монотеистическое мировоззрение, которое пришло на смену политеистическому. В контексте порядка и хаоса в искусстве главенствующую роль играет аполлоническое начало. Однако классика уступает новым стилистическим принципам формообразования, имеющим характерную византийскую семантику.

В архитектуре Византии утвердился принцип нового архитектурного формообразования, основанного на христианском вероучении. В Константинополе был построен самый величественный храм юстиниановской эпохи — храм Св. Софии. В нем соединились два конструктивных принципа — базилики и купольного перекрытия, подчеркивающего ее центр. Купол храма кажется парящим в воздухе.

Храм Св. Софии выражает две идеи: могущество христианства и зависимость церкви от императорской власти. Художественно-образная концепция храма, позволяющего вместить большое количество верующих, гармония форм, рациональная организация объемно-пространственной структуры, соподчиненность объемов храма, монограм-

мы в капителях колонн — все это рождало ассоциации с мудростью и силой императора, с его правом на единодержавие.

Аполлоническое начало главенствовало в романском стиле (10–12 вв.), который явился первой художественной системой средневековья, охватившей большинство европейских стран. В романскую эпоху в доме трудового человека не было богатого убранства, роскошной мебели. Небольшое количество сохранившихся изделий имело примитивную конструкцию и громоздкие массивные формы. Шкафы, сделанные плотницким инструментом из необработанных толстых досок, держались при помощи накладок из кованого железа. Использование для декоративных целей кованых железных накладок было новым стилевым подходом в формообразовании мебели; обивка при этом не применялась. Романская архитектура отличается рациональностью, простотой и ясностью. Ее ведущими типами были рыцарские замки, жилая архитектура.

В результате развития средневековых общественных отношений и искусства возник новый стиль, достоверно отразивший происшедшие перемены — готика (от. итал. gotico, букв. — «готский», от названия германского племени готов). Свое происхождение готический стиль ведет из Франции. Отсюда, после строго настроенной романской эпохи, исходят все веяния нового времени. Здесь возникла схоластика, которая впервые поставила философское мышление рядом с чистой верой. По своей семантике готика не напоминала греческую классику и представляла собой новое явление в архитектуре, мебели, одежде и др. В готической архитектуре нарушилась гармония равновесия и статики. Готические соборы приобрели ярко выраженный динамичный характер, не свойственный статичной классике, за счет стреловидного устремления вверх, к богу, в ущерб масштабности по отношению к человеку.

Под эгидой церкви готическое искусство оставалось культовым по назначению и религиозным по тематике: оно было соотнесено с вечностью, с «высшими» иррациональными силами. Отсюда — символико-аллегорический способ мышления в готике и черты условности в ее художественном языке. Такой характер искусства свидетельствует о том, что в готике аполлоническое значительно уступает дионисийскому.

В XIV веке в Италии зарождается Ренессанс. Период зрелого итальянского ренессансного стиля падает на вторую половину XV и XVI столетия. Ренессанс (или эпоха Возрождения) — один из величайших в

развитии мирового искусства исторических стилей. Свое название он получил в связи с возвращением интереса к культурному наследию античности, включая ее классику и гуманизм. Гуманистическое мировоззрение наносит решительный удар по идеологии феодализма. В Италии на базе античного наследия начинается невидимый до тех пор расцвет искусства, архитектуры и техники.

Человек новой эпохи стремится к духовной свободе и автономии личности. На смену вере приходит знание, основанное на опыте. Творчество художников становится все более многогранным. В общественном мировоззрении утверждается антропоцентризм.

Возвращенные архитектуре спокойные горизонтальные членения противопоставляются устремленным ввысь линиям готики. Кровли становятся плоскими; вместо башен и шпилей появляется купол. Наряду со столь характерными для данного времени центрально-купольными зданиями культового назначения очень типичными постройками являлись дворцы (палаццо). В основе художественного метода этого периода лежало стремление к спокойным, уравновешенным пропорциям в рамках строго линейных композиций. Мерой гармоничности форм служило правило золотого сечения. Все это сохраняло важность аполлонического начала в искусстве присущего классики.

С конца XVI и до середины XVIII века в европейском искусстве главенствовал стиль барокко (от португальского perola — barroca — «жемчужина причудливой (порочной) формы»). Барокко — динамический, аффектированный стиль, которому свойственны театральность, феерическая, иллюзионизм. Для барокко характерно стремление к взаимодействию различных видов искусства (опера), понимание поэзии как говорящей живописи, а живописи как немой поэзии, увлечение эмблематикой и аллегорикой. Барокко опирается на схоластическую логику и риторику, развертывает сложные метафоры и уподобления, наследует наиболее экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетает античные образы с христианскими.

Отказавшись от присущих классической ренессансной культуре представлений о гармонии и строгой закономерности бытия, о безграничных возможностях человека, его воли и разума, эстетика барокко строилась на антитезах человека и мира, идеальных и чувственных начал, разума и власти иррациональных сил. Человек в искусстве барокко представляется уже не центром Вселенной, а многоплановой

личностью, со сложным миром переживаний, вовлеченной в круговорот и конфликты среды.

Для искусства барокко характерны грандиозность, пышность, динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувства, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещение иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени. Дворцы и церкви барокко, благодаря роскошной причудливой пластике фасадов, бесконечной игре светотени, слитности как бы текучих форм, сложным криволинейным планам и очертаниям, приобретают живописность и динамичность, словно вливаясь в окружающее пространство.

В барочном стиле меняется характер геометрических форм: вместо плавных кругов, полукругов появляются мотивы сложных по очертаниям, динамичных овалов, спиралей, широко используемые в оформлении окон, мебели, посуды. Спокойная гладь поверхностей предметов нарушается выпуклостями и вогнутостями, линии изламываются, искривляются.

В искусстве и литературе 1-й половины XVIII века в Европе получил распространение художественный стиль рококо (франц. rococo) — от орнаментального мотива рокайль (франц. rocaille, букв. — «мелкий дробленый камень, раковины»). Характерный для рококо мотив орнамента — стилизованная раковина. Это стиль возник во Франции в период кризиса абсолютизма. Он отразил свойственные аристократии ***гедонистические*** настроения, тяготение к бегству от действительности в мир театрализованной игры. В пластических искусствах стиль рококо повлиял, прежде всего, на характер декора, который принял в эту эпоху подчеркнуто прихотливый и усложненный вид. Преимущественно орнаментальная направленность стиля не позволила ему оказать значительное влияние на тектонику и наружный облик сооружений; например, в архитектуре французских отелей (архитекторы Ж.М.Оппенор, Ж.О.Мейсонье, Ж.Бофран и др.) пышное оформление рокайльных интерьеров сочетается с относительной строгостью внешнего облика.

Беззаботная, уподобленная беспрерывному маскараду жизнь светских салонов была сосредоточена вокруг женщины. Тон во всем задают великосветские жеманницы; легкомысленный, поверхностный, по-театральному декоративный вкус эпохи диктуется капризами фавориток короля. В колорите интерьеров преобладают нежные пастельные

тона. Наиболее частые цветовые решения — белое в сочетании с голубым, зеленым или розовым, с обязательным золотом.

В утонченной, изящной, но лишенной глубины мысли литературе рококо нет места героизму и долгу; царят галантная игривость, фривольная беззаботность. ***Гедонизм*** (от греч. hedone — «наслаждение») становится высшей «мудростью» рококо. Поэты воспевают праздность и сладострастие. Гедонизм — этическая позиция, утверждающая наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения. Именно к нему в рококо сводится все многообразие моральных требований.

На XVII и XVIII века приходится эпоха Просвещения — идейное течение перехода от феодализма к капитализму, связанное с борьбой народившейся буржуазии и народных масс против феодализма (Гоббс, Декарт, Лейбниц, Вольтер, Руссо, Дидро, и др.). Просветители унаследовали от деятелей Ренессанса гуманистические идеалы, преклонение перед античностью. Они переоценивали прежние ценности, ставили под сомнение догмы, традиции и авторитеты эпохи феодализма, боролись против деспотизма церкви, абсолютной монархии. Просветители боролись за освобождение науки от духовной власти религии. В это время произошел бурный рост точных и естественных наук — физики, математики, астрономии, началось становление материализма.

Идеология Просвещения находила выражение в разных художественных направлениях литературы и искусства, где отстаивался пафос положительного героя, воспевались высокие гражданские идеалы.

Идеология Просвещения легла в основу классицизма (от лат. classicus — «образцовый») — художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве XVII — начала XIX веков, одной из важных черт которой явилось обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону. Принципы рационализма, соответствующие философским идеям француза Рене Декарта (1596–1650), лежат в основе и эстетики классицизма. Они определяют взгляд на художественные произведения как на создание искусственное — сознательно сотворенное, разумно организованное, логически построенное. Выдвинув принцип «подражание природе», классицисты считают непременным условием его строгое соблюдение незыблемых правил, почерпнутых из античной поэтики и искусства, определяющих законы художественной формы. Художественное преображение натуры, превращение природы в прекрасную

и облагороженную есть одновременно и акт ее высшего познания. Искусство, по мнению идеологов Просвещения, призвано явить идеальную закономерность мироздания, часто скрытую за внешним хаосом и беспорядком действительности.

В архитектуре основой языка становится ордер, в пропорциях и формах более близкий античности. Стены трактуются как гладкие поверхности, ограничивающие четкие симметрично расположенные объемы; архитектурный декор вводится таким образом, что никогда не «скрывает» общей структуры, но становится ее тонким и сдержанным аккомпанементом. Интерьеру классицизма свойственны ясность пространственных членений, мягкость цветов; широко используются перспективные эффекты в монументально-декоративной живописи. В классицистическом синтезе искусств формы подчинены строгой иерархии, где отчетливо главенствует архитектура.

С позиции дизайна в период классицизма значительный интерес представляют элементы быта. В поисках образцов для новых предметных форм мастера зрелого классицизма обращаются к Древней Греции и Риму. В формах предметов теперь начинают господствовать ясность и гармоничность пропорций, спокойное равновесие частей. Предпочтение отдается прямым линиям, декор же сводится лишь к самому необходимому. В классической мебели вновь подчеркивается конструктивный принцип. Для украшения широко употребляется набор маркетри в сочетании с резьбой или тонкочеканными бронзовыми накладками. Мягкие элементы стульев и кресел обиваются, как правило, тканями с цветочным орнаментом; спинки овальные или четырехугольные. Богатая обивка, позолота, строгие формы придают мебели торжественный вид.

Высшей точкой, а одновременно и завершающим аккордом зародившегося во второй половине XVIII века классического направления стал стиль ампир. Этот завершающий этап классицизма длился с 1799 до 1815 года. Период наивысшего расцвета стиля ампир приходится на десятилетие между 1804 (коронация Наполеона) и 1813 годом. Сущность этого стиля была откровенно выражена уже в самом его названии: ампир — от французского «empire», «империя». Первый император Франции стремился окружить себя блеском и пышностью, какие окружали некогда римских императоров. Стиль возник не в результате свободного, естественного развития художественных тенденций, а создавался искусственно, по приказу сверху.

Со стилем ампир искусство снова становится более масштабным, монументальным. В интерьерах ампира царят покой, упорядоченность, полная уравновешенность частей и строгая симметрия.

Из сравнительного анализа барокко, рококо, с одной стороны, и классицизма, ампира — с другой, нетрудно понять приверженность первой стороны принципам Диониса, а второй — Аполлона. При этом такая принципиальная оппозиция выстраивается впервые в исторических художественных стилях. До этого противоречия существовали внутри каждого стиля, а здесь мы видим, как целиком одни стили противопоставляются другим. И, что очень важно отметить, стили являются проекцией мировоззрения и поведения самих людей. Если в классической парадигме люди стремились в своем поведении к порядку, гармонии, справедливости, дисциплине, рационализму, высокой нравственности, то в барокко, рококо — к гедонизму, помпезности, празднествам, карнавалам, прелюбодеянию пр.

В контексте аполлонизма и дионисисма в искусстве и литературе возникают герои: Фауст — ученый, заключивший союз с дьяволом ради знаний, богатства и мирских наслаждений, и Мефистофель, который олицетворяет собой разрушение, зло и ложь. Наиболее глубоко эта тема отражена в трагедии «Фауст» немецкого поэта и мыслителя И.В.Гете (1749–1832). В ней поэт подводит итог развитию всей европейской просветительской мысли 18 века и предваряет проблематику 19 века.

В образе Фауста воплощена вера в безграничные возможности человека. Пытливый ум и дерзания Фауста противопоставлены бесплодным усилиям сухого педанта Вагнера, отгородившегося от жизни, от народа. В процессе исканий Фауст, преодолевая созерцательность немецкой общественной мысли, выдвигает деяние как основу бытия. В Фаусте нашли отражение гениальные прозрения диалектики (монолог Духа земли, противоречивые стремления самого Фауста). У Гете снимается метафизическая противоположность добра и зла. Отрицание и скепсис, воплощенные в образе Мефистофеля, становятся движущей силой, помогающей Фаусту в его поисках истины. ***Путь к созиданию проходит через разрушение — таков вывод, к которому приходит Гете, обобщая исторический опыт своей эпохи.*** Данный вывод обусловливает далектическую закономерность рождения порядка из хаоса и переход порядка в хаос.

Эту мысль развивал немецкий философ-идеалист О.Шпенглер (1880–1936) в работе «Закат Европы». Культура, по Шпенглеру, трак-

туется как «организм», который, во-первых, обладает самым жестким сквозным единством и, во-вторых, обособлен от других, подобных ему «организмов». Это означает, что единой общечеловеческой культуры нет и быть не может. Шпенглер насчитывает восемь культур: египетская, индийская, вавилонская, китайская, «аполлоновская» (греко-римская), «магическая» (византийско-арабская), «фаустовская» (западно-европейская) и культура майя. Каждому культурному «организму», по Шпенглеру, заранее отмерен определенный срок.

По мнению Шпенглера, все без исключения великие создания и формы религии, искусства, политики, общества, хозяйства, науки во всех культурах одновременно возникают, завершаются и угасают. Культуры, считает Шпенглер, возникают с возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле, и столь же бесцельно уходят со сцены. По мнению Шпенглера, западный мир неудержимо клонится к закату, так как рационалистическая цивилизация означает деградацию высших духовных ценностей культуры, обреченной на гибель. Великие культуры прошлого, по мысли Шпенглера, как бы демонстрируют Западу его собственную судьбу, его ближайшее историческое будущее [3].

Формирование философской мысли о гибели и возрождении цивилизаций, культур, стилей происходит на фоне идеологического противоречия между ***рационалистическим и иррационалистическим*** подходами к пониманию человеческого бытия, которые непосредственно ассоциируются с ***аполлоническим и дионисийским*** началами. Эти понятия представляют собой матрицу для развития не только культуры, цивилизации, науки, но и для художественного творчества, технической эстетики и дизайна.

Рационализм (от лат. rationalis — «разумный», ratio — «разум») — философское направление, признающее разум основой познания и поведения людей. По Гегелю, мышление посредством разума синтезирует результаты познания, создает новые идеи, выходящие за пределы сложившихся систем знания. Рационализм противостоит иррационализму и сенсуализму. В философии Г.Гегеля началом и сущностью мира была объявлена абсолютная идея, или абсолютный разум. Развитие объективного мира предстает у Гегеля как чисто логический, рациональный процесс.

В архитектуре и дизайне основы рационализма закладывались еще в конце XIX века Л.Г.Салливеном в США, Х.П.Берлаге в Нидерлан-

дах, мастерами немецкого Веркбунда в Германии. В 1920-х годах рационализм в архитектуре и дизайне развивали Ле Корбюзье, В.Гропиус, Л. Мисс Ван дер Роэ и многие другие архитекторы.

Произведения многих художников конца XIX и начала XX веков концептуально связаны с такими философскими течениями, как ***иррационализм*** (от лат. irrationalis — «неразумный») и сенсуализм (франц. sensualisme, от лат. sensus — «восприятие, чувство, ощущение»), направления в теории познания, согласно которым чувственность является главной формой познания. Понятие «иррационализм» объединяет разнородные философские системы и направления, выдвигающие на первый план те или иные внерациональные аспекты духовной жизни: волю (в волюнтаризме), непосредственное созерцание, чувство, интуицию (в интуативизме), мистическое озарение, воображение, инстинкт, «бессознательное» и т.п. Таковы, например, «философия чувства и веры» Г.Якоби, «философия откровения» Ф.Шеллинга, волюнтаристическая концепция А.Шопенгауэра, иронический протестантизм С.Кьеркегора, «философия бессознательного» Э.Гартмана и др.

Иррационалистическая философия получила дальнейшее распространение, явившись источником философии жизни, яркими представителями которой стали Ф.Ницше, В.Дильтей, А.Бергсон и др.

По Дильтею, понимание собственного внутреннего мира достигается с помощью интроспекции, то есть самонаблюдения; понимание чужого мира — путем «вживания», «сопереживания», «вчувствования». По отношению к культуре прошлого понимание выступает как метод интерпретации, названной Дильтеем «герменевтикой»: истолкование отдельных явлений как моментов целостной душевно-духовной жизни реконструируемой эпохи. В дальнейшем работы Дильтея оказали огромное влияние на философское течение — экзистенциализм. Анри Бергсон проповедовал интуитивизм, который понимается в философии как идеалистическое течение, видящее в интуиции единственно достоверное средство познания.

XIX век — золотой век капиталистической индустрии и торговли, век великих открытий и изобретений и, в то же время, век полной неразберихи в культуре после ампира. Художественного стиля, призванного отразить появление нового в индустриальной жизни общества до 1886 года, все еще не было. В формообразовании предметов быта так же, как и в архитектуре, наблюдались бесконечные возвраты к старым

стилям: классическому, готическому, ренессансу, барокко, рококо и др. В этот период наблюдались лишь романтическое, эклектическое, историзирующее течения. Это время можно с уверенностью назвать иррациональным или дионисийским в искусстве.

Иррационалистические умонастроения получили широкое распространение в связи с кризисом буржуазного общества и его культуры конца XIX — начала XX века. Появляется так называемое кризисное сознание, резко восстающее против традиционного гармонизирующего системознания. Наступает эпоха глубоко иррациональных мироощущений. Так, в изобразительном искусстве под влиянием Ф.Ницше, А. Бергсона, З.Фрейда и др. художники изображали культ стихии, страсти, интерес к органическому человеку. На полотнах изображались вихри, вакханалии, порывы к жизни, сновидения. Особенно это актуализировалось в период нового стиля под названием «модерн» (франц. moderne — «новейший, современный»), когда преобразующе-созидающее начало утверждалось не через реализм, натурализм, а через метафору, символ, связанные с намеком, ассоциативностью, требующие догадки, интуитивного постижения истины.

Модерн возник на рубеже XIX–XX веков почти одновременно во многих европейских странах. Хронологические рамки модерна очень узки, всего каких-нибудь 28 лет (1886–1914). Модерн питался идеями символизма, но не просто наполнялся образами-символами, а исследовал концепцию нового мифологизма.

Новый стиль явился поворотом столетий, так как в нем, в отличие от предыдущих, достаточно рафинированных стилей, возникли и переплелись различные течения, противоречащие друг другу. Так, флореальное направление (ар нуво) выступало оппозицией абстрактно-геометрическому (сецессион), иррациональная живопись противопоставлялась рациональным направлениям в архитектуре и дизайне, то есть в модерне аполлоническое и диониссийское сплелись в клубок различных противоречивых течений искусства.

Важной чертой в дизайне модерна стало подчеркивание функциональности предметов быта, освобождение от излишков декора. Перемены в социально-экономической структуре общества породили новые потребности, поставившие перед художником задачу по освоению таких приемов и средств оформления предметов, которые лучше соответствовали бы актуальным целям и материалам. Справиться с этой за-

дачей можно было лишь при решительном освобождении от груза традиций. В условиях растущего темпа деловой жизни снова усиливается стремление к удобству, разумному комфорту. Для квартир в доходных домах требовалась легкая, «мобильная» меблировка. Передовые художники промышленного искусства начинают энергичные поиски новых путей, новых форм. Эклектическому реставраторству они противопоставляют культ машины, техники, современных материалов — железо, стекло, железобетон и др.

Целесообразность, удобство, учет и использование возможностей новой техники, машинного труда — таковы общие принципы, стоявшие на повестке дня. Этот период можно назвать строителем нового порядка, утверждающего аполлоническое начало в дизайне.

Модерн сформировался сперва в Европе, затем в США. В Бельгии, Великобритании и США он известен в русском звучании как «Ар Нуво» (Art Nouveau (по-английски), или Ar Nouveau (по-французски)); в Германии — «югендстиль» (Jugendstil); в Австрии — «стиль Сецессиона» (Sezessionstil); в Италии — «стиль Либерти» («stille Liberty»); в Испании — «модернизм» (modernismo), поэтому модерн — это не один какой-либо стиль, а множество различных стилей и течений.

После модерна возникло стилевое направление под названием «модернизм», которое включало в себя большое количество различных творческих течений, возникших в недрах модерна. К ним можно отнести абстракционизм, кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, де стиль, авангардизм, функционализм, конструктивизм и др. Основным принципом модернизма явилась формула «функция определяет форму». ***Идеологию модернизма составляли рационализм, прагматизм, логоцентризм, а, следовательно, и аполлоническое начало.***

Пионеры модернизма верили в то, что мир, опирающийся на научно-технический рационализм, должен быть тотально упорядочен. По мнению Ле Корбюзье, прямая улица — это дорога людей, извилистая — ослов. Искривленный путь — метафора обмана. Своротить с прямого, а значит истинного, — все равно, что потерять веру, изменить своему долгу. Новая архитектура, по Корбюзье, должна быть основана на разуме и целесообразности.

Однако, следуя логике Шпенглера о смене стилей, культур и цивилизаций, модернизм в середине XX века стал подвергаться сомнению. Как пишет И.Рачеева в статье «Форма следует эмоции», для визуальной

культуры 1980-х годов характерно стремление к отходу от рационального проектирования и выявлению эмоциональной природы проектного решения. Она считает, что все больше ценится способность к импровизации, даже к юмору в дизайне. «Характерно, что эмоциональное и философское отношения к предмету, — пишет Рачеева, дополняют друг друга» [4, с. 214].

После модернизма начинает формироваться принципиально другое стилевое направление, которое стало называться ***постмодернизмом.*** Порядок, который сложился в модернизме, стал приобретать хаотический, а значит и дионисийский характер. Позиция Ле Корбюзье стала оспариваться апологетами постмодернизма. Стали считать, что идеи рационализма в архитектуре привели к появлению штампа безыскусных «прямоугольных брусочков», построенных в четкие ряды, что простота обернулась засилием примитивности и безликости. В обществе сложилось мнение, что типовые дома и типовые города рождают людей с типовым мышлением.

Постмодернистское искусство во многом определяется мировоззрением Р.Барта, определившего принципы и методы обоснования знания. По Барту, возникает парадоксальная ситуация превращения вещей в смысл и наоборот. В этом плане Барт близко коснулся проблем дизайна, его языка, таких риторических фигур, как метафора, символ, аллегория и т.д.

В контексте постмодернизма, противник рационализма и логоцентризма Ж.Деррида проповедует деконструктивизм. По его мысли, деконструкция есть движение опыта, открытого к абсолютному будущему опыту.

Важным источником творчества художников постмодернизма является философское мировоззрение У.Эко. Главным направлением развития его философской мысли является переход от моделей рационального порядка к ощущению хаоса и кризиса, которое преобладает в современном опыте мира. Эко не сомневается в том, что западная культура находится в состоянии кризиса. В связи с этим, он создает семиотический вариант деконструкции, которому присущи представления о равноправном существовании Хаоса и Порядка (его «эстетика Хаосмоса»), идеал нестабильности, плюрализма.

Постмодернизм создает специфическую артикуляцию бытия, субъекта и опыта. В нем человек погружен в языковую (текстуальную)

среду, которая и есть тот единственный мир, который ему дан. Р.Барт пишет, что если древние греки прислушивались к шелесту травы, пению птиц, журчанию рек, то современный человек вслушивается в гул языка, вопрошая трепещущий в нем смысл, ведь для него язык и есть сама природа. При таком подходе культурная универсалия бытия фактически совпадает с универсалией текста. В этом контексте предметный мир сегодня мутируется, превращаясь в набор текстов. Таким образом, культура постмодернизма задает особую артикуляцию мира, в рамках которой бытие предстает как жизнь языка, его принципиальной семиотичности и, следовательно, вторичности данной человеку реальности. В культуре постмодернизма происходит радикальная трансмутация традиционного понимания культуры в качестве «зеркала мира» в сторону «зеркала зеркал». В этом вторичном зеркале, заданном языком, значимыми являются не объективные реалии, а претендующие на статус таковых интенции сознания к самовыражению.

Отрицая модернизм, рационализм, функционализм дизайнеры стали проектировать ироничные импровизации на тему китча, обнажающие архетипы быта, привлекая игровые методы. Проектируются уже не эстетические объекты, а эстетический субъект, включенный в игровой контекст. В игре закладывается огромный смысл сопричастности потребителя с дизайнерским проектом. Субъект включается в расшифровку, декодирование авторского замысла, авторской концепции, авторских метафор, символов, аллюзий, реминисценций и т.д.

Именно таковой мыслится культура будущего, культура свободного удовлетворения чувственно-эстетических влечений, культура эмоционального раскрепощения, культура художественного языка, художественного текста, поэтических тропов, метафоры. Так, в работах английского архитектора и дизайнера Норманна Фостера наблюдается обращение к поэтическим тропам, в частности, к метафоре. Им разработана известная экологическая башня «Мэри экс 30» (Лондон) в виде огурца. Метафорической находкой можно считать виадук «Мийо» между Францией и Испанией, напоминающий морскую регату.

Среди дизайнеров «Мемфис» ярко проявили себя в метафорической образности Э.Соттсасс (заварной чайник «Ти-пот» в виде пирамиды народности майя), Микеле де Люччи (кресло «Ферст» в виде солнечной системы), Маттео Тун (перенос на свои проекты элементов орнаментов дворцов из прошедших эпох) и др.

Среди авторов «нового дизайна», мыслящих метафорически, необходимо отметить французского дизайнера Филиппа Старка. Его лимоновыжималка, напоминающая живое существо, стала поистине иконой, международным знаком, эмблемой дизайна.

Биоморфологические творения Старка предстают как объекты, заброшенные в наш мир другими цивилизациями. Выполненный им пульт управления напоминает брюхоногого моллюска: загнутый верх изделия в виде крючка дает возможность повесить его на стенку — все это напоминает переползающего через препятствие слизняка. Интересен его мотороллер «Лама», напоминающий южноамериканское вьючное животное семейства верблюдовых — ламу. Старк здесь нашел очень удачный метафорический ход — ведь мотороллер действительно напоминает вьючное животное по характеру функционирования.

Из американских арт-дизайнеров постмодернизма выделяется Майкл Грейвс. Его работы отличаются художественной образностью. Так, чайник Грейвса со свистком в виде птицы стал любимым для многих пользователей. Интересен и американский дизайнер Роберт Вентури. Названия работ этого автора и соответствующие этим названиям формы стали метафорами и символами постмодернизма. Например, стул «Королева Анна» семантически убеждает в королевской значимости его внешнего вида.

В направление постмодернизма вписываются и работы японского дизайнера Широ Курамата, которые насыщены метафорами, отражающими философские аспекты бытия. Это, например, кресла под названием «Как высокая луна», «Начало начал» и т.д.

В современном архитектурном и дизайнерском формообразовании метафорическая образность находит отражение в творчестве деконструктивистов. Деконструктивизм возник в 1980-х годах. Для этого стиля характерны ломаные формы и перекрывающиеся поверхности — по контрасту с логикой и порядком, свойственным модерну. Метафорика деконструктивизма проявляется в создании динамических «летящих» структур. Например, «Танцующий дом» в Праге архитектора Ф.Гери посвящен голливудским танцорам Джинджер и Фреду и представляет собой два дома: один олицетворяет женщину с «развевающейся юбкой», другой — уверенно ведущего в танце мужчину.

Из отечественных объектов дизайна постмодернизма, где органично функционирует метафора, можно привести в пример средовой объект из оформления курортного комплекса в Адлере — «Коралл». В

этом объекте выражена метафора лабиринта: в искусственном водоеме построен своего рода остров из красных скал с проливами, гаванями, реками, мостиками, пещерами, через которые надо пройти и не заблудиться. Метафорическое название острова «Коралл» тоже не случайное, так как среди зелени, белых корпусов и жаркого солнца он приобретает красно-розовый цвет, ассоциируемый с кораллом. Все построено, как это и характерно для современного искусства, на случайных воспоминаниях, на ассоциациях, на возбуждении воображения и стимулировании зрительской фантазии, что вовлекает в сотворчество с художником. Неподалеку от этого острова метафорический прием использован в разработке детского плескательного бассейна, а именно — в олицетворении и стилизации таких объектов, как душ в виде жирафа, игровые объекты в виде рыбы-кита, морского конька и т.д.

В контексте дизайна постмодернизма современный потребитель чувствует себя актером, играющим самого себя. Он выступает как мистификатор, любящий играть в разнообразных декорациях, как персона, живущая в новых культурных повествованиях, текстах, сообщениях. В этих условиях дизайнеру отводится роль режиссера, который должен умело управлять эмоциями потребителя.

Все более отдаляясь от принципа (формулы) «форма следует за функцией», современные дизайнеры приходят к новой формуле формообразования: «форма следует за эмоцией». Именно эмоции, по мнению дизайнеров, помогают потребителю понять предназначение изделия. Через эмоции в форме изделия отражаются собственные настроения людей. В этом контексте метафора, с ее семантическим значением, становится столь же важной, как и функция изделия, так как устанавливает невербальную коммуникацию между человеком и предметом, между предметом и культурной сферой.

Однако, несмотря на, казалось бы, незыблимость постмодернистой концепции в области дизайна, соответствующей больше дионисийскому началу, многие современные дизайнеры снова обращаются к логоцентризму, формуле «функция определяет форму», ценностям аполлонического начала. При этом дизайнеры ставят в пример творчество Дитера Рамса с его эстетическим совершенством композиционных решений при минимуме выразительных средств.

Эта позиция находит оправдание в дискурсе определения красоты за счет гармонии и порядка. Оценивая творчество дизайнеров-де-

конструктивистов как хаос, беспорядок, энтропию, дизайнеры-неоконструктивисты стремятся к гармонии и порядку, а следовательно, к аполлоническим ценностям. Создание гармонии требует активности, напряженной творческой деятельности. «В природе, — пишет Гете, — мы видим силу, которая поглащает другие силы; ничто не постоянно, все преходяще; тысячи связей растаптываются и тысячи новых рождаются каждое мгновение; эта сила велика и многозначна, бесконечно разнообразна; прекрасна и уродлива, добра и зла; все в ней существует на равных правах. А искусство как раз и есть прямая ей противоположность; оно возникает из усилий индивидуума, сопротивляющегося разрушительной силе целого…» [5, с. 75–76].

Мысль Гете подтверждается нараждающейся философской концепией, связанной с отражением изменения и состояния культуры с 1990-х годов до настоящего времени под названием ***метамодернизм***. Термин ввели в 2010 году голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме» и затем раскрыли его сущность в работе «Двоеточие:» (2014 г.) [6]. Сущность метамодернизма, по мнению авторов, определяется кризисом экологии, финансовой системы, геополитики, а также реакцией на постмодернизм, проникнутый алогизмом, абсурдом, деконструктивизмом, иронией, стилизацией, релятивизмом, нигилизмом и др. Данная позиция коррелируется и с мировоззрением Шпенглера о непостоянстве культурных парадигм.

Авторы считают, что с начала нового тысячелетия демократизация цифровых технологий привела к переходу от смысла постмодернистских медиа, характеризующегося телеэкраном и зрелищем, киберпространством и симулякром, к метамодернистской логике творчески активных любителей социальных сетей и местных СМИ, представляющих собой сетевую культуру.

По мнению авторов, метамодернистская структура восприятия мира вызывает раскачивание между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением в необходимости смыслового постижения, между надеждой и меланхолией, между эмпатией и апатией, между единством и множественностью, между наивностью и искушенностью, между авторским контролем и общедоступностью, между мастерством и концептуализмом, между прагматизмом и утопизмом. Каждый раз, считают авторы, когда метамодернистский энтузиазм тя-

нет в сторону фанатизма, гравитационная сила тянет его назад, к иронии; как только ирония двигает его в сторону апатии, гравитационная сила тянет его назад, к энтузиазму.

В контексте порядка и хаоса происходит то же самое. Известно, что беспорядок поддерживается сам собой, а для создания порядка и красоты требуются усилия. В этом контексте заложена диалектика смены трендов аполлонического и дионисиского начал то в одну сторону, то в другую, напоминая качели, при сохранении целостного характера развития искусства.

Библиография:

1. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А.Рачинского. Спб.: Азбука-классика, 2007. 208 с.

2. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / под. ред. Н.Ю.Шведовой. М.: Русский язык, 1991. 916 с.

3. *Шпенглер О.* Закат Европы / вступит. ст. и комм. д.ф.н. проф. Г.В.Драча при участии Т.В.Веселой и В.Е.Котляровой. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 640 с.

4. Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие] / сост. А.Лаврентьев. М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. 244 с.

5. *Гете И.В.* Об искусстве. М., 1975.

6.URL:http://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/(дата обращения: 20.01.2019).

7. *Никулина Н.М.* Аполлон и куросы в искусстве греческой архаики. Памятники с островов Эгейского моря(к вопросу о культе Аполлона и его происхождении) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 3. С. 61-82.

6. *Турчин В.С.* Бургановские мотивы: атака образов, действующих в пространстве. Диалог с хаосом. //Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 236–259.

В.Д. КОЗЛОВСКИЙ
Кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры дизайна Московского государственного института культуры
e-mail: designmais@mgik.org

И.И. КРЫСЕНКО
Студент магистратуры на кафедре средового дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: londonstreet96@gmail.com

V.D. KOZLOVSKIY
Candidate of cultural studies, senior lecturer, department of design, Moscow State Institute of Culture
e-mail: designmais@mgik.org

I.I. KRYSENKO
Master's student at the department of environmental design of the department the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: londonstreet96@gmail.com

ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ КАК МАРКЕР ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

TRADITIONAL ELEMENTS IN MODERN RUSSIAN ARCHITECTURE AS A MARKER OF ETHNO-CULTURAL IDENTITY

В статье освещаются концептуальные положения методологии создания архитектурного пространства с ориентацией на национальную художественную принадлежность через осовремененный образ традиционной славянской архитектуры. Результаты работы могут быть полезны для архитекторов и дизайнеров при создании и реализации проектов на основе особенностей визуального языка и принципов организации пространства древнерусских зодчих.

In this article conceptual provisions of the methodology of creating architectural space with a focus on national artistic identity through

modernized form of traditional Slavic architecture. The results of the work can be useful for architects and designers in the creation and implementation of projects based on the features of the visual language and the principles of the organization of the space of ancient architects.

Ключевые слова: культура, народно-художественная культура, культурное наследие, национальное творчество, идентификация.
Keywords: culture, folk culture, cultural heritage, national creativity, identification.

В современной России на фоне процессов глобализации произошел кризис национальной идентичности, который отразился не только в духовном, но и в материальном воплощении культуры [8]. Современная архитектура и дизайн не отражают культурного наследия национального творчества.

Культура славян в настоящее время упоминается в художественных практиках, но преимущественно материализуется лишь в прикладных направлениях искусства. На сегодняшней день требуется механизм презентации традиционных культурных ценностей, преумножающий распространение национальных достижений, а также способствующий сохранению культурного наследия России. Мы предлагаем теоретическую базу для реализации проектного выхода, заключающегося в создании архитектурной формы и художественном оформлении жилого пространства. Заданные направления не только ссылаются на основные ценностно-смысловые принципы славянской архитектуры, но и соответствуют новейшим, уникальным технологиям нашего времени.

Использование обозначенных в работе методик, стратегий и результатов научных исследований позволит создавать национально-ориентированное стилевое и пространственное решение архитектурных форм, соответствующее потребностям различных слоев населения, а также способствующее сохранению традиций русской культуры. В рамках данной статьи архитектурная форма рассматривается как жилой загородный дом, который отражает в себе образ основных человеческих ценностей.

Проблематично сформировать «дом» как культурологическое понятие архитектуры и дизайна, так как определению будет недоставать теоретической строгости. Это связано с большим количеством се-

мантических принципов, которыми наделяется данный термин. Исходя из этого, В.А.Гречко предлагает характеризовать дом не как понятие или категорию, а как концепт. Тем более, что, социально-гуманитарное знание признает: для описания современного мира эпохи постмодерна лучше всего подходят не понятия, а именно концепты [3, с. 70].

Дом как часть архитектуры — это модель мира, образ родины, выполняющий несколько функций: защитную, сакральную, эстетическую и социальную [8, с. 46].

Жилище в традиционном обществе — это не только материальный объект, но и фундаментальный символ культуры, в котором воплощаются мифологические, практические, человеческие и вселенские смыслы. Под семиотическими механизмами зодчества понимаются взаимосвязь формы и функции, формы и содержания, средство порождения чувств, настроений, переживаний и, в конечном итоге, смысловой составляющей. Изучая архитектуру и архитектурную деятельность, мы всегда обращаемся к их семиотическим связям со временем, местом, мировоззрением, социальной ситуацией [4, с. 240].

Стоит отметить, что тема пространства славянской избы наиболее полно проработана в работах А.К.Байбурина. Основываясь на данных его исследований, нами были выделены важные аспекты строительства традиционного жилья.

При строительстве славянского дома на первом этапе определялись реальные параметры места, времени, материала, учитывались их объективные свойства, практическая целесообразность выбора.

На втором этапе все то, что вошло в категорию потенциально «пригодного», подвергалось дополнительной проверке, мотивированной логикой соответствия сакральным образцам. Другими словами, из всего реально пригодного необходимо было выбрать только то, что может считаться таковым и с ритуально-мифологической точки зрения.

В результате достигалось искомое соответствие между сакральным и профаническим, космическим и земным — то соответствие, которое гарантировало успех строительства и благополучие жизни коллектива [1, с. 106].

При описании любой модели пространства важное значение имеет противопоставление центра периферии. Однако эти понятия, кроме своего значения в смысле топологического, реального положения, принимают ряд символических значений, которые зависят от

того, какое место трансцендентно воспринимается центральной точкой пространства. У восточных славян на эту роль претендуют, прежде всего, красный угол и печь. Помимо этого, диагональ красный угол — печь является своеобразной осью ориентации жилища. «Один ее конец (красный угол) указывал на полдень, на свет, на восход, на красную или божью сторону, другой, (печь) — соответственно, на заход, вечер, на бытовой уровень существования и т.п.» [1, с. 83].

Стоит отметить, что сегодня Россия — светская, многоконфессиональная страна, следовательно, жилая архитектура не должна носить выражено религиозный характер. В современных реалиях от «красного угла» стоит взять концептуальный ориентир в пространстве как направленность на духовное совершенствование. Исходя из этих принципов, формируется образное решение кухни и гостиной, с использованием соответствующих материалов и цветов.

Для кухни — темные цвета и материалы с грубой фактурой, такие как необработанный камень, дерево с выраженной структурой, состаренный металл. Подобное решение символизирует устойчивость и непоколебимость домашнего очага, дает ощущение защищенности. Цвета и материалы для гостиной, напротив, — светлые и сдержанные, возможны яркие акценты в текстиле, мебели или отделке стен, приветствуется наличие картин, музыкальных инструментов, высоких окон [9, с. 136].

Значимые элементы жилища, т.е. такие элементы, которые обеспечивают статус дома, «делают жилище жилищем», наряду со специальными конструктивными и инструментальными функциями всегда обладают и функцией границы [7, с. 40].

«Эта функция, впрочем, присуща не только собственно границам (стенам, крыше, полу и т.п.), но и так называемым локативам (печь, стол и др.). В системе народных представлений таким элементам приписывалось “экстраконструктивное” содержание… Они объективируют социальную структуру семьи, являются выражением особенностей религиозной, ритуальной, хозяйственно-экономической и других видов деятельности человека» [1, с. 149–153].

В современной архитектуре также возможно применение предметов мебели для зонирования внутреннего пространства и организации внутренних границ интерьера. Условный традиционный план славянской избы, перенесенный в просторное современное пространство с использованием зонирования при помощи локативов, позволит

создать эргономичные решения, не теряя при этом ценностно-смыслового контекста пространства [5].

При скромных размерах, жилые помещения избы были организованны конструктивно и рационально. Стоит отметить принцип взаимосвязи печи со спальным местом и системами хранения, который может стать уместным решением для малогабаритного современного жилья.

Стоит особо отметить семиотическое значение входной двери и окон: особенность символики объясняется, по-видимому, тем, что содержание, приписываемое им как пограничным объектам, осложняется специфическим назначением: обеспечивать проницаемость границ. «Такое парадоксальное сочетание признаков, противоположных по самой своей сути, обеспечило их статус особо опасных точек связи с внешним миром и соответственно их особую семантическую напряженность» [1, с. 161].

Отсюда многие приметы: не здороваться и не передавать ничего через порог, не разговаривать через окно, не возвращаться в дом, если уже вышел и т.д. В связи с этим, окна и двери часто оформлялись резьбой, которая на сегодняшний день зачастую воспринимается лишь как элемент декора, однако у славян несла сакральное значение. Зависимые от сил природы, люди использовали вырезанные знаки как обереги [6, с. 40].

Ромбы символизировали землю и плодородие, солярные знаки часто указывали на сменяемость дня и ночи, стилизованные изображения животных охраняли дом от стихийных происшествий. Домовую резьбу возможно переосмыслить в симбиозе с современной архитектурой: нанесение упрощенных орнаментов на стекло технологией пескоструйной обработки или же перфорация на металлических листах.

Подобные приемы позволят создать национальную идентификацию дома, соответствующую современным концепциям архитектуры. Жилое пространство удовлетворяет человеческие потребности не только в материальном, но и в духовном аспекте. Согласно концепции Г.Башляра, именно индивидуальное мироощущение личности наделяет пространство жизнью, не зависимо от общечеловеческой ценности объектов материальной культуры [2]. В место своего обитания, помимо вещей, человек приносит свои привычки, чувства и настроения. Исходя из этого, мы можем предположить, что одна из фундаментальных задач при создании национально-ориентированного жилого архитектур-

ного объекта заключается в формировании универсальной структуры. Разработанное пространство будет иметь отсылки к народной художественной культуре, однако каждый человек сможет создать свое эмоциональное, любимое пространство, отвечающее всем требованиям современного человека.

Результаты работы могут быть полезны для архитекторов и дизайнеров при создании и реализации проектов на основе особенностей визуального языка и принципов организации пространства древнерусских зодчих. Таким образом, мы можем резюмировать, что для введения в современную архитектуру народных художественных приемов как аспекта национальной идентификации уместно использовать схемы пространственной ориентации, зонирование, согласно семантическим традиционным принципам, орнаментику, конструктивные и эргономические особенности.

Библиография:

1. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К.Байбурин. СПб.: ПИТЕР, 1983. 179 с.

2. *Башляр Г.* Поэтика пространства / Г.Башляр. М.: Ад Маргинем, 2014. 352 с.

3. *Гречко П.К.* Историческая реверсивность мышления: от понятия к концепту // Личность. Культура. Общество. 2012. Т. 14. Вып. 2 (№ 71–72). С. 69–79.

4. *Камочкин Г.А.* Семиотические основания изучения архитектурной деятельности // Ярославский педагогический вестник. 2012. С. 255–259.

5. *Козловский В.Д.* Психоаналитический метод Н.Ладовского в контексте наследия ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Вестник МГУКИ. 2016. № 2 (70). С. 85–89.

6. *Максимов П.Н.* Творческие методы древнерусских зодчих / П.Н.Максимов. М.: Вече, 1975. 156 с.

7. *Пугачева Л.Г.* Феномен границы как основание интенциональности разума и предметного восприятия реальности // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2009. № 2. С. 36–41.

8. *Тихонова В.А.* Глобализация и геополитика: духовно-ценностные основы противоречий // Вестник МГУКИ. 2015. № 1 (63). С. 45–50.

9. *Шабанова В.А.* Проблема выбора оптимальных вариантов колористического решения интерьера для средней полосы России // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 7 (49). Ч. 2. С. 135–138.

10. *Шангина И.* Русская изба: внутреннее пространство, убранство дома, мебель утварь: иллюстрир. энцикл. / И.Шангина. СПб.: Искусство-СПб., 2001. 357 с.

В.О. РЫЖИКОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: sepia07@mail.ru

V.O. RYZHIKOV
Candidate of art history, associate professor of department «Artistic interior design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: sepia07@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОФИСНЫХ ПРОСТРАНСТВ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

FEATURES OF THE DESIGN OF OFFICE SPACES IN THE EDUCATIONAL PROCESS

В статье рассматриваются метод проектирования офисного интерьера как инструмент повышения профессиональных навыков работы с композицией в учебном процессе. Выделяются наиболее важные аспекты в проектировании офиса и условия для формирования учебного задания. Объясняются особенности формирования художественного образа в офисном пространстве.

The article discusses the office interior design method as a tool for improving professional skills in working with composition in the educational process. Highlights the most important aspects in the design of the office and the conditions for the formation of a training task. The features of the formation of the artistic image in the office space are explained.

Ключевые слова: офисное пространство, курсовое проектирование, проект интерьера, методика преподавания, композиция в интерьере.
Keywords: office space, course design, interior design, teaching methods, composition in the interior.

Проектирование офисов в учебной программе на кафедре «Художественного проектирования интерьеров» относится к разделу коммерческих пространств. В эту же группу входят задания «проект витрины» и «проект интерьера магазина». Все эти задания значительно отличаются по целям и задачам от проектирования музейных, выставочных комплексов, театральной тематики, образующих блок пространств с акцентом на активный художественный образ.

На первый взгляд, задачи, стоящие перед архитектором при проектировании интерьеров офиса, прагматичны. Правильное зонирование, эргономичная организация рабочих мест, связанная с технологией работы сотрудников, — зачастую и есть главный залог успеха проектирования.

Художественный образ в офисе, несомненно, также важен, однако тут необходимо разобраться, какой смысл мы можем вкладывать в это понятия применительно к офисному интерьеру.

Понятие «стиль» тут имеет совсем другое значение, нежели, скажем, в жилом интерьере. Решений, связанных с историческими стилями в офисных интерьерах, намного меньше, чем в квартирах. В офисах большую роль играет коммерческая составляющая, поэтому интерьеры офиса часто включают в себя черты, характерные для торговых помещений. Можно сказать, что интерьер офиса, как правило, является своеобразной рекламой компании, ее философии, ее продукции или услуг.

Формируя методику проектирования в учебном процессе, важно определить фундаментальные понятия, главные особенности и принципы, на которых необходимо сделать акцент при обучении, на которые выпускник может опереться, сталкиваясь с реальными задачами в реальном проектном процессе.

Основой для художественного образа офисного пространства могут стать совершенно разнообразные культурные явления, но чаще всего становятся концепции, выражающие фирменный стиль компании, сферу ее деловой деятельности или идею, связанную с деловой деятельностью. Реже в основе образа оказываются общекультурные идеи, проявляющиеся в разных отраслях архитектуры и дизайна, например, «экологичность» или имитация природных форм. Еще одной «идейной нишей» является образность, связанная с неким экзистенциальным восприятием человека интерьера. В этом случае проектировщик помещает человека в необычные условия пребывания. Подобные примеры часто встречаются за рубежом, для отечественных офисов начала двухтысяч-





Рисунок 1. Интерьер офиса компании Гугл в Мексике. Образ пространства строится на акцентировании «неформальности» среды, элементы интерьера ассоциируются с отдыхом и игрой
Рисунок 2. Интерьер офиса компании Selgas Cano

ных наиболее важным аспектом часто является внешнее ощущение «богатства» и «солидности».

Демонстрация корпоративной философии, ценностей и задач становится одним из факторов, определяющих успех организации. Образ компании формируется ее историей, основателями, продукцией, услугами, а также социальной культурой. Успешно выраженная в пространственных формах идеология компании приводит к более сильному эмоциональному сближению с ней сотрудников и посетителей, делает ее запоминающейся.

В учебном процессе сформировать в полной мере идеологию, осмыслить потребности целевой аудитории, провести маркетинговое исследование (как это случается в реальной практике) в полном объеме зачастую невозможно. Задача перед студентом может выражаться в опосредованном выражении вида деятельности компании через крупные архитектурные формы, через колористическое решение и разработку элементов дизайна в интерьере.

Для создания образной концепции интерьера мало банальной работы с узнаваемым символом компании. Современная практика показывает, что образ пространства строится не на статичном образе, а на среде, формирующей специфическую модель поведения.

Лондонский офис компании Гугл, реализованный несколько лет назад, стал своеобразным эталоном офисного пространства нового образца. Анализ приемов, реализованных в этом интерьере, показывает, какое большое внимание уделялось проектировщиками на создание особого





Рисунок 3. Композиция из подиумов-лежанок в бразильском офисе компании Sotial Tailors
Рисунок 4. Офис норвежского архитектурного бюро Снёхетта. Интерьер некоторых зон воспроизводит обстановку жилых помещений

настроя, ощущения праздника, которое и стало образом, лейтмотивом решения интерьера. Учитывалось, чтобы те люди, которые половину своей жизни проводят в офисе, отождествляли себя с компанией, направлением ее деятельности и ее целями, чувствовали себя на рабочем месте как дома. Интерьер насыщен разнообразными «цитатами», передающими атмосферу отдыха. Это и пляжные кабинки, и декоративные стенки с круглыми прорезями, похожие на элементы детской площадки. Колорит строится на сочетании контрастных ярких акцентов на белом фоне. Человек, попадающий в такое помещение офиса, оказываясь в непривычной «креативной» среде, имеет возможность психологической разрядки и должен работать с большой отдачей. Такое образное решение основывается на смысловой концепции компании, которая, в свою очередь, основывается на идее удаленной работы и творческой свободы человека. Неслучайно сотрудник кампании официально имеет право 30 процентов времени, находясь на работе, не заниматься ею. Это и объясняет логику внутренней организации пространства скорее не как офиса, а как большой игровой комнаты для взрослых: в офисе Гугл есть зоны отдыха, зал для фитнеса с блоком душевых, спа-центр, массажный кабинет и ресторан восточной кухни.

Подобный подход к необычности восприятия пространства офиса — современный тренд, проявляющийся во многих примерах. В офисе архитектурного бюро Selgas Cano реализована концепция работы на природе, благодаря этому офисный интерьер выглядит, как корабль, погруженный в землю, как в воду, таким образом, что плоскости рабочих столов оказываются на уровне земли.

В офисе норвежской архитектурной студии Snohetta в деловую среду активно внедряются зоны, характерные для жилого интерьера: зона библиотеки, диванные зоны. В офисе есть и небольшой универсальный зал с лестничными подиумами. Кульминацией офисного интерьера стала обеденная зона для всех сотрудников. Зона оформлена с акцентом на неформальное ощущение обстановки. По мнению создателей интерьера, важность совместного обеда сотрудников — дополнительная ценность, которая приносит большую отдачу для общего процесса. Незамысловатая, казалось бы, истина, понятная по-человечески, служит целям повышения духа командности и эффективности работы. В нерабочее время обеденные столы становятся рабочими площадками для совместной работы, проведения встреч и неформальных бесед.

По сути, для проектировщика важно создать особый угол зрения на офисное пространство, сместить акцент на особое качество среды, не характерное для офиса. Пространство становится более привлекательным или новаторским, если оно совмещает строгую репрезентативность офиса с нехарактерными для офиса чертами, выражающие иногда противоположные деловой функции образы. Именно на стыке трудносовместимых, на первый взгляд, принципов можно создать по-настоящему интересный новаторский образ пространства. Оригинальность и нацеленность на значительный смысловой потенциал в курсовом проектировании дает возможность студенту получить навыки нетрадиционного творческого поиска, ухода от стереотипов.

Существует и альтернативный подход к проектированию офисного пространства, не менее важный и эффективный для получения профессиональных навыков в учебном процессе. Это проектирование через приемы формирования отвлеченной формальной композиции. Не секрет, что в курсовом проектировании, начиная с первого курса, существует ряд заданий или даже дисциплин, например, пропедевтика, или основы композиции, связанных с методами формирования абстрактной композиции и подчинения этого процесса разным задачам, в том числе смыслового и образного содержания. Офисный интерьер предоставляет большую свободу для композиционных формальных поисков, и проектирование может подчиняться особым принципам.

В 2018 учебном году при выполнении курсового проекта интерьера офиса на кафедре «Художественного проектирования интерьеров» была опробована особая методика преподавания, базирующаяся



Рисунок 5. Офис норвежского архитектурного бюро Снёхетта. Стол для совместного обеда сотрудников — инструмент формирования корпоративного духа

на выполнении ряда формальных композиционных упражнений, из которых складывалось итоговое решение интерьера.

Проектирование в группе велось на основе трех реально существующих офисных пространств — архитектурных ситуаций, обладающих индивидуальными архитектурными особенностями и значительными проектными ограничениями. Одно из пространств — остекленное с четырех сторон высокое пространство на крыше существующего здания бывшей ткацкой фабрики. Второе — реконструируемое двухсветное здание с верхним светом и глухими стенами по периметру, третье — офисное пространство сложной конфигурации с обилием несущих элементов в интерьере в центре города. На начальном этапе проектирования было проведено небольшое исследование, позволяющее определить потенциальные возможности каждой из архитектурных ситуаций. Каждое из предложенных пространств предоставляло возможности не только горизонтального зонирования, но и вертикального: высота позволяла организовать второй, антресольный уровень.

Используя вариативный объемно-планировочный метод, студенты должны были сформировать ряд наиболее перспективных, с точки зрения полезной площади и освещенности решения, пространств. Метод напоминал работу в профессиональных проектных мастерских. Такой поисковый научный подход позволил на уровне эскизов отобрать наиболее удачный пространственную концепцию, на основе которой разрабатывались интерьеры далее. Ставилась задача не только выразить свое видение, «активный жест», но попытаться вписаться в присущие ограничения, попытаться разобраться, чем это исходное пространство хочет быть, и только потом действовать.

Второй этап — более детальное исследование качеств самого пространства и объемных архитектурных форм. Студентам было предложено сформировать композиции в заданном пространстве на основе противоположных композиционных качеств: открытость-закрытость,

движение-статика, сложность-простота, рациональность-хаотичность и т.д. В работе не ставился акцент на ярком образном решении, оно вводилось на поздних этапах проектирования путем введения и модифицирования отдельных элементов как бы исподволь, незаметно. В результате работы выявилась интересная закономерность: целостное решение возникло в процессе проектирования сложным опосредованным путем.

Работа студентов привела к интересным и неожиданным композиционным решениям, планировочным схемам. Студенты смогли выработать универсальную методику работы, позволяющую решать композиционные задачи в архитектурной плоскости и применять подобный же метод с некоторыми изменениями и для отдельных фрагментов наполнения: встроенной мебели, световых систем, перегородок. Это привело к тому, что все элементы интерьера были спроектированы для конкретного пространства с индивидуальным подходом. Разные элементы интерьера — подвесные потолки, мощение пола, детали мебели образовали единую композиционную структуру со схожими приемами формообразования. Привнесенными элементами, то есть теми, которые были подобраны и внедрены в интерьер, остались лишь офисные столы и стулья для рабочих зон и мягкая мебель для зон отдыха. Студенты открыли для себя возможности свободного моделирования в рамках заданной архитектурной ситуации.

Профессионалы-архитекторы отмечают, что правильно «собранные» композиции сами по себе уже обладают значительным эстетическим смыслом, образным качеством, подобно тому, как функциональные изделия дизайна могут быть красивы, благодаря осознанию полезности функционального качества. Композиция становится не результатом работы, а методом проектирования. В задачи преподавателя ставится сформировать у будущего профессионала умение организовывать взаимодействие отдельных элементов внутри композиции согласно внутренним задачам и целям, сформировать ощущение свободы в работе и адекватной реакции на изменения и корректировки в проектировании, возникающие не по воле проектировщика. Важно учитывать не только изначальные условия, возникающие до начала проектирования, скажем, ограничения архитектурной ситуации или набор функциональных зон, указанных в техзадании, но и корректировки, возникающие в самом процессе работы. В учебном процессе — это, скажем, получение новых вводных данных от преподавателя или от внешних источников. В реальном

проектном процессе это может быть изменение техзадания (что случается в реальной практике чрезвычайно часто). Процесс проектирования так же, как и сама композиция интерьера, выражающая разные объемно-пространственные ходы и темы, должен быть рассчитан на рост и развитие в процессе проекта. Этот аспект важен и для композиционных параметров проектируемого пространства, и для образной стороны.

Наличие в проектируемой архитектурной ситуации каких-то конструктивных ограничений в виде несущих пилонов, балок, отрезков несущих стен и т.д. на деле не оказывается чем-то, ограничивающим свободу проектирования. Наоборот, создавать систему на базе уже присутствующих неизбежных частей оказывается легче и интереснее. Задача, с которой сталкивается проектировщик, — связать эти разрозненные элементы, сделать их визуальное взаимодействие подчиненным системе и смыслу. Есть предположение, что, с точки зрения учебного процесса, очень важен выбор архитектурной подосновы, обладающей значительными характерными особенностями, «случайными» конструктивными элементами, стояками, специфическими проемами и т.д. и потенциалом для организации нескольких альтернативных композиционных схем.

Важно и соблюдение правил работы с этими не совсем удобными конструкциями. Итоговые проекты, получающиеся в результате работы с такими пространствами, в ряде случаев оказываются более выразительными по композиции, чем проекты, созданные без заданного базового пространства и с неограниченной свободой трансформации неизменяемых конструкций.

Для учебного проектирования офисных пространств можно выделить три наиболее важных параметра. Первый — художественный образ, базирующийся на выражении идеологии выбранной кампании, формирующий индивидуальную смысловую концепцию заданного пространства. Второй — взвешенный отбор архитектурной ситуации для проектирования и формирование жестких правил игры — методики работы с исходными данными, предполагающие неизменные правила вмешательства в архитектурную ситуацию. Третье — смещение акцента в проектировании на выработку универсальных композиционных средств организации пространства; деление всего проектного процесса на серию отдельных композиционных упражнений или клаузур со специфическими задачами.

В идеале все три перечисленных параметра должны органично соединяться на всех этапах учебного проектирования. Однако в учебном процессе это сложно реализовать одновременно. Преподаватель сам выбирает, на какой параметр стоит раньше обращать внимание. В зависимости от опыта, преподаватель, как правило, отдаст главное предпочтение одному из перечисленных аспектов, но остальные параметры тоже необходимо принимать в расчет. Это даст возможность заложить профессиональную базу, подготовить студента к следующей стадии в образовании.

Библиография:

1. *Алонов Ю.Г.* Композиционное моделирование. Курс объемно-пространственного формообразования в архитектуре: учебник / Ю.Г.Алонов, Д.Л.Мелодинскй. 1-е изд. М.: Академия ИЦ, 2015. 224 с.: ил.

2. Пространство мастерской. Сайт норвежского архитектурного бюро Snohetta [Электронный ресурс]. URL: https://snohetta.com/process/studio-space (дата обращения: 3.03.2019).

3. Пособие по проектированию профессиональных офисов [Электронный ресурс]. URL: http://mebelduet.ru/posobie-po-proektirovaniyu-professionalnykh-ofisov (дата обращения: 7.03.2019).

Н.П. БОГАТОВА
Доцент кафедры средового дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: npbogatova@mail.ru

N.P. BOGATOVA
Associate professor of the department of environmental design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: npbogatova@mail.ru

НЕ ПРЕТЕНДУЯ НА ОБЪЕКТИВНОСТЬ... (ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА СРЕДЫ ТЕРРИТОРИИ ДЕТСКОГО ЦЕНТРА ОТДЫХА)

WITHOUT CLAIMING TO BE OBJECTIVE... (PROBLEMS OF ENVIRONMENT DESIGN OF THE CHILDREN'S RECREATIUON CENTRE)

В феврале 2019 г. группа преподавателей МГХПА им. С.Г.Строганова посетила Всероссийский Детский Центр «Орлёнок» — Государственное бюджетное образовательное учреждение федерального уровня. Впечатления от встречи с коллективом, природой и исторически сложившейся архитектурной средой бывшего детского пионерского лагеря, вписавшего свою страницу пионерской и комсомольской славы в отечественную историю, повлекла за собой целый комплекс предложений по многоплановым и междисциплинарным решениям в области дизайна среды.

In February 2019 a group of teachers of the Stroganov Academy (MGHPA) visited the All-Russian Children's center «Orlyonok», a state budgetary educational institution of the federal level. The impressions of the meeting with the staff, nature, and historically established architectural environment of the former children›s pioneer camp, which added its page of pioneer and komsomol glory to national history, led to a whole range of proposals for multidimensional and interdisciplinary solutions in the field of environmental design.

Ключевые слова: ВДЦ «Орлёнок», история, архитектурная среда, проект, скульптура, ландшафт, Комплекс пионерской славы, архитекторы А.И.Алымов, Л.Ю.Гальперин, В.Б. Фабрицкий, скульптор А.А.Киселев.

Keywords: ACC «Orlyonok», history, architectural environment, project, sculpture, landscape, Pioneer Glory Complex, architects A.I.Alymov, L.Y.Halperin, V.B.Fabritsky, sculptor A.A.Kiselev.

Часть 1. История и современность

19 февраля группа преподавателей и студентов с разных кафедр МГХПА им. С.Г.Строганова в рамках взаимовыгодного партнерского сотрудничества и для составления перспективных планов взаимодействия, вылетела во Всероссийский Детский Центр «Орлёнок» — Государственное бюджетное образовательное учреждение федерального уровня. ВДЦ «Орлёнок» расположен в живописной бухте, в 45 км от города Туапсе на Черноморском побережье Краснодарского края.

В самом центре легендарного Центра расположена площадь «Комплекс пионерской и комсомольской славы». Над проектом комплекса работала группа архитекторов из Ленинградского института проектирования под руководством А.И.Алымова [1] (1923–1998). Площадь комплекса представляет собой квадратный в плане газон, разделенный дорожками на 7 небольших квадратах с каждой из сторон (рис. 1).

Комплекс пионерской славы разделен на две основные зоны, одну из которых венчает бронзовая скульптура юноши, в буденовке, символизирующего «Орлёнок» (который несет «навстречу ветрам эпохи» знамя, установленное в 1978 г.). Немного удивляет тот факт, что памятник обращен боком к главной алее, ведущей к комплексу. Также непонятна установка «Орлёнка» в данном месте таким образом, что развернутый лицом к морю юноша оказывается отвернутым от основной территории комплекса и имеет не лучшее расположение для обзора.

В зонах размещения памятников несколько квадратов объединены и образуют площадки. В противоположном углу комплекса, немного ниже уровня земли, расположена вторая зона, в центре которой находится группа из трех объектов, в виде рельефов, выполненных из розового армянского туфа, два из которых посвящены пионерам, а третий, являясь композиционным центром, изображает портрет В.И.Ленина (скульптор А.А.Киселев). Весь комплекс по периметру окружен не

глубоким бассейном, в котором по причине устаревшей системы водостоков сейчас нет воды. С некоторой долей уверенности можно предположить, что понижение уровня земли в районе памятников также означало наличие в этом месте неглубокого бассейна, чтобы отражение рельефов в воде усиливало эффект их воздействия на аудиторию, хотя наличие ведущих вниз лесенок в несколько ступеней говорит об обратном.



Рисунок 1. Панорамный вид с крыши ДКиС на Комплекс пионерской и комсомольской славы, архитектор А.И.Алымов

Туф, сформировавшийся из жесткой вулканической магмы с ее воздушными пузырьками и карманами, которая выбрасывается во время извержения вулкана вместе с остатками кусков других пород камня, представляет собой плотный пористый отделочный материал, который иногда называют «огненный камень». Много веков из него возводились дома и церкви, изготавливались барельефы и скульптурные ансамбли, им отделывались фасады зданий. 90 % всего мирового запаса туфа находятся в Армении. В отличие от многих твердых пород камня, армянский туф отличается легкостью в обработке, прочностью, водостойкостью, морозостойкостью, высокими теплоизоляционными качествами, устойчивостью поверхности к истиранию, а также выразительной фактурой, с множеством вариаций цвета, от бледно-розового до кирпично-красного.

Анатолий Александрович Киселев — многоплановый скульптор. Его монументальные и монументально-декоративные произведения установлены во многих областях бывшего Советского Союза и за рубежом. Интересно, что, считая себя одним из учеников В.В.Стерлигова [2], в группу которого он входил с 1963 по 1973 г., и занимаясь проблемами пластического пространства, где в основе линейной организации мироздания лежит не прямая, а кривая, он также видел себя продолжателем учения К.С.Малевича. В этом стиле выполнены многие работы А.А.Киселева, среди которых монументально-декоративная композиция «Костер», устремившая ввысь языки своего пламени. Она установле-



Рисунок 2. Рельефы, скульптор А.А.Киселев. Комплекс пионерской и комсомольской славы, архитектор А.И.Алымов

на при въезде в ВДЦ, недалеко от стелы: «Всероссийский детский центр Орлёнок». Благодаря световой подсветке, памятник особенно красив в ночное время, и действительно ассоциируется с большим горящим костром. Эта работа не подвластна времени и до сих пор производит неизгладимое впечатление.

По словам нашего современника, «разные его *(***А.А.Киселева** — ***Н.Б.)*** ипостаси, вроде бы разительно противоречат друг другу, но при этом совершенно спокойно сосуществуют. Один художник Киселев — образцовый советский монументалист. Скульптурные композиции в приморском парке Победы, пионерском лагере "Орлёнок" или в городе Кирово-Чепецке (фонтан "Слияние рек") относятся к тем элементам среды времен "застоя", которые все видели, но никто не замечал. Но одновременно с 1954 по 1969 г. Анатолий Киселев был едва ли не рекордсменом среди художников ленинградского завода фарфоровых изделий по тиражам, доходившим до 150 тыс. экземпляров» [3]. И действительно, А.А.Киселев более известен своими работами в фарфоре. Его произведения находятся в Государственном Русском музее, Театральном музее (Санкт-Петербург), городе Осака (Япония), в частных собраниях в России, США, Польши.

Возможно, из-за неудачно выбранного сезона для посещения столь легендарного места вид полуразрушенного комплекса, с разбитыми бассейнами и сильно поврежденной скульптурой вождя мирового пролетариата, произвел на нас удручающее впечатление (рис. 2).

Ни о каких цветущих розах в центре Комплекса (из воспоминаний очевидцев) в феврале месяце речь, конечно, не шла, но и печаль по давно ушедшему в историю времени не возникала. Возникло недоумение,

почему сегодня, в XXI веке, в центре одного из важнейших современных Центров воспитания молодежи, в руинированном состоянии до сих пор существует характерный для своего времени памятник неоднозначной исторической фигуре? Что делать с этим оставленным нам второй половиной XX века историческим художественным наследием? Имеем ли мы моральное право внедряться со своим видением в исторически сложившуюся среду или навечно обрученные с наследием мирового пролета до конца времен будем наслаждаться «искусством» давно ушедшего времени?

Историческая справка

На начальном этапе строительства лагеря много внимания было уделено разработке планировочного решения и объемно-пространственной структуры каждого сооружения в отдельности и всего ансамбля в целом. Центральная часть долины была занята спортивной зоной. По сохранившемуся с тех времен планировочному макету, представленному в экспозиции музея истории «Орлёнка», хорошо видно, что ни о каком Комплексе пионерской славы в центре лагеря, с расчерченными на квадраты газонами и памятником Ленину, речь тогда не шла. Эта идея возникла позднее и была осуществлена только в 1978 году, почти в самом конце окончания 1 этапа фундаментального строительства лагеря.

В настоящее время следующие объекты занесены в реестр сохранности памятников архитектуры и скульптуры:

— Комплекс пионерской и комсомольской славы (архитектор А.Алымов), в центре которого расположен памятник Орлёнку;

— памятник Н.Островскому (скульптор Н.А.Щербаков);

— Дворец культуры и спорта и другие памятники архитектуры на территории «Орлёнка» (архитекторы Л.Ю.Гальперин, М.В.Чернов, М.Л.Файнберг, В.Б.Фабрицкий, И.П.Шмелев, лауреаты Государственной премии РСФСР).

Извечная проблема «что делать», — казалось бы, очень простой вопрос, но, к сожалению, не имеющий однозначного ответа. Памятник, который давно не несет той смысловой и символической нагрузки, благодаря которой он в свое время, появился в данном месте, нельзя убрать. В настоящее время Комплекс пионерской и комсомольской славы, на территории которого установлены рельефы, охраняется государством как художественная ценность, хотя в постановлении нет ни слова об охране группы исторических рельефов из туфа розового цвета.

Замечу также, что центральной площади ВДЦ нет на большинстве последних карт и планах навигации «Орлёнка». Ее стерли с многих карт, но не решились реконструировать и дать ей возможность получить в XXI в. вторую жизнь. Видимо, сегодня рельеф В.И.Ленина в окружении пионеров является уже некоей мистической реликвией «Орлёнка».

Всероссийский пионерский лагерь «Орлёнок» был создан на основании Распоряжения Совета Министров РСФСР от 15.01.58 № 178-р и Приказа Министерства здравоохранения РСФСР от 10.02.58 № 153.

Необходимость создания Всероссийского детского оздоровительного лагеря на Черноморском побережье Краснодарского края возникла в связи с передачей в 1954 г. Крыма, где находился крупнейший в СССР пионерский лагерь «Артек», в состав Украины.

Детский лагерь «Орлёнок» — результат творчества и огромного труда большого коллектива. Разработку архитектурной части проекта лагеря было поручено вести группе архитекторов Ленинградского института экспериментального проектирования. В этой сложнейшей, почти не имевшей аналогов работе, участвовали лучшие инженеры и специалисты в области архитектуры города. Главным конструктором проекта был назначен Кауфман Исаак Зиновьевич, в проектную группу входили архитекторы-проектировщики: М.Л.Файнберг, Л.Ю.Гальперин и другие.

«Орлёнок» неслучайно называли «пионерским городом», его основные сооружения расположены по периметру долины и раскрыты к морю. Белоснежные корпуса органично вписаны в разнообразный и живописный ландшафт, который является неотъемлемой частью композиции.

Строительство лагеря было начато в 1960 г. на основании Постановления Совета Министров РСФСР от 27.03.59 № 494. 9 апреля Краснодарский Краевой комитет ВЛКСМ объявил строительство «Орлёнка» ударной комсомольской стройкой.

Вблизи поселков Новомихайловский и Пляхо, в обширной бухте с песчаными пляжами, с территорией более 217 га, был оборудован первый палаточный лагерь на 480 мест и проведена первая лагерная смена.

В настоящее время территория «Орлёнка» составляет более 300 га, она дугообразно вытянута с севера на юг, вдоль бухты Голубая, до выдающегося в море на 300 м мыса Гуавга. С запада «Орлёнок» омывается Чёрным морем, а с востока ограничен невысокими лесистыми горами. С востока на запад ВДЦ пересекают несколько безымянных ручьев и речка Пляхо.

С 1960 и по 1979 г. в лагере почти не прекращалось строительство. За эти годы, кроме функциональных строений, было возведено множество шедевров архитектуры и памятников скульптуры. 12 июля 1963 г. было сдано в эксплуатацию здание приемного корпуса. Как и на многих корпусах, построенных позднее, на торцевом фасаде приемного корпуса расположено тематическое мозаичное панно. В августе 1963 г. вступил в строй грузопассажирский пирс, выступающий в море на 250 м.

15 июня 1964 г. распахнул двери детский лагерь «Звездный», а 17 июня 1965 г. начал работать лагерь «Стремительный» (архитекторы Л.Ю.Гальперин, М.Л.Файнберг, М.В.Чернов; инженер И.З.Кауфман). Лагеря «Звёздный» и «Стремительный» похожи друг на друга, их белые четырехэтажные корпуса искусствоведы сравнивают с морскими лайнерами.

11 июня 1965 г. была сдана в эксплуатацию школа, а 5 августа — здание лечебного корпуса. Белое здание школы им. Н.Островского, рассчитанное на 1000 учащихся, благодаря привязке к месту, поднимается ступенями по склону горы вверх. В интерьере школы — просторные и светлые классы, кабинеты и спортивный зал. Однако холлы школы уже давно требуют обновления при сохранении бережного подхода к проектному решению среды.

Весной 1966 г. было сдано здание нового гаража, где одновременно могло помещаться 100 автобусов, а 30 мая — детский лагерь «Лесной», впоследствии переименованный в «Комсомольский» (авторы проекта лагеря Л.Гальперин, В.Лопоногов, М.Л.Файнберг). Лагерь «Комсомольский» — один из наиболее привлекательных для детей летних лагерей. В расположенных на берегу моря «бочках», построенных в 1966 г., до сих пор летом живут дети. Домики требуют реконструкции, в настоящее время объявлен конкурс проектов жилых строений для этого лагеря.

30 августа 1966 г. отмечает день своего рождения детский лагерь «Штормовой» (авторы: архитекторы Е.М.Рапопорт, А.Я.Свирский, П.И.Юшканцев; инженер И.З.Кауфман). Трехэтажный корпус лагеря «Штормовой», расположенный на берегу моря, рядом с грузопассажирским пирсом, сравнивают с устремившимся в океан кораблем (рис. 3).

Вожатые и дети называют этажи палубами, с увлечением разыгрывая в жизни «Штормового» лагеря сценарии с морскими сюжетами.

В июле 1966 г. в центре «Орлёнка» состоялось открытие стадиона «Юность», а в конце декабря стадион с футбольным полем, беговыми дорожками, легкоатлетическими сооружениями, подтрибунным



Рисунок 3. Детский лагерь «Штормовой» (авторы: архитекторы Е.М.Рапопорт, А.Я.Свирский, П.И.Юшканцев; инженер И.З.Кауфман), 1966 г.

пространством с раздевалками и душевыми для спортсменов и помещениями гостиницы был сдан в эксплуатацию. Композицию сооружения завершила установленная поблизости чаша Олимпийского огня.

В 1967 г. на международной выставке в Монреале «Экспо-67» Всероссийский пионерский лагерь «Орлёнок» получил Премию Гран-При за лучшее архитектурно-планировочное решение проекта по классу детского воспитательно-оздоровительного лагеря стационарного типа.

В том же году состоялось открытие одной из летних концертных площадок лагеря с эстрадой «Фестивальная».

29 ноября 1968 г. была сдана в эксплуатацию набережная. Сейчас трудно представить, как она выглядела в проекте. Сохранилось несколько не слишком качественных снимков того времени, по которым можно понять первоначальный замысел архитекторов. Очевидно, что стиль парапетов не противоречит общему архитектурному замыслу и органично дополняет архитектуру.

5 апреля 1969 г. в «Орлёнке» торжественно открыли Дом Авиации и Космонавтики. Это не только музей, но и действующий учебный центр, в котором дети могли пройти подготовку по направлениям военных и космических специальностей. Идею создания такого учебного пространства в 1964 г. во время визита во Всероссийский пионерский лагерь предложил Юрий Гагарин. В 2019 г. к юбилею центра приурочили открытие аллеи самолетов, переданных детскому центру Министерством обороны РФ.

В 1970 г. к 10-летию «Орлёнка» по заказу Государственного комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстроительстве СССР был создан фильм об архитектуре лагеря «Салют, мечта» (режиссер Я.Хромченко).



Рисунок 4. Дворец культуры и спорта (авторы: архитекторы Л.Ю.Гальперин, В.Б. Фабрицкий, М.Л.Файнберг, И.П.Шмелев; инженер И.З.Кауфман), 1974 г.

В мае 1972 г. в лагере «Дозорный» начала работу пионерская пограничная застава. Расположенный на склоне горы, на границе ВДЦ, несмотря на недостатки благоустройства территории, он привлекает простотой и лаконичностью решений растворяющихся в пейзаже домиков.

30 декабря 1974 г. на берегу моря, рядом с центральной площадью, был построен и введен в эксплуатацию корпус Дворца культуры и спорта, по форме напоминающий усеченную пирамиду (авторы: архитекторы Л.Ю.Гальперин, В.Б.Фабрицкий, М.Л.Файнберг, И.П.Шмелев; инженер И.З.Кауфман). В нем расположен киноконцертный зал на 600 мест, центральная библиотека, нежно называемая орлятами «Аптекой для души», образовательный центр и круглогодичный плавательный бассейн, наполняемый морской водой. Прямо от здания к набережной ведет лестничный спуск. И сегодня здание выглядит современно и притягивает внимание четкой геометрией форм и виртуозностью решений композиции пространства (рис. 4).

10 апреля 1975 г. на самой высокой точке «Орлёнка» открылась астрономическая обсерватория. К входу в обсерваторию ведет высокая винтовая лестница. Здесь в аэрокосмические и астрономические смены проводятся регулярные наблюдения за звездным небом (авторы проекта: архитекторы Л.Ю.Гальперин, Е.В.Крискович, М.Л.Файнберг; инженер И.З.Кауфман). Неподалеку от обсерватории располагается комплекс административных зданий и гостиница «Лунная» для специалистов смен.

27 декабря 1977 г. вышло Постановление Совета Министров РСФСР № 641 «О присуждении Государственной премии РСФСР 1977 года в области литературы, искусства и архитектуры». За архитектуру Центрального комплекса Всероссийского пионерского лагеря ЦК

ВЛКСМ «Орлёнок» премию получили: архитекторы Чернов Михаил Всеволодович, Алымов Александр Иванович; инженер-строитель «Орленка» Савин Ким Семенович, каменщик «Орленка» Скрябина Александра Алексеевна.

В октябре 1978 г. состоялось открытие Площади пионерской славы (архитектор А.И.Алымов), той самой площади, вид которой произвел на нас сильнейшее впечатление в первый день нашего знакомства с «Орлёнком».

И в завершении первого этапа строительства, в самом конце декабря 1979 г., был построен и введен в эксплуатацию «Дом вожатых».

Общий архитектурный замысел «Орлёнка» достоин восхищения. При проектировании и поиске выразительности формы зданий, структурировании объемов и их функциональном зонировании архитекторы немаловажное значение отвели созданию микроклимата и естественной освещенности основных помещений. В композицию были активно введены элементы синтеза искусств и проведена идея слияния с природной средой. По замыслу авторов, архитектура и природа должны были составлять единое целое. Природа проникает в интерьеры через панорамное остекление фасадов и растворяется в светлых больших холлах, залах и фойе.

Современным проектировщикам необходимо помнить об этой формуле междисциплинарного синтеза, написанной нашими предшественниками.

Примечания:

1. В 1980-х гг. Александр Иванович Алымов был главным художником Ленинграда, а с 1984 по 1985 г. руководил авторским коллективом, создававшим обелиск-памятник «Городу-герою Ленинграду».

2. Стерлингов Владимир Васильевич (1904–1973) — советский живописец, график и теоретик. В 1926 году изучал принципы кубизма и супрематизма в ГИНХУКе у К.С.Малевича. Развивал новый пластически-пространственный метод в изобразительном искусстве, основанный на сферическом элементе формообразования, неразрывно связанном с природой («Окружающая геометрия», 1973, ГРМ).

3. URL: https: //sergej-manit.livejournal.com/684104.html (дата обращения: 3.05.2019), URL: http://www.museum.ru/N19006 (дата обращения: 3.06.2019).

Библиография:

1. *Залесская Л.С., Микулина Е.М.* Ландшафтная архитектура. М.: Стройиздат, 1979.

2. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. / А.В.Иконников. М.: Прогресс-Традиция, 2001–2002.

3. *Новиков Феликс, Белоголовский Владимир*. Советский модернизм: 1955–1985. Екатеринбург: Tatlin, 2010.

4. URL: https: //vk.com/topic-24579583_24434725 (дата обращения: 10.05.2019).

5. URL: http: //rupo.ru/m/2334/ (дата обращения: 13.05.2019).

6. URL: https: //art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=96&art=1558 (дата обращения: 17.05.2019).

7. URL: https: //megabook.ru/article/Орленок (дата обращения: 3.06.2019).

8. URL: https: //design.wikireading.ru/13708 (дата обращения: 10.05.2019).

9. URL: https: //ru.wikipedia.org/wiki/Орлёнок (дата обращения: 13.05.2019).

10. URL: Журнал «Архитектура СССР», август 1970 г. (дата обращения: 15.05.2019).

И.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru

I.V. AKILOV
Senior lecturer of the department «Academic painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: akiloff@yandex.ru

НОВАЯ АТРИБУЦИЯ АМАЗОНКИ ШАРРА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФИДИЯ

THE NEW ATTRIBUTION OF THE AMAZON SCIARRA AS THE WORK OF PHEIDIAS

В статье предлагается новая атрибуция статуи Раненой Амазонки из собрания Шарра. На основании уточненных данных Лукиана и общих пластических особенностей статуи обозначается вероятность, что Амазонка Шарра воспроизводит бронзовый оригинал Фидия.

The paper proposes a new attribution of the Wounded Amazon statue from Sciarra collection. Based on the refined data of Lucian and the common plastic features of the statue the probability, that the Sciarra Amazon reproduces the bronze original of Pheidias, is indicated.

Ключевые слова: античность, скульптура, Раненая Амазонка, тип Шарра, атрибуция, Фидий, Поликлет, Кресил.
Keywords: antiquity, sculpture, Wounded Amazon, Sciarra type, attribution, Pheidias, Polykleitos, Kresilas.

Данные Плиния Старшего о создании Поликлетом, Фидием, Кресилом [1, с. 119–126], Кидоном и Фрадмоном бронзовых статуй амазонок для Артемисиона в Эфесе (NH, XXXIV, 53) уже более полутора столетий служат основанием для попыток определить, к кому из мастеров восходят мраморные реплики амазонок из музейных собраний. За всю

историю исследований взгляды на авторство этих статуй менялись, но убедительные для всех так и не были высказаны.

Наиболее полное представление мы имеем о Раненой Амазонке типа Шарра, названной так по копии из Палаццо Шарра в Риме, которую в 1897 году приобрел К.Якобсен для своей коллекции в Копенгагене. По проработке деталей она, предположительно, более точно воспроизводит особенности и контрасты бронзового оригинала, насколько это позволяли технологии копирования бронзовых статуй в мраморе посредством гипсовых слепков [5, с. 26]. Данный тип Амазонки сохранился в большом количестве копий, что позволяет вполне объективно анализировать различные особенности пластического языка скульптора, особенно после того, как в 1997 году посреди терм Эсихи (Испания) была найдена статуя с минимальными повреждениями [20].

Амазонка изображена облокотившейся о небольшую колонну и в бессилии водрузившей правую руку на голову. Ее пластические и стилистические особенности, характерные для середины V века до н.э., породили противоречивые заключения касательно автора данной статуи.

Важно отметить, что изначально авторство Поликлета над типом Шарра утвердилось без дополнительной аргументации: в своих исследованиях статуй амазонок А.Фуртвенглер был увлечен идеей, что к Фидию восходит тип Маттеи, а ко Кресилу — тип Сосикла, и лишь поэтому тип Шарра был отнесен к оригиналу Поликлета [10, с. 128–140]. Только в 1933 году Г.М.А.Рихтер при изучении статуи амазонки из коллекции Лансдаун приступила к более серьезному анализу скульптурных особенностей типа Шарра. Она отметила симметричность передних локонов прически, напомнившую ей решение волос статуи Дорифора [16, с. 4], и определила особое понимание хиазма Амазонки: опорная правая нога — с опорной левой рукой, расслабленная левая нога — с расслабленной правой рукой. Позже ее выводы повторил в отечественном искусствознании Б.Г.Виппер [2, с. 311–312], дополнив аргументацию Д.С.Недовича [4, с. 33–39], который видел Поликлета единственным возможным автором Амазонки Шарра. Такое понимание нашло поддержку во многих исследованиях XX века и было наиболее полно отражено в монографии Р.Бол через анализ сходства ног и частей торса Амазонки Шарра с Дорифором, Диадуменом и Гераклом Поликлета [6, tafel 141–143].

Однако это противоречит исследованию Ф.Ноака, проведенному еще в 1915 году. Он отметил ионийский стиль складок хитона и пред-

положил, что статуя восходит к оригиналу Стронгилиона. Изучив поперечное сечение нижних частей туловищ статуй типов Шарра и Сосикла, Ф.Ноак показал овальность сечения Амазонки Шарра и квадратность, как у Дорифора, сечения Амазонки Сосикла [15, с. 167]. Наглядность хиазма (противоположность наклона осей таза и плеч) и решение локонов на затылке также отмечались как признаки того, что именно тип Сосикла восходит к Поликлету [6, tafel 144]. А проведенное в 2015 году 3D лазерное сравнение лицевых частей статуй Амазонки Шарра и Сосикла с Дорифором копииста Аполлония и Диадуменом с Делоса выявило почти абсолютную тождественность лицевых частей статуй Поликлета с типом Сосикла и несовпадение с типом Шарра [18].

Текущую неопределенность в вопросе атрибуции Поликлету Амазонки Шарра в полной мере отразила в 1990–91 гг. уникальная выставка, посвященная творчеству этого скульптора в Музее древней скульптуры во Франкфурте-на-Майне [7, с. 236], дополнительно показав обоснованность мнения, что к Поликлету может восходить именно тип Сосикла. Но поскольку исследователи (кроме М.Вебер) инерционно повторяют мнение А.Фуртвенглера о Фидии как авторе Амазонки Маттеи, то тип Шарра теперь все чаще понимается восходящим к оригиналу Кресила.

Решающим аргументом в определении Амазонки Фидия всегда служили слова Лукиана (Imagines, 4) о том, что он создал Амазонку *ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ — опирающуюся на копье*. Именно такое упрощенное понимание греческого текста инерционно направляло все рассуждения об Амазонке работы Фидия. Но *δοράτιον* это уменьшительное от *δόρυ*, поэтому текст Лукиана если и сообщает о *копье,* то только с коротким древком. Однако в руках Амазонки Маттеи и Амазонки Сосикла невозможно предположить короткий полутораметровый дротик-опору, но только копья с древками длиной около трех метров [6, tafel 137–140]. А. Фуртвенглер пытался объяснить это несоответствие тем, что копье Амазонки Маттеи короче пятиметровой македонской пики и поэтому дано Лукианом в уменьшительной форме [10, с. 137]. Именно такое весьма спорное понимание авторитетным ученым античных данных заложило вынужденную неточность в издаваемых переводах Лукиана. Но стоит отметить, что *δόρυ* означает не только древко копья, но любую деревянную опору. Поэтому в 1936 году К.Леманн-Хартлибен высказал совершенно справедливое замечание, что у Лукиана мог подразумеваться *столб*, но сам же опроверг эту мысль, как затрудняющую понимание текста древ-

ним читателем [14, с. 10]. Однако он не учел уменьшительную форму опоры амазонки, а именно этим тип Шарра отличается от прочих, облокачиваясь на пилон малого размера. Из этого можно заключить, что свидетельство Лукиана в полной мере характеризует только данный тип Раненой Амазонки.

Также стоит отметить, что наличие опорной колонны скорее ожидаемо для мраморной скульптуры, нежели для бронзовой, и поэтому ее оригинальность у Амазонки Шарра иногда оспаривалась [19, с. 44–46]. Но колонна вполне объяснима, если автором был Фидий, по мнению древних, более искусный в работе с мрамором, нежели с бронзой: его считали уступавшим в ваянии мастерству Поликлета, но более лучшим резчиком (Ἀριστοτέλης, Ἠθικὰ Νικομάχεια, VI, 7, 1141a, 9–12; Διονύσιος, Περὶ Δεινάρχου, VII; Sidonius Apollinaris, Epistulae, VII, 3, 1). Фидий не раз в своем творчестве прибегал к помощи дополнительных опор в виде колонн, и главное его творение — Афина Парфенос — тоже покоила на ней свою правую руку. Афродита Брацца, которую принято соотносить с Афродитой Уранией Фидия [11, с. 31–34], под левым предплечьем имела сходную опору, как и статуя Пеплофоры/Деметры, предположительно его круга [8, с. 149], найденная в 1997 году на Вилле Папирусов в Геркулануме. Особенно важно, что данная статуя во многом повторяет позу Амазонки Шарра, облокачиваясь на четырехгранный столб.

Наиболее объективным аргументом в пользу авторства Фидия является поза амазонки и положение ее правой руки, расслабленно покоящейся на голове. Дело в том, что он воспроизвел именно с таким жестом поверженную амазонку внизу композиции на щите Афины Парфенос. Она просматривается на всех дошедших до нас изображениях нижних частей этого щита в музеях Патр, Афин, Лондона и на терракотовой реплике с афинской Агоры. Воительница представлена лежащей под ногами «Перикла» в почти точной позе Амазонки Шарра. Под фигурой же «Фидия» на фрагменте из собрания Палаццо Консерваторов в Риме еще одна поверженная амазонка лежит в сходной позе, только в другом ракурсе [12, с. 107–133]. И это показывает, что Фидий не ограничивался двумерной иконографией рельефа, но работал с фигурой, понимая ее как трехмерный объект.

Таким образом, общая композиция и поза Амазонки Шарра дополнительно укрепляют вероятность авторства Фидия, чем подтверждают данные Лукиана. А данное самоцитирование скульптора позволяет

датировать Амазонку Шарра как творение, однозначно предшествующее Афине Парфенос.

Касательно же пластических особенностей работы Фидия, благодаря Иоанну Цецу, известно, что только этот скульптор был склонен к увеличению верхних частей своих статуй, ради их оптической соразмерности с нижними при вознесении изваяния на высокий постамент. Из-за этого его скульптура порой смотрелась непривлекательно в мастерской: отсутствие изящества в ней усиливалось грубым лицом с широко открытыми губами и раздутыми ноздрями (Tzetzes, Chiliades, VIII,38). Общие же пропорции тела и лица Амазонки Шарра весьма убедительно объясняются именно таким расчетом на оптические искажения. И поскольку в ней наиболее полно наблюдаются описанные Цецем особенности творчества Фидия, то это делает возможным предположение, что ее автором был он сам, а не его ученик или другой ваятель его мастерской.

Атлетическая фигура с широкими плечами и узким тазом отличает Амазонку Шарра от прочих двух типов, которые значительно более женственны по пропорциям и пластике. Но и это характерно для женских образов Фидия, поскольку многие статуи его круга имеют сходную почти мужскую комплекцию. Особенно ярко она выражена у Афины Медичи, Афины Фарнезе и у Коры Албани. Немезида, реплика которой опознана по сохранившимся фрагментам оригинала, и Афродита Брацца тоже имеют зауженный таз и массивные широкие плечи. Но наличие крайне узкой талии у этих двух статуй придает им большую женственность, нежели можно наблюдать у Амазонки Шарра, талия которой по ширине близка тазу, чем напоминает многие женские образы с обоих фронтонов Парфенона.

Если же рассматривать особенности головы Амазонки Шарра, то за всю историю исследований не было найдено прямых совпадений ее лицевой части с произведениями Поликлета, но замечено определенное сходство с данными гермы Перикла, возможно, восходящей к скульптуре Перикла Олимпийца работы Кресила [18]. Правда, ради совпадения зоны носа, глаз и губ лицо и голову Амазонки требуется сильно уменьшить, поэтому общие параметры голов совершенно далеки от совпадения. Наличие же усов и бороды на портрете политика затрудняет полноценный анализ совпадений лицевых частей. Но если сравнивать пропорции лиц гермы Перикла и статуи Зевса из Дрездена, то скульпту-

ра круга Фидия [9, vol. 1, с. 557–558] обнаруживает куда большее сходство с данными Амазонки, нежели Перикл Кресила. Да и расчесанные на прямой пробор короткие пряди вокруг лба Зевса и Амазонки только усиливают это впечатление.

Наибольшее сходство голова Амазонки Шарра имеет с головами Геры Барберини и Просительницы из той же коллекции. Высокие скулы, приоткрытый широкий рот с характерными четко очерченными губами, крупный нос, массивные веки больших печально полуприкрытых глаз, общая пластика прически и вытянутый затылок — все это, скорее всего, восходит к общей скульптурной традиции. Поскольку эти статуи мотивом оголенности плеч повторяют иконографию изображений Афродиты Парфенона, то их автором вполне могла быть мастерская Фидия. Если Гера и Просительница Барберини обычно не рассматриваются как наследие этого мастера, то голова с гермы Афродиты (Сапфо) из Геркуланума, также обнаруживающая внешнее сходство с лицевой частью Амазонки Шарра, традиционно понимается как произведение Фидия или его ученика Алкамена [11, с. 379–388].

На примере слепков плиты VI восточного фриза Парфенона (к сожалению, оригинал ныне почти утрачен) ясно просматривается увлеченность Фидия вариативностью образов, через различное решение лицевых частей персонажей в зависимости от их наклона головы. Так подбоченившийся юноша с приподнятой головой имеет сходство с Амазонкой Шарра, в то время как фигуры вокруг него — нет. Видимо, разница в оптическом восприятии головы человека в ракурсе диктовала больший вынос вперед нижней части лица в случае приподнятой головы и наоборот вынос верхней части, если голова наклонена.

Решительным аргументом в пользу авторства Фидия является особый язык исполнения складок драпировок. Среди всего их разнообразия необходимо отметить особые, характерные для скульптур и рельефов Парфенона, выгнутые вверх дугообразные складки, словно нарушающие законы физики, оправдать которые можно лишь тем, что ткань пристала к мокрому телу. Их активно использовал автор Зевса из Мюнхена и автор рельефов Эрехтейона и парапета храма Афины Ники в Афинах. Их можно увидеть на Гере Барберини, Афине Фарнезе, Афине Веллетри, Коре Албании, на одеждах сидящей «Олимпии» и на реплике Афины Медичи с Виллы Пилата. Особенно важно, что подобные складки четко просматриваются на статуях Афродиты Урании/Брацца

и Немезиды из храма в Рамнунте, которую Павсаний приписывает Фидию (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος, I 33, 2), а Плиний — его ученику Агоракриту, которому мастер отдал авторство некоторых своих статуй (NH, XXXVI, 17). На большинстве скульптур и рельефов, возводимых к кругу Фидия, можно наблюдать этот мотив пластического решения драпировок, но он присутствует только на одном типе Раненой Амазонки, а именно на Амазонке Шарра. Данную деталь на подоле хитона передают все ее реплики, и поэтому она не может являться добавлением копииста.

Нельзя обойти стороной симметричную, почти декоративную упрощенность подола хитона, из-за которой данный тип Раненой Амазонки иногда считали древнее прочих типов [4, с. 36], а иногда относили к римскому периоду [17, с. 13]. Мотив провисающих вниз горизонтальных складок на бедре в обрамлении вертикалей достаточно типичен (есть он и на двух прочих типах Амазонок), но нетипична его нарочитая симметрия, когда вертикально собранные группы складок образуют столбы, между которыми провисают дугами гирлянды горизонталей. Безусловно, данный мотив несколько чужероден для скульптур эпохи Высокой классики, и проблематично найти сходные образцы не только в творчестве Фидия, но и в творчестве его современников. Однако допустить, что это исключительно порождение парадного римского портрета, тоже не представляется возможным. Скорее, скульптуры времен Августа (например, статуя Марка Холкония Руфа из Помпей) повторяли классический пример, явленный Амазонкой Шарра. Нарочитая симметрия, конечно, не свойственна Фидию, как и другим классикам, но все-таки иногда им использовалась. Так в собраниях Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Виллы Албани в Риме хранятся рельефы истребления Ниобидов, восходящие к убранству трона Зевса в Олимпии, где подолы пеплосов Ниобид и хитона Артемиды симметрично облегают ноги в обрамлении вертикально собранных складок [9, vol. 3, с. 1361-1362]. Скульптурное убранство Парфенона уже не использует этот мотив настолько буквально, но и полностью не преодолевает его. Так на плите XL южного фриза гиматии юношей, ведущих быка, еще несут на себе его инерцию.

Итак, после рассмотрения совокупности пластических особенностей Амазонки Шарра можно предположить, что существуют довольно серьезные основания понимать ее как произведение, восходящее к бронзовому оригиналу Фидия. Это может помочь уточнить общую картину представлений о творчестве данного скульптора, поскольку часть

статуй, которые ранее относились к его творчеству, теперь понимаются как работы других мастеров. Так статуи Гермеса Людовизи, Асклепия (Эрехтея), Аполлона из Тибра и Афины, заявленной как Афина Лемния А.Фуртвенглером, вполне надежно согласуются с наследием Мирона [13, с. 182–192]. Поскольку именно «Лемния» направляла все рассуждения о стилевых особенностях Фидия, то теперь следует серьезно пересмотреть весь комплекс понимания пластических характеристик, свойственных этому мастеру. Поэтому авторский стиль Фидия нуждается в новом анализе ради уточнения атрибуции многих памятников, которые принято возводить к его мастерской, в том числе керамических [2, с. 57]. Признание же Амазонки Шарра творением Фидия дает возможность нового взгляда на характеристики его художественного языка и открывает потенциал для исследования творческой эволюции мастера и определения его скульптурного наследия.

Библиография:

1. *Акилов И.В., Славятинская М.Н.* Кресил / Кресилай — имя скульптора в отечественном искусствознании // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2019. № 1. Ч. 1.

2. *Виппер Б.Г.* Искусство Древней Греции. М., 2017.

3. *Гаврилин К.Н.* Искусство раннего Рима и южной Этрурии эпохи расцвета (VI–V вв. до н.э.) по материалам коропластики. М., 2015.

4. *Недович Д.* Поликлет. М., 1939.

5. *Налимова Н.А.* Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3.

6. *Bol R.* Amazones Volneratae. Mainz am Rhein, 1998.

7. *Bol R.* Die Amazone des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein, 1990.

8. *Borriello M., Guidobaldi M.P., Guzzo P.G.* Ercolano: tre secoli di scoperte. Milano, 2008.

9. *Cullen Davidson C., Lundgreen B., Waywell G.B.* Pheidias — The Sculptures & Ancient Sourses // Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement. 2009. Vol. 1–3. № 105.

10. *Furtwangler A.* Masterpieces of Greek Sculpture. London, 1895.

11. *Harrison E.B.* A Pheidian Head of Aphrodite Ourania/ Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1984. Vol. 53. № 4.

12. *Harrison E.B.* The composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos // Hesperia. 1966. Vol. 35.

13. *Jenkins C.K.* The Reinstatement of Myron // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1926. Vol. 49. № 283.

14. *Lemann-Hartleben K.L.H.* The Amazon Group // Parnassus. 1936. Vol. 8. № 4.

15. *Noack F.* Amazonenstudien // Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts. 1915. Bd 30.

16. *Richter G.M.A.* The Landsdowne Amazon // The Metropoliten Museum of Art Bulletin. 1933. Vol. 28. № 1.

17. *Ridgway B.S.* A Story of Five Amazons // American Journal of Archaeology. 1974. №. 78.

18. *Sengoku-Haga K., Zhang Y., Lu M., Ono S., Oishi T., Masuda T., Ikeuchi K.* Polykleitos Works from One Model: New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons // *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia*. 2015.

19. *Weber M.* Die Amazonen von Ephesos // Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts. 1976. Bd 91.

20. *Weber M.* Neues zu den Amazonen von Ephesos // Thetis. 2008. №. 15.

Иллюстрации:

1, 2. Амазонка Шарра, слепок. Гёттингенский университет, inv. A 1338

3. Амазонка, тип Шарра. Исторический музей Эсихи, inv. 8041–197

4, 5. Амазонка Шарра. Фрагмент. Новая глиптотека Карлсберга, inv. 1658

6. Амазонка на щите Афины Парфенос. Музей Патр, inv. 6

7. Амазонка на щите Афины Парфенос. Британский музей, inv. 302

8. Плита VI, восточный фриз Парфенона. Фрагмент слепка. Гёттингенский университет, inv. A 176 d

9. Копия Немезиды из Рамнунта. Новая глиптотека Карлсберга, inv. 304a

10. Пеплофора/Деметра с Виллы Папирусов. Археологическое хранилище Геркуланума, inv. 4331/81595

11. Зевс из Дрездена, слепок. Гёттингенский университет, inv. A 1599

12. Афродита Брацца. Берлинский музей, inv. SK 1459


1
2
3
4
5
6
7


8
9
10
11
12

Н.Л. ШУСТОВА
Преподаватель кафедры МДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ulisska@mail.ru

N.L. SHUSTOVA
Lecturer of the department of MDG of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ulisska@mail.ru

ФРЕСКИ БАЗИЛИКИ САНТ АНДЖЕЛО ИН ФОРМИС. ВИЗАНТИЙСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ЖИВОПИСИ КАМПАНЬИ XI В.

FRESCO OF THE BASILICA SANT ANGELO IN FORMIS. BYZANTINE ART TRADITIONS IN THE PAINTING OF THE XITH CENTURY IN CAMPANIA REGION (ITALY)

Данная статья посвящена уникальному фресковому ансамблю базилики Сант Анджело ин Формис, на примере которого можно представить картину развития итальянской живописи в регионе Кампанья в XI в., определить значение византийской традиции, проследить возможные пути проникновения византийских влияний и их взаимодействие с местными художественными традициями. Исследование данного памятника позволяет выявить исторические и культурные обстоятельства, которые могли повлиять на создание этого уникального ансамбля, уточнить и дополнить картину процессов, происходивших в искусстве в переломный момент истории, в драматичный период разделения Церквей, когда в результате взаимопроникновения и взаимовлияния различных художественных культур (Византия, местные школы Кампаньи, норманнское и арабское искусство) формировался романский стиль в Италии.

This article is dedicated to the unique fresco of the Basilica Sant Angelo in Formis. This fresco ensemble makes a great possibility to present a process of the development of Italian painting in Campania region of the XI century, to determine the value of the Byzantine tradition and

analyze possible ways of Byzantine penetration and its interaction with local artistic traditions. The study of this monument reveals the historical and cultural circumstances, that took place in art in that dramatic period of Churches separation, when the interpenetration and influence of different artistic cultures (Byzantium, local schools of Campania, Norman and Arab art) formed the Romanesque style in Italy.

Ключевые слова: фреска, Византийское искусство, Италия, базилика Сант Анджело ин Формис, романский стиль.
Keywords: fresco, Byzantine art, Italy, basilica of Sant Angelo in Formis, Romanesque style.

История базилики

На сегодняшний день фресковый цикл базилики Сант Анджело ин Формис аббатства Монтекассино в коммуне Капуя считается одним из важнейших средневековых памятников Кампаньи.

Этимология названия «ин Формис» интерпретируется двумя противоречивыми версиями [1]. По одной — происходит от латинского слова «forma» (итал. acquedotto), которое обозначает близкое расположение подземных источников. Другая версия объясняет значение слова «информис» как «не имеющий плоти», т.е. «духовный». Впервые в документах это место упоминается как «ad arcum Dianae». Базилика, построенная на руинах древнеримского храма Дианы, может быть датирована эпохой лангобардов (конец 6 в.), в среде которых был очень широко распространен культ архангела Михаила. Во время правления епископа Капуи Пьетро I (925–938 гг.) церковь была подарена монахам Монтекассино, которые хотели построить там монастырь. Позднее церковь была отобрана у монахов, а затем снова подарена им принцем Капуи Рикардо.

В 1058 г. в должность настоятеля вступает Дезидерий ди Монтекассино (будущий папа Витторе III). При нем установились дружественные отношения с норманнами, и связи с Византией были особенно тесными. Приступив в 1066 г. к грандиозной реконструкции базилики св. Бенедикта, Дезидерий заказал в Константинополе различную церковную утварь, бронзовые двери, выписал византийских мастеров для работы и обучения бенедиктинских монахов различным ремеслам в Монтекассино. (…В первоисточниках ничего не сообщается о живописцах, а упоминаются лишь мастера, изготовлявшие наборные мозаичные

полы. Такое молчание вряд ли является случайным, и объяснение ему следует искать в том, что бенедиктинские монастыри не нуждались в византийских живописцах и мозаичистах, поскольку они имели в этой области свои собственные кадры. И фрески Сант Анджело ин Формис, выполненные по заказу Дезидерия, являются аргументом в пользу подобного вопроса [2].)

По решению Дезидерия в 1082–1087 гг. церковь была перестроена, но при этом сохранила архитектурные элементы языческого происхождения; были написаны фрески, украшающие внутреннее пространство храма, которые представляют собой один из наиболее важных и хорошо сохранившихся живописных циклов на юге Италии.

В 12 в. к церкви был пристроен портик с новыми фресками, реконструирована обветшавшая звонница.

Иконография и живописный язык фресок базилики Сант Анджело ин Формис

Базилика Сант Анджело ин Формис — это широко известный памятник, являющийся обязательным этапом для изучающих искусство романики в связи с наличием в ней наиболее полного цикла сохранившихся фресок. Для одних исследователей интерес представляют стиль, цветовая гамма, колорит, схожесть и различия с другими фресковыми ансамблями. Другие задаются вопросом, была ли эта живопись инновационной, созданной художниками региона Кампаньи, или повторяла византийские образцы. Третьи ищут отголоски миниатюр и византийские корни, которые вплетаются в живопись Кампаньи, или, напротив, местные традиции, изменившие характер традиционной византийской живописи. В целом эти фрески — еще одно убедительное свидетельство неразрывности мировой художественной культуры.

Наибольший вклад в создание ансамбля фресок, которые украшают почти все внутреннее пространство базилики и часть экстерьера, внес аббат Дезидерий. Правление Дезидерия в Монте-Кассино (1057–1085) — это один из самых замечательных периодов истории аббатства: количество иноков достигло максимума, были отстроены братские корпуса и новая базилика. Базилика Дезидерия, увы, до нас не дошла: землетрясение 1349г., а затем прямое попадание снаряда в 1943 г. разрушили церковь до основания, но, как уверяет Джон Норвич, собор Салерно был построен по ее образу и подобию [3].

Несмотря на отсутствие некоторых сцен, ясно просматривается исключительно дидактический характер сюжетов фресок, который со всей очевидностью был понятен верующим.

Росписи центрального нефа, разделенные на три регистра, посвящены сценам из Нового Завета: жизнеописанию Христа от Благовещения до Страстей, а также Чудесам Христовым. Эпизоды из Ветхого Завета расположены в боковых нефах. Входящие в храм не могут остаться равнодушными при виде величественного образа Христа Пантократора в центральной абсиде, изображенного на троне в окружении четырех символов евангелистов на ярком небесно-голубом фоне.

В нижней части абсиды представлены архангелы Гавриил, Михаил и Рафаил; слева от них изображен настоятель храма Дезидерий с моделью церкви в руках, справа — св. Бенедикт.

На противоположной западной стене размещена грандиозная сцена Страшного Суда, повторяющая в целом византийскую иконографию: в мандорле — Христос на троне, по обеим сторонам от него изображены апостолы. Выше, в простенках между окнами — четыре трубящих ангела Апокалипсиса. У ног Христа — праведники и грешники.

Фрески, возможно, выполнены местными художниками, среди которых были мастера разного уровня, что наиболее заметно при детальном анализе отдельных частей живописного цикла. Вероятно, Дезидерий пригласил для росписи базилики мастеров, обученных в аббатстве Монтекассино. Но ввиду безвозвратно утерянного художественного убранства этого памятника, невозможно в полном объеме представить профессиональный уровень этих живописцев.

Во фресках присутствуют элементы, характерные для византийской традиции, среди которых, например, горизонтальное членение композиции, иконографическая программа, расположение фигур. Это наиболее заметно в сцене Распятия. Можно четко отследить ссылки на греко-византийскую живопись: геометрический схематизм и линеарность в трактовке складок одежд без выраженного объема; тени создаются посредством тоновой градации без растушевки; четкие контуры; образы одновременно и статичны, и экспрессивны; лики напряженные и выпуклые, с огромными, глубоко посаженными глазами. Некоторые лики отмечены то ли слезой, то ли стилистическим штрихом, причем красного цвета.

Однако в это же время обращают на себя внимание и типично итальянские элементы живописи, такие как яркая живописная палитра и спонтанность в трактовке повествовательных сцен.

Здесь можно увидеть желание местных художников преодолеть жесткие византийские схемы, попытки внести инновационные художественные решения: контрастные тона, характерные для трактовки фигур; красный цвет на щеках; резко очерченные лики, глубокие морщины; попытки придать экспрессию фигурам, жестам, а также замена фона нимбов на полихромный в противовес византийскому золотому.

Основная палитра фресок — это яркие, звонкие цвета: небесно-голубой, изумрудно-зеленый, терракотовый, которые наполняют внутреннее пространство базилики легкостью, создают ощущение праздника, «нетварной» красоты.

Анализируя иконографию росписи, В.Н.Лазарев отмечает: «Подобные композиции не встречаются в апсидах греческих храмов. Столь же сильно отличаются от росписей последних фрески корабля и входной стены, изображающие сцены из Ветхого и Нового Завета и Страшный суд. Восточная, в большинстве случаев сирийская, иконография, массивные романские формы, западные, обнаруживающие сходство с оттоновскими миниатюрами, лица, негреческие архитектурные формы — все эти элементы образуют сложный стилистический конгломерат, имеющий мало общего с чисто византийскими памятниками. Если искать аналогии этому оригинальному искусству, то их можно найти лишь в кругу провинциальных и восточнохристианских памятников, таких, например, как фрески крипты Хосиос Лукас. По-видимому, бенедиктинские монастыри в Кампании поддерживали активные связи с византийскими провинциальными монастырями, простонародная культура которых была им ближе, нежели утонченная придворная культура столицы» [4].

Фрески базилики Сант Анджело ин Формис представляют собой сложный синтез разных художественно-стилистических течений, прежде всего греко-византийской школы и местных традиций. Здесь впервые проявляются черты художественного языка, получившие впоследствии дальнейшее развитие в романском искусстве средневековья. Являясь одним из крупнейших монастырей, Монтекассино был одновременно и художественным центром, определившим основные направления развития фресковой живописи. Здесь обучались и формировались

художники и мастера, украшавшие не только базилику Сант Анджело ин Формис, но и другие храмы южной Италии, а возможно, и за ее пределами. О технике и стиле росписи базилики Монтекассинского аббатства можно судить по дочерней церкви Монтекассинского аббатства — Сант Анджело ин Формис. По всей видимости, фрески выполнены несколькими местными мастерами под сильным влиянием византийских. В живописи лиц видны следы и македонского и рождающегося комниновского стилей византийской живописи, однако в них присутствуют типично западная жесткость и «орнаментальность» фактуры, не знающей византийской разницы в письме лиц и открытых частей тела и «доличного» — одежды, пейзажа и т.д. [5].

Дальнейшее исследование иконографии и живописи фресок позволит определить, насколько поиски местных художников были смелы и плодотворны, как изменили традиционные византийские схемы изображения, какие обстоятельства повлияли на подобную интерпретацию, представить с большей полнотой, как впоследствии распространялся этот импульс, найти примеры и аналогии в монументальной живописи и миниатюре.

Примечания:

1. URL: http://www.diocesidicapua.it/basilicainformis/ (дата обращения: 30.03.2019) — пер. автора.

2. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

3. *Норвич Дж.* История папства. М.: АСТ, 2014.

4. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

5. URL: http://iskusstvoed.ru/ (дата обращения: 30.03.2019).

Библиография:

1. *Кондаков Н.П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / подг. к печати по авт. экз. I-го изд. 1876 г. Г.Р.Парпулова и А.Л.Саминского. Пловдив, 2012.

2. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

3. *Jacobitti Gian Marco, Abita Salvatore.* La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

4. *Grabar A., Nordenfalk C.* La peiture roman du XI auXIII siecles, Geneve, 1958.

5. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись / ред. Р.Томан. Кёльн: KÖNEMANN, 1996.

6. *Попова О.С.* Византийское Искусство в Италии. Мозаики Торчелло // Византийский временник. Т. 59. М.: Наука, 2000.

7. *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.

8. *Норвич Дж.* История папства. М.: АСТ, 2014.

9. *D'Onofrio M.* Pace. Italia romanica. Vol. IV. La Campania: Jaca Book, 1997.

10. *De Vecchi P., Cerchiari E.* I tempi dell'arte. Vol. I. Dalla Preistoria al Medioevo, Bompiani, Milano, 1999.

11. *Евсеева Л.М.* Проблема образцов в византийском искусстве и рукописи Монтекассино около 1072 г. // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 107–128.

12. *Лаврентьева Е.В.* Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI–XII вв. Иконография и стиль: дис… канд. иск. М., 2014.

13. *Пожидаева А.В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI — начала XIII вв.: опыт иконографической генеалогии. Дис. … канд. иск. М., 2008.

14. *Орецкая М.А.* Византийские черты в росписях церкви Сант Анджело ин Формис // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017.

15. *Облицова Т.Ю.* Византийское влияние в монументальной живописи Лация XII — первой трети XIII вв. Дис. … уч. ст. канд. иск. М., 2015. г.

16. URL: http://www.diocesidicapua.it/basilicainformis/ (дата обращения: 30.03.2019).

17. URL: http://iskusstvoed.ru/ (дата обращения: 30.03.2019).

М.В. ДУНИНА

Младший научный сотрудник Отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: mashadunina@mail.ru

M.V. DUNINA

Research fellow of the Old Masters Art department of the Pushkin State Museum of Fine Arts
e-mail: mashadunina@mail.ru

ТЕОРИЯ ОБУЧЕНИЯ В РИМСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ XVI ВЕКА

PEDAGOGICAL THEORY IN THE ROMAN ARTISTIC WORKSHOPS OF THE XVI CENTURY

Статья посвящена теоретическим представлениям об обучении искусству рисунка, существовавшим в XVI веке в Риме. Они во многом определили особенности труда художественных мастерских этого города. Развившееся в то время предубеждение против составления художниками письменных инструкций долгое время не давало исследователям целостно осветить данное явление. При этом, поскольку в Риме трудились величайшие мастера эпохи Возрождения, их опыт осмысления процесса освоения творческих навыков во многом стал образцом для последующих поколений художников.

The article is devoted to theoretical ideas about the study of the art of drawing, which existed in Rome in the 16th century. In many respects it determined the character of the artistic workshops of the city. The prejudice developed at this time against the compilation of written artistic instructions for a long time did not allow the researchers to clarify this phenomenon completely. Meanwhile, since the greatest masters of the Renaissance worked in Rome, their experience in understanding the process of mastering creative skills in many ways became a model for subsequent generations of artists.

Ключевые слова: теория обучения, обучение рисованию, римское искусство эпохи Возрождения, мастер и мастерская, техники копирования, натурные штудии, Микеланджело, Федерико Цуккаро.
Keywords: pedagogical theory, drawing lessons, Roman Renaissance art, master and workshop, copying techniques, life studies, Michelangelo, Federico Zuccaro.

Культура Рима XVI века обязана своим расцветом и первенством целому ряду обстоятельств и, в первую очередь, тому, что папство стало главной политической силой Италии с претензией на равенство со Священной Римской Империей. Это заставило многих художников переселиться в папскую столицу — среди них Леонардо, Браманте, Микеланджело, Рафаэль, семья Сангалло.

Нельзя не отметить с сожалением, что загруженные крупными заказами и увлеченные поиском нового художественного языка мастера в Риме практически не находили времени на то, чтобы фиксировать письменно свои педагогические принципы. При всем разнообразии тогдашних теорий об искусстве, нельзя не заметить некое предубеждение против составления методических рекомендаций. Абстрагируясь от ремесленничества, мыслители эпохи Возрождения старались подчеркнуть причастность своего труда к сфере проявления божественной благодати. Использование христианской терминологии совершенно не случайно: оно подчеркивает небесное происхождение таланта, не нуждающегося в инструкциях. Именно такими творцами были в глазах своих современников крупнейшие мастера, работавшие в Риме: термин *divino* применяли и к Рафаэлю, и к Микеланджело.

Мастер мог быстрее и нагляднее показать своим подопечным, что от них требуется, чем фиксировать свои взгляды на письме. Мысль о ненужности учений об искусстве выразил и сам Микеланджело в письме 1548 года: поскольку и скульптура, и живопись произрастают из одного разумения, нужно отказаться от их сопоставления и не заниматься рассуждениями, которые «отнимают больше времени, чем создание фигур» [11, p. 74].

Ход обучения в ренессансной мастерской был выверен веками и обусловлен прагматическими интересами. Мастерская была организована вокруг целого ряда технических процессов, начиная от растира-

ния красок и подготовки кистей и досок, и заканчивая упражнениями в рисунке. В трудах Ч.Ченнини, Л.Б.Альберти, Леонардо да Винчи была зафиксирована последовательность обучения: изучение перспективы, пропорций, рисунков «хороших мастеров», сменялось натурными штудиями и завершались созданием собственных работ. Важный момент, который стоит сразу оговорить, — растущая роль личного авторства, индивидуализм многих мастеров, которые занимались крупными заказами.

Во второй половине XVI века Рим столкнулся с отсутствием возможностей для образования и хорошего жилья для молодых приезжих художников. Особенности заказа заставляли художников объединяться для временных совместных работ, но не учить своих собственных подмастерьев. Папский указ о создании академии Святого Луки, изданный Григорием XIII в 1577 г. по просьбе Джироламо Муциано, ясно свидетельствует о нехватке возможностей для занятий начинающих художников в городе.

На рубеже XVI–XVII вв. и именно в Риме были сформулированы принципы, обобщающие педагогические взгляды столетия. Художник и теоретик Федерико Цуккаро, один из самых влиятельных учителей своего поколения, президент Академии Святого Луки, выразил в своих трудах главную позицию теоретиков искусства XVI века [4; 15].

В его тщательно выверенную ступенчатую программу обучения, входил «алфавит» для самых юных — срисовывание разных частей тела и головы, затем копирование картонов и рельефов различных художников. Только овладев первыми навыками, можно было изучать античные образцы и затем зарисовывать обнаженную модель. Также, судя по знаменитой гравюре Пьерфранческо Альберти, на которой запечатлена римская академия, в Академии Цуккаро изучали строение скелета, анатомию, геометрию и перспективу (рис. 1). Совпадения в рекомендациях Альберти, Леонардо и Цуккаро дают нам возможность подвести общий знаменатель в примерной схеме обучения в мастерской XVI в.

Можно было бы ожидать, что Цуккаро станет создателем более конкретной теории преподавания искусства. Однако же даже здесь, в идеальных условиях творческой деятельности, оторванной от мастерской и нацеленной на обучение, теория преподавания искусства продолжала оставаться несколько абстрактной. Судя по всему, он стремился представить теорию искусства в наиболее широком богословском ключе. В январе 1594 г. он произнес речь, в которой раскрыл термин *Disegno*

(рисунок) как изначальное изображение, присутствующее в сознании Бога. Оно «как солнце в мире, как душа в теле, поскольку как солнце является глазом и Душой мира, так *Disegno* — глаз, свет и Душа Разума» [14].



Рисунок 1. Пьер Франческо Альберти. Академия художеств в Риме. Около 1625. Офорт. Лондон, Британский музей

Как мы видим, Цуккаро последовательно переводил проблемы ремесла в русло проблем духовных. Стремление Цуккаро упорядочить науку об искусстве сравнимо с мерами, которые принимали деятели Контрреформации в области духовенства, и уставами семинарий, принятыми на Тридентском соборе. Забавной параллелью являются короткие стихотворения, сочиненные Федерико для наставления молодежи, обучающейся в Академии, которые имеют сходство с упрощенными катехизаторскими поучениями, которые заучивались детьми за несколько десятилетий до того:

Стихотворения для молодых художников
Академия, предпоследнее воскресенье октября 1594 года
НАСТАВЛЕНИЯ

О божественном начале
В мастерстве и в идеале.
О таланте, божьем свете.
О рисунке и о цвете.
Пусть свет благодатный нисходит на вас,
И будут картины приятны для глаз.
Не будьте грубы иль мятежны,
Прекрасное — мягко и нежно.
Не оправдывает ожидания
Избыточное прилежание.
Утонченная работа

Принесет волну почета.
Может лишь универсальный
Быть в искусстве идеальным.
Хотите подняться — имейте в виду
Вам надо предаться благому труду.
Богатый декор, торжество красоты —
Все это достойной работы черты.
Чем ваш рисунок правдивей,
Тем он ценней и красивей.
И чтобы идея не стала мертва,
Запомните эти мои слова:
О, интеллектуалы,
Стремитесь к идеалу!
Пусть воля вас вечно учиться зовет,
И пусть мастерство к совершенству ведет! [4, p. 86] (1)

Прекрасные в своей богословской строгости умозаключения Федерико были далеки от практических указаний, которые могли бы применять в мастерской. И все же в них заключались сведения о ходе обучения.

Итак, первым шагом начинающего художника в Риме было копирование работ других мастеров. Во многих смыслах копийные практики — основа существования мастерской, они позволяли привить подмастерьям основные характеристики стиля мастера, чтобы работы имели согласованный внешний вид.

В начале кватроченто теоретики искусства выдвинули идею об оригинальности в искусстве. В трактате Альберти возник термин *invenzione* — «изобретательность», ставший мерилом художественного качества поэзии и живописи. Это стало толчком к появлению негативного отношения к копиям.

Если говорить о способах создания копий, можно условно разделить их на механическое и свободное копирование. Способами создания механических копий были припорох, графья и использование координатных сеток. В Риме, в основном, они применялись для перевода картонов на стены или доски в процессе работы. *Даже меньшим одобрением пользовалась в* XVI *веке практика предшествующего столетия, связанная с повторным использованием картонов для создания новых композиций. Новое отношение к механическим техникам копирования было*

связано с тем, что на рубеже веков сменился подход к оценке произведений искусства. Теперь как заказчики, так и художники, искали в произведении искусства не старые, узнаваемые и вызывавшие восхищения элементы, но обновление стиля и новые художественные приемы.

И все же самым простым путем для молодых художников приобрести навыки и понять великое произведения искусства, чтобы использовать его в качестве справочного материала, было свободное создание копии. *Согласно Вазари, Бальдассаре Перуцци доказал свое мастерство, когда, к удивлению своего мастера, изобразил Богоматерь прямо на грунтованном холсте без картона или рисунка* [2, с. 581]. *Точность глазомера и руки имели здесь решающее значение.*

Письменным свидетельством о приверженности этому методу может послужить надпись, сопровождающая рисунок Микеланджело и его ученика Антонио Мини «Мадонна с младенцем» (около 1524 г.), хранящийся в Британском музее. «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио, рисуй и не теряй времени», — обращается мастер к нерадивому подопечному, судя по всему, не справившемуся с заданием скопировать набросок. Обучающимся искусству в Риме действительно никак нельзя было терять времени, собирая альбомы с копиями рисунков, предназначенные для дальнейшего использования в живописных работах. Ведь именно в Риме творили величайшие мастера эпохи Возрождения, произведения которых становились для младшего поколения не просто работами «хорошего мастера», но сами по себе являлись новой классикой.

О ценности доступа к рисункам Рафаэля свидетельствует случай из раннего творчества Таддео Цуккаро, приехавшего в Рим в 1543 г. Его учитель Джованни Пьеро Калабрезе «лишил его всего, даже хлеба, который подвешивал в корзинке под потолком», и, что обиднее всего — возможности срисовывать листы Рафаэля, которыми владел [2, с. 1041].

Копирование монументальных живописных произведений тоже служило большим подспорьем для начинающих рисовальщиков. Федерико Цуккаро стал создателем первой иллюстрированной биографии художника: цикла рисунков, предназначенного для росписи дворца, в котором проживали его ученики (1593–1603 гг.). Один из рисунков посвящен росписям Рафаэля в лоджии Психеи на вилле Фарнезина. Таддео Цуккаро на нем представлен разглядывающим фрески при свете луны. Видимо, открытая в сад лоджия была настоящим магнитом для художников XVI в. Она стала своеобразной площадкой, на которой мастера

могли соревноваться друг с другом, кому лучше удастся воспроизвести композиции великого урбинца. Джованни Пьетро Беллори упоминал в биографии Федерико Бароччи, что молодой художник вместе со своими соратниками копировал работы Рафаэля. Неким двум богатым юным иностранцам, сопровождаемым слугой, точившим для них карандаши, даже выделили на вилле отдельную комнату [5, p. 160].

Ученический интерес художников приводил их даже в «святая святых» Ватикана — Сикстинскую капеллу. До конца не ясно, как и когда осуществлялся доступ мастеров на закрытую территорию папского дворца. Изучение «Страшного суда» Микеланджело входило в хрестоматию освоения искусства живописи. Безусловно, фреска с бесчисленными группами фигур и невероятным разнообразием ракурсов предоставляла уникальный материал для упражнений в искусстве рисунка.

Поиском ренессансных мотивов для копирования можно было заниматься и на улицах города. Большой привлекательностью для художников обладали фасады дворцов, расписанные *all'antica* такими мастерами, как Полидоро да Караваджо. Особенную актуальность эти советы приобрели в связи с тем, что фрески на фасадах со временем начали ветшать и разрушаться.

Воспроизведение работ лучших мастеров помогало овладеть первыми навыками, необходимыми для исполнения работ с натуры — то есть перехода ко второму этапу обучения. Обратившись к посланиям Федерико Цуккаро во флорентийскую Академию, находим в них следующие пассажи: «Летом, в лучшие, наиболее удобные дни можно утраивать занятия дважды в месяц, а кто захочет — и каждую неделю, по выбору самих учащихся. Следует иметь помещение, где можно было бы заниматься рисованием с натуры, на что нужно опираться, чтобы работать основательно» [10, p. 276].

Традиционное изучение пропорций и измерений в итальянских студиях зачастую допускало использование координатных сеток, что советовал Леонардо. *Однако в Риме подобные техники встречали сопротивление среди приверженцев «точного суждения глаза»* [3]. Вазари приписывает Микеланджело слова «циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит», упоминая о том, что мастер, сознательно отвергая идеалы гуманистов, изображал фигуры в «девять, десять и двенадцать голов, [вместо классической пропорции 1 к 8] добиваясь лишь лучшего впечатления [2, с. 1068].



Рисунок 2. Федерико Цуккаро. Таддео зарисовывает Лаокоон во дворе Бельведер в Ватикане. Около 1595. Перо, коричневые чернила, отмывка, следы угля и сангины. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти

Теоретики писали, что правдивого изображения ракурса любого тела можно достигнуть взглядом с различных сторон. Для этих целей замечательно подходили восковые и гипсовые слепки, деревянные, бронзовые и мраморные скульптуры.

Кажется, необходимость зарисовки скульптур в учебных целях и для убедительного отображения фигуры в движении была для ренессансных мастерских общепризнанной. В этом отношении главным преимуществом мастерской в Риме была возможность использовать не только слепки, но и античные подлинники. Многие художники «собирали обломки античной скульптуры для прикладных целей, чтобы иметь наряду с образцами рисунков подборку моделей, которые они могли бы копировать, адаптировать и перефразировать» [13, p. 180]. Где, кроме Рима, был бы осуществим такой режим работы? О ценности древнеримской архитектуры для итальянских мастеров однозначно свидетельствует знаменитое письмо Рафаэля папе Льву X 1519–1520 гг. с призывом сохранять памятники.

Среди статуй, которые изучает юный Таддео на одной из страниц иллюстрированной биографии, находим изображения Лаокоона, Аполлона Бельведерского, Нила и Тибра (рис. 2). Все эти скульптуры, помещенные Федерико в воображаемое пространство, происходят из Двора Статуй в Ватикане. У мастеров были и другие возможности изучать коллекции антиков. Зачастую их покровители и заказчики владели

обширными собраниями, выставленными в их садах и виноградниках [7, p. 245–257]. Но и сады ничто по сравнению с перспективами, которые открывались перед исследователем, посещавшим античные руины, раскинувшиеся по всему городу. Бюсты, рельефы и саркофаги были повсеместными образцами для зарисовок.

Параллельно с изучением искусства античного мира для достижения большего правдоподобия в изображении человеческой фигуры пользовались анатомическими исследованиями.

Изучив пропорции и ракурсы на неподвижном материале, будь то учебная модель, античная статуя или скелет, можно было уверенно заниматься живой натурой. Не только человеческие фигуры занимали воображение художников. Рим предоставлял прекрасные возможности для исследователей редкостей: к папскому двору свозились различные диковинные животные, растения и плоды. Именно после продолжительного ряда тренировок в рисовании с натуры ученик становился полноценным помощником мастера.

Успешное творчество в Риме Высокого Возрождения было осмыслено как проявление божественной благодати, что определяло принципы достижения мастерства: без опоры на механические приспособления, но с активным, творческим изучением прославленных образцов искусства. Мастерская перестала быть центром ремесленного мастерства, превратившись в организацию, в которой любое действие было интеллектуально обоснованным.

Ход обучения в мастерской был выверен в оптимальную формулу, включавшую копирование работ отличных мастеров и натурные штудии. В распоряжении римских мастерских было весомое преимущество. Оно заключалось в возможности изучать не просто хорошие произведения, но рисунки и фрески Рафаэля и Микеланджело; зарисовывать не просто скульптурные модели и слепки, но величайшие памятники античного мира.

Примечания:

1. Благодарим М. Сонькина за помощь в переложении перевода на стихотворный лад.

Библиография:

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. Т. II. 791 с.

2. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2017. 1278 с.

3. *Гращенков В.Н.* «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 97–125.

4. *Alberti R., Zuccaro F.* Origine, et progresso dell'Accademia del Dissegno De Pittori, Scultori e Architetti di Roma. Pavia, 1604. 79 p.

5. *Bellori G.P.* The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 514 p.

6. *Brooks J.* Copying in Rome in the Sixteenth Century // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 70–94.

7. *Coffin D.R.* Gardens and gardening in Papal Rome. Princeton: Princeton University Press, 1991. 285 p.

8. *Da Vinci L.* Treatise on Painting. London: George Bell and Sons, 1877. 238 p.

9. *Cerasuolo A.* Literature and artistic practice in Seexteenth-Century Italy. Leidem: Brill, 2017. 478 p.

10. *Luchinat C.A.* Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento. Milano: Jandi Sapi, 1998. V. 2. 309 p.

11. *Preimesberger R.* Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini. Los Angeles: Getty Publications, 2011. 158 p.

12. *Robertson C.* Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII. New Haven, London: Yale university press, 2015. 450 p.

13. *Weiss R.* The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell, 1969. 222 p.

14. *Zuccaro F.* La dimora di Parma: con le feste, e trionfi maravigliosi celebrati in Mantoa per le nozze del Serenissimo Prencipe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia. Bologna: Cocchi, 1608. 53 p.

15. *Zuccaro F.* L'idea de' pittori, scultori ed architetti. Florence, 1961. 167 p.

М.К. МАРЬЯСОВА
Аспирант НГУАДИ
e-mail: mar98asova@gmail.com

M.K. MARYASOVA
Post-graduate student of Novosibirsk State University of Architecture and Arts (NSUADA)
e-mail: mar98asova@gmail.com

ДВИЖЕНИЕ ПО СПИРАЛИ В КЕЛЬТСКОМ АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ

SPIRAL MOTION IN CELTIC ARCHITECTONIC DECOR

В современной Великобритании повышено внимание к правам национальных культур, городским и региональным демократическим традициям. Это обуславливает поиск современных синтетических и универсальных форм в декоре, созвучных архитектонике здания и, возможно, ее определяющих. В качестве базового движения нередко используются разнонаправленные спирали (в интерьере здания в авторстве А.Торнли, капители со спиралями капеллы Уоттс) или их стилизованное сочетание («Сердце Уэльса» А.Белешенко). Мы полагаем, что после нео-кельтского возрождения XIX столетия, тенденция использовать кельтские символы и элементы орнамента была поддержана в интерьере парламента в Белфасте (А.Торнли), где враждующие общины достигают мирных соглашений. Автор свободно скомпоновал античные шаблоны, сделав их созвучными символике ассамблеи, популяризирующей ирландский лен, изделия из которого — основа экспорта и традиция.

In contemporary Britain the attention to the rights of national cultures and regional democratic traditions is high. That actualizes the searching of synthetic and universal forms in decorations, tuned with the architectonics of the contemporary building and, perhaps, defining it. Spirals are often used as a basic motion (in interior of a public building by A.Thornley, capitals with spiral decor in Watts chapel) or

their stylized combination («The heart of Wales» A.Beleshenko). We suppose, that after the neo-celtic revival of the XIX century, that tendency was started in interior of the Assembly in Belfast (A.Thornley), there the confrontating sides have to reach peace agreements. Author combined antic patterns in correlation with the symbolic of the assembly — irish lienen — traditional export good.

Ключевые слова: архитектурный декор, капитель, кельтское возрождение, спираль, орнамент, общественный интерьер, Арнольд Торнли, Мэри Уоттс.
Keywords: architectonic décor, capital, celtic revival, spiral, ornament, public interior, Arnold Thornley, Mary Watts.

Введение

На мысль исследовать трактовки объектов, содержащих движение по спирали, нас навел элемент неоклассицистического интерьера парламента в Белфасте (арх. сэр А.Торнли, 20-е гг. XX в.), в котором подобие удлиненных разнонаправленных ионийских волют обретает очевидную символику роста, перекликаясь с кессонами на пилонах, как со стеблями, а с овами — как с семенами [25]. Эта композиция (см. рис. 1а), создана под влиянием ар-деко и отличающается от канонов ионийского ордера, но, в то же время, использует его составляющие, что подтолкнуло нас проанализировать трактовки символа спирали в культурах ойкумены. Появилась задача: понять: можно ли считать эту стилизацию попыткой поиска культурных корней, положившей начало официальному признанию нео-кельтского возрождения в архитектуре и декоре, и рассмотреть другой, более современный пример синтеза символа на основании исторических ассоциаций — произведение из архитектурного стекла — «Сердце Уэльса» в авторстве А.Белешенко (см. рис. 1б).

Предметом исследования стал кельтский декор, содержащий движение по спирали, а объектом — его элементы в интерьере общественных зданий (Парламент в Белфасте и Ассамблея в Уэльсе, соотносимые с различными этапами кельтского культурного возрождения — связанным с мировым развитием ар-нуво и арт-деко [5, с. 123–136] и пост-модернистским, когда во второй половины XX-го столетия расцвели различные виды медиа-искусств. Кельтское возрождение стало, в своем роде, альтернативой канонизированной античной эстетике в



Рисунок 1. Изображения спирали 20-е гг. XX-го века (здание Ассамблеи в г. Белфасте) и в Ассамблее Уэльса (начало 2000-х)

британской архитектуре, вернув в нее ремесленность, забытые материалы (например, терракоту), однако с учетом тысячилетнего художественного опыта. Яркий пример — полный символизма нео-кельтский декор капеллы в авторстве М.Уоттс (г. Комптон, XIX в.), кардинально отличающийся от декора средневековой церкви (ок. 1140 г. постройки) в г. Килпек.

Европейская архитектура вобрала в себя не только Античность, но и многовековую восточную традицию «до нее». Например, тимпан — египетское изобретение, часто встречающееся в церквах любой конфессии. Элементы убранства обеих церквей — кельтского и нео-кельтского происхождения. Движение по спирали, ввиду своей визуальной увлекательности, часто используемо как для формирования самостоятельного символа, так и как способ стилизации в орнаменте различных культур. На волне кельтского национализма в Великобритании, начиная с 1-й половины XX в., было построено сразу три новых здания общественного назначения регионального уровня. Когда отделилась Ирландия, всплески национализма в Ольстере, постепенно вырождаясь в терроризм, зачастую носили непримиримый характер. В Шотландии и Уэльсе с веками национализм обрел характер исключительно политической борьбы, и даже применяется термин «гражданский национализм» (пер. с англ. термина «civic nationalism», широко используемого, например, шотландским политиком А.Сэлмондом (A.Salmond)), оттеняющий современный мирный

и деятельный характер. Поскольку в сегодняшнюю медиа-эпоху декоративное убранство ассамблей и парламента — это, в своём роде, репрезентация региона в мир, его понимание играет очень важную роль.

Сделаем оговорку, что античное наследие, заново открытое в Средние века, несомненно, положительно повлияло на эстетику архитектурного декора, поскольку греки подвергали натуру рациональному изучению. Благодаря переводам с «мертвых» языков, трактовались смыслы ордеров (да Виньола, Л.Б.Альберти), однако происходило это, исходя из собственного восприятия и знаний [8]. Часто цитируемо мнение да Виньолы (1507–1573), вероятно, интерпретировавшего трактовки теоретиков александрийской школы Витрувием [3] и вслед за ним увидевшего в пропорциях дорики — мужское, а ионики — женское начало. В «Десяти книгах о зодчестве» Л.Б.Альберти (1404–1472 гг.) сравнивает волюты ионийской капители с завитками древесной коры, лежащей на колонне, а коринфской — с ручками сосуда, выходящими из его тела. Однако это были лишь сравнения, связанные с появлением светского восприятия архитектурного декора, имевшего мало общего с пониманием декора как символьного кода и развившегося под влиянием возрождения римских традиций в маньеризме (Дж.Бароцци да Виньола). Скульптура, стилизованная под античную, воспринималась как украшение интерьера или фасада, не неся сакральной функции. Кельтская культура, сохраняла себя и развивалась в бытовых орнаментах и книжной иллюстрации под влиянием христианской эстетики, связи между изображением и символом не утратила, поскольку смысл состоял в понимании метаморфоз природы и не был связан с антропоморфным пантеоном.

Интерес к символизму в декоре возникнет на волне археологических открытий, кельтского возрождения в литературе, появления незаурядных реконструкторов, воссоздававших кельтский орнамент с учетом опыта в изобразительности, накопленного к XIX в. Результатом волны кельтского возрождения стало восполнение эволюции декоративной пластики, когда-то прерванной готикой. М.Уоттс пишет книгу «Слово в орнаменте» (The Word in the Pattern" (1905)), в которой описывается использование символов в Капелле Уоттс, в убранстве которой ощутимо её авторство.

Современное применение кельтской символики в архитектуре представлено в здании Ассамблеи в г. Кардифф сквозь призму хай-тек, как стиля сооружения в целом. Движение по спирали было использова-

но и в пространственной организации, и в виде элемента декора. Попробуем его изучить от древности до современности, что будет соответствовать духу сооружения, в своём облике срастившего палеолит и Миллениум, придав духу греческой демократии образ совета друидов, подчеркнув существование панъевропейского культурного пространства и зафиксировав кельтские корни политической традиции. В литературе наиболее распространены трактовки движения по спирали, исходя из культов плодородия. Это многократно публиковалось как в серьезных исследованиях (Г.Р. Цехладзе, Б.А. Рыбаковым, Н. МкДональдом), так и в популярных «символогиях» (например, Е.В. Антоновой, К. Королевым, В. Антохиной, Д. Трессидером). Первые следы человека на о. Британия датируются 10000 до н.э.) — впоследствии дальняя часть легендарной греческой Ойкумены. До позднего мезолита остров был связан с континентом перешейком [13, p. 194]. Ориентировочно, в IV-м тысячелетии до н.э. на территории Великобритании с северо-западных берегов Европы высадились эмигранты. Затем перешейка не стало, что обособило население, однако не защитило от культурных влияний, в т.ч. и религиозных. Те культы, что проникали в Британию вместе с римскими легионерами, определили и своеобразие местного варианта христианства, вобравшего в себя кельтские предания и декор.



Рисунок 2. Две соединенные спирали садового камня

В XIX в., когда интерес к археологии начал обретать черты науки, О.Шуази (1841–1909 гг.) были предприняты экспедиции на Ближний Восток, в которых он сделал ценные зарисовки египетских, персидских и византийских орнаментов, еще раз доказавшие, что и в архитектуре островной Великобритании немало заимствований. На материке постоянно происходил культурный обмен с Малой Азией: греческие ремесленники свободно селились там, а ряд полисов находился под властью персов.

Полезно ознакомление с дошедшим до наших дней аутентичным фольклором и сведениями относительно системы верований не

только греков [4], но и существенно расширившимися за два столетия археологических открытий, знаниями о мифологемах исконного населения Британии [7, 9]. Относясь к наиболее древним, простым изображениям, появившись еще в эпоху палеолита, спираль не является символом. Им может быть лишь то, что она формирует, например, в петроглифах (см. рис. 2).

Мегалитические памятники и предметы ДПИ

Спирали — очень распространены у кельтов (латенская археологическая культура, V–I вв. до н.э.). Их вид отличается от плотных концентрически расходящихся кругов из гробницы Гаврини (3500 г. до н.э., сев. Франции) [17]. Гробница устроена так, что в День зимнего солнцестояния лучи солнца попадают в проем главного входа и заливают светом все помещение. Возможно, этот орнамент символизирует Солнце, а волнистые линии, связывающие каждый его элемент, обозначают свет. Считается, что монументами, родственными Гаврини, являются: Брунa-Бойн (в Ирландии, его элемент — комплекс Нью-Грэйндж), и Мейсхау (Оркнейские острова, Шотландия). Т.н. «солнечные диски» [16, с. 67] (концентрически расходящиеся круги) нередко высекались вместе с лодками на скандинавских петроглифах, относящихся к Ранней бронзе (территория от Британии до Ирландии). Это связано с циклом жизни, поэтому может отображать и циклы в природе.

Спираль со множеством витков (не концентрических, а развивающихся из центра) — довольно частый орнамент у африканских племен, вплоть до XX века живших изолированно от других цивилизаций и сохранивших родоплеменной строй. Не исключено, что на древнего мастера произвела впечатление увиденная на небе спиральная галактика (поскольку ближе к экватору по направлению вглубь континента небо бывает значительно чище). Обратим внимание и на контраст в восприятии: в Африке плодородие ассоциируется, прежде всего, с влагой, тогда как в Северной Европе лишь с весенним солнечным светом появляются первые ростки. Поэтому, распространена трактовка, что на создание подобных стилизованных изображений натолкнула увиденная свернувшаяся змея (перед дождём, возле влажного холодного сосуда и т.п.). В естественном состоянии змеи так не сворачиваются, формируя нечто более похожее на зигзаг, и граф Бобринский в своей работе доказывает переход в орнаменте от зигзага к спирали [2].

Из европейских известны находки памятников трипольской энеолитической культуры (VI–III тыс. до н.э., Дунайское междуречье, наибольший ее расцвет пришелся на период между 5500 и 2750 гг. до н.э.). Они подробно описаны академиком Б.А.Рыбаковым, а спираль в них трактуется как свернувшийся уж, а, следовательно, связана со влагой и с землей. Украшали свои глиняные сосуды спиралями айны, населявшие Курильские острова. Спирали, вырезанные на дереве, есть в Новой Зеландии, и везде, исходя из трактовок археологами, подобная развивающаяся либо к центру круга, либо от него, форма посвящена росту, плодородию. Не до конца ясно, змея это или нет, поскольку солнце и тепло древнему мастеру невозможно было увидеть, а отобразить то, от чего зависят вегетация и урожай, — потребность была. Вспоминая историю древней Ирландии — Святой Патрик выгнал оттуда всех змей. Поскольку змеи там никогда не водились, но они есть на юге Британии, можно предположить, что речь идет об орнаменте на камнях, которые со временем покрылись почвой и наносами, а, следовательно, на долгое время остались лишь в мифах. По мере исчезновения друидизма, о назначении кельтских садовых камней (инструмент фиксации убывающей и восходящей фаз Луны при сельскохозяйственных посадках (см. рис. 2)), память утрачивалась. Будучи размещенной на древних ирландских камнях, спираль — либо инструмент (сдвоенная), либо символ (строенная).

Кельты не строили храмов, и архитектурный орнамент у них не развивался, однако с пришествием римской традиции (перенявшей греческую) начались попытки синтеза кельтского и романского орнаментов в т.н. англо-саксонской архитектуре, затем вытесненной готикой. В период кельтского возрождения XIX в. мотивы, претерпевшие многовековое влияние книжного орнамента и христианской традиции, спорадически и целенаправленно используются в архитектурном декоре. А по мере развития искусства и способов обработки материала, появляется стилизация, лишенная культового значения.

Проведем параллели с артефактами, найденными на территориях Румынии и Молдавии в 8–6 вв. до н.э. [1]. В контексте культуры басараби (железный век) уложенный плотными витками в спираль железный прут читается как символ урожая. Подобный прием ремесленников мог быть с легкостью подхвачен греческими архитекторами, постоянно находящимися в поисках эффектных композиций.

Восточное влияние в Европе

Ассоциации между солнцем, змеей и плодородием косвенно подтверждаются в орнаментике и иероглифике Древнего Египта: кобра в короне бога Ра, присутствующее в древней системе иероглифов пластичное изображение (напоминающее спираль, однако означающее «веревку»), подобие спирали с 2 витками, вписанной в квадрат, — иероглиф, соответствующий звуку «h». Египетская спираль не во всех случаях четко ассоциировалась со свернувшейся змеей, однако вполне определенно, что с богом Земли, Гебом. Прорисовывалась даже голова змеи — акцент, вероятно, давший начало последующему появлению глазка в ионийской волюте. В некоторых случаях его заменяла точка. Любопытно, что в виде, по плотности колец аналогичном петроглифам из Гаврини (однако по форме — это все-таки спираль), характерный орнамент присутствует в стиле вазовой росписи «камарес» (прибл. 1900 г. — 1650 гг. до н.э.). Название стиля, предполагавшего живой, легкий, подвижный узор (спирали и зигзаги), произошло от наименования местности на Крите (этот остров был пограничной территорией между Востоком и Западом), где уже около 2900 г. до н.э. возникла минойская культура, отличавшаяся высоким уровнем художественной изобразительности. Орнаменты критян и трипольцев похожи. Крит или Мальта (где также присутствуют мегалитические памятники, содержащие две зеркально отображенные спирали), могли быть источниками греческой композиции из спиралей, что в целом говорит о европейском происхождении завитка ионийской колонны, непосредственный предшественник которой — «растущая» колонна эолийская. В свою очередь, развитая композиция капители — изобретение восточной архитектуры, из которой греки переняли многие приёмы украшений. В частности, различные примеры формообразования завитка, встречаются в оформлении царского дворца в Вавилоне (см. рис. 3).

На одной из мозаик в тронном зале царского дворца присутствуют финиковые пальмы (см. рис. 3а, 3б), дублирующиеся в колоннах и капителях. Похожее изображение есть и на оттиске с цилиндрической печати царя Персии Дария I. Быки, будучи объектом культа, украшали колонны дворца в Персеполе (520–460 гг. до н.э.), покоясь на спиральных завитках, по внешней форме аналогичных ионийским (см. рис. 3в, 3г). Композиция развивается от «лучистого» цветка, вписанного в изгиб. Возможно, это связано с культом Солнца и почитанием бога Митры, поскольку цветы в





течение дня совершают движения, следуя за Солнцем. С тавроктонией (закланием быка Митрой) у персов ассоциировалось происхождение зерна, дарующего хлеб, а финики в рационе жителей Ближнего Востока до сих пор занимают очень важное и сопоставимое со злаковыми место.

Древняя Греция

Поскольку на фронтонах греческих храмов изображались антропоморфные боги (Пан показательно относился к полубогам), возможна и версия намеренного размещения мраморного завитка в капители, с целью подчеркнуть отличия мировосприятия греков от малопонятных, с их звероподобными богами, персов. Ионийская капитель и каннелюры на стволе колонны внешне очень похожи на перекомбинированный аналог из дворца в Персеполе. У греков в орнаменте спираль (менее плотная) была и, в зависимости от того, куда она развивалась, могла соотноситься либо с Посейдоном, либо с Афиной. В волюте классической ионийской капители также есть «глазок» — т.е. точка, из которой спираль выходит. Это характерным образом отличает ее от персидской, где роль подобного «глазка» играл цветок, африканских или египетских, где в центре находилась голова змеи, и тех орнаментов, что мы находим на стенах гробницы в Гаврини, и в которых точка, вероятно, символизирует Солнце.

Учитывая состав барельефов, расположенных на фронтонах древнегреческих храмов (например, храма Нике Аптерос или храма в Ксанфе), в их контексте можно трактовать ионическую капитель даже





Рисунок 3. Элементы декоративного убранства царских дворцов Древнего Востока, печать персидского царя Дария I

как абстрактное отображение высокой роли Солнца — источника роста колосьев, напитавших силой воинов Александра Великого. Это одновременно и прославление великих побед, и дань уважения богам. Порядок архитектурного декора монумента Нереид из храма в Ксанфе напрямую указывает на это, поскольку в нем колонны располагаются над овами.

Приведенные примеры говорят о схожести графической интерпретации тем плодородия и вегетации в различных культурах во все времена. Переработав в Новое время каноны греческой ордерной системы, шотландские и ирландские архитекторы, не копировали всю систему декоративного убранства, о чем свидетельствует, в частности, флористическое богатство ирландской лепнины. Более того, развитию национального колорита способствовало сохранение кельтских традиций в резьбе и книжной иллюстрации, специфичность англо-саксонской архитектуры и готики, а также климатические условия.

Стилизации изображений посредством движения по спирали

От древних символов, в аграрном обществе вознесенных на высоту храма или мегалита, отличаются разнообразные стилизации, являющиеся декоративным приемом. Завитки волн моря и волос, напоминающие ионику, встречаются не только в росписях или рельефах, но и в скульптуре. В восточном орнаменте фитоморфные изображения — наиболее частые примеры использования спирали в качестве геометрической основы

стилизации. О.Шуази, систематизируя историю египетских ордеров, богато украшенных разнообразной растительностью, пишет, что формы монументальной архитектуры нередко копировали мотивы ювелирных изделий, поэтому им была присуща пластичность изгибов, свойственная металлическим украшениям [12, с. 33, 34, 123, 247, 253]. В соответствии с трактовкой Шуази, одна из композиций включает в себя пучок листьев, а спираль (встречающаяся в изображениях бордюров), скорее всего, стилизация произрастающих из семени корней. В Сасанидском Иране «подвивался» лиственный орнамент. Сдвоенная спираль встречается с древности и на греческих плоскостных и дорийских орнаментах.

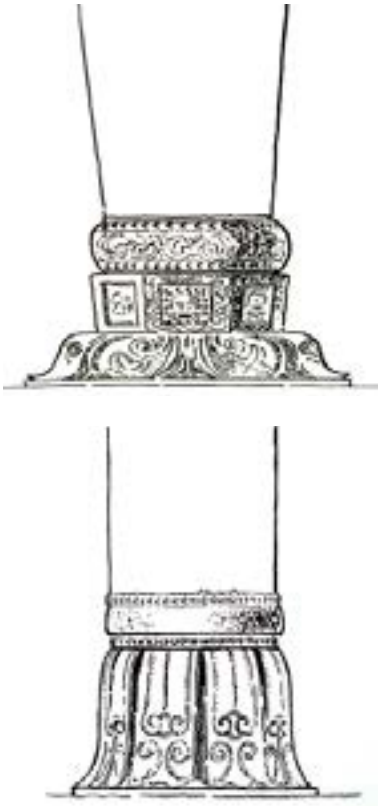


Рисунок 4. Китайская колонна (в соответствии с эскизами Е.А.Ащепкова). Материалы выставки «Сибирский архитектор в Китае» приуроченной к 110-летию со дня рождения Евгения Андреевича Ащепкова (1907–1983) в НГУАДИ, 2017. Фото: МарьясоваМ.К.

Любопытен пример орнамента на базе китайской колонны, отображённый в зарисовках Е.А.Ащепкова. Стиль двух совмещенных спиралей (см. рис.3а, 3б) очень напоминает мотивы мезенской росписи. Учитывая, что это база колонны, получается, что и корни, либо, как в случае рис. 3б — стилизация лепестков цветка — мака или пиона. Этот пример обращает на возможность стилизации перевернутого цветка, самого по себе могущего что-либо символизировать.

Факт наличия похожего подхода в культуре другой цивилизации обращает наше внимание на возможность использования перевернутого бутона лилии, культ которой был распространён в Древней Греции. Лилиями выстлано брачное ложе Геры (богини плодородия) и Зевса, что сделает похожими эолийские, а затем и ионийские завитки, на слегка раскрывающийся бутон. Любопытно, что раскрашивая свои храмы, греки

оставляли белыми ионийские колонны. Наличие выступающего глазка — свидетельство солярного культа. Возможно, этот участок остался незанятым после копирования персидской волюты, и был стилизован, в соответствии с греческими понятиями о геометрии (спирали Архимеда).

В основе облика ионийской колонны могла быть и финиковая пальма (по подобию тех, что встречаются во дворце Персеполиса (см. рис. 3а)). Пальмовая ветвь в Древней Греции ассоциировалась с победой, что вполне соответствовало триумфальному духу портика. Остается вопрос, почему завитки выглядят так, а не иначе? Возможно, что греческие архитекторы, одновременно являясь и скульпторами, искали компромисс между конструктивной нагрузкой на эхин (т.к. он не относится к декоративно-пластической части капители) и пропорцией выступающих элементов. Древние капители не отливались, а вытачивались из камня, и в них должен был быть заложен некий запас прочности (достигаемый, в том числе, и за счет компактности), а с расстояния спираль, уложенная в круг, читается как выступающая часть, что придает эффектность композиции в целом.

Глазок в ионийской капители может трактоваться и как след солярного культа (в персидской — на его месте находится цветок, а в некоторых эолийских фитоморфных капителях (например, из Чигри-дага)) он тоже присутствует. Формированию ионийского канона предшествовал период исканий. Пример Шуази иллюстрирует трансформации в декоре анта [12], он содержит спиралевидную стилизацию фитоморфного орнамента, однако направленную завитками вверх, а не вниз, как это происходит в случае волют, «вылепленных» из эхина ионийской колонны.

Возможно, что архитекторы древности не пользовались лишь одной подсказкой природы для создания столь универсальной и продуманной архитектурной формы, как ионийская колонна: ансамбль, в унисон с другими частями храмового фасада и внутренними помещениями, получился в результате соединения смыслов и значений. Прогресс античной цивилизации позволяет нам говорить о развитом архитектурном орнаменте, в котором высока роль не только символизма, но и эстетики украшений.

Ввиду своей визуальной увлекательности и благодаря культам плодородия, спираль стала одной из универсалий для архитектурного декора. Несмотря на то, что мы активно описываем ее применение как средства отображения роста, космогонических представлений, в более позднее время она появится в профилях свитков, образующих капитель



Рисунок 5. Орнаментация у кельтов и скифов.
а) Норманнская битва (VII в. до н.э.)
б) Тимпан церковки в г. Килпек (ок. 1140)
в) Внутри помещения капеллы, спроектированной М.Уоттс в г. Комптон (1898)

храма Звартноц (640–650 гг. н.э.) — автохтонного армянского варианта капители. В целом, армянские капители имеют больше похожих черт именно с догреческим типом и «луковичными» персидскими, хотя греки, доходившие и до Ойкумены и селившиеся в Причерноморье, несомненно, оказывали мощное культурное влияние на регион в целом. В соответствии с данными археологии, ионийцы регулярно появлялись в Колхиде, о чем свидетельствуют сделанные в регионе в 80-е гг. прошлого столетия, массовые находки критской и ионийской керамики [11, с. 188–189].

Анализ структур греческих капителей и сопоставление различных гипотез позволяет увидеть, что стилизация роста растений носила культовый характер, поскольку и восточные и западные общества в те времена были аграрными. В эпоху Возрождения на трактовки и рекомбинацию ордеров существенно влияли развитие способов украшения жилища и появление светской скульптуры. Частный интерьер высших слоев общества, подобно интерьеру римских вилл, не носил безусловного сакрального характера, что допускало множественные рекомбинации декоративных элементов, ставших классическими и добавление новых.

«Диснеевский стиль» кельтов

Друиды собирались под раскидистыми дубами (друид — «познавая дерево» (dru-vid-)) [18, с. 1092–1106] и не строили храмов, что определяло отсутствие архитектурного орнамента, но не означало отсутствия символов. В римский Лондиний, помимо официального христианства, проникали и восточные культы. Это сформировало на территории кельтской окраины особый гибрид христианства: с местными святыми, творившими языческие чудеса, и характерным стилем рукописей, богато украшенных спиралевидной кельтской орнаментикой, неиссякаемый интерес к которой определяли пластичность и подвижность.





До наших дней дошло большое число примеров стилизаций в варварских орнаментах: культовая чаша (I в. до н.э.), содержащая изображение мужской бороды (из металла, с двумя симметричными полуспиралями), крылья скифского дракона (фантастический крылатый дракон нападает на коня (деталь поясной застежки, золото, IV–III вв. до н.э., Санкт-Петербург, Эрмитаж)) и т.п. Закручивающее движение в целом, определяло «диснеевский» стиль кельтских изображений: узоры на находках в Бассе-Ютц ((Мозель, Франция), лицо в обрамлении «подвитых» кос, украшения на бронзовых сосудах (крылатая женщина, виньетка из крыльев, хвосты животных)) [21, с. 144–184] и т.д. Это спроецировало себя в раннюю храмовую архитектуру (см. рис. 5б), на которую оказали влияние даже коптские монахи. Украшение резным орнаментом из глиногипса (в т.н. англо-саксонской архитектуре) можно ассоциировать с новым уровнем развития кельтской орнаментики, т.к. она выходит на стены храмов. Появляется своеобразный гибрид раннего средневековья — характерная кубовидная форма капители с кельтским орнаментом. Эти в целом примитивные (с т.з. изобразительности) попытки создать архитектурный декор без рационального познания натуры вытеснит светский дух ренессансной культуры, который, тем не менее, не заменит характерное для северной Европы отношение к лесу как к особому таинственному миру, сени. Именно это свойство пронизывает типичную ирландскую архитектуру, выражается в пышности и натуралистичности ирландской лепнины и фасадных украшений Нового времени. В раннее Средневековье кельтский орнамент активно развивался как элемент украшения рукописей (примером чему может служить Книга Келлс).

Множественные археологические открытия XIX-го века окажут самое непосредственное влияние на искусство, пробудив в его деятелях интерес не только к стилизациям на тему древних орнаментов и восста-

новлению забытых материалов. Первые находки ирландских мегалитических построек вызвали мощный резонанс в среде просвещенной общественности, затем вдохновив художников и архитекторов (Г.Лак Норта, Г.С.Эшлина, С.Лош, М.Уоттс) (см. рис. 5в). Интерес к пластичному кельтскому орнаменту рос. Он начал изучаться, благодаря чему появлялись печатные работы (например, «Грамматика орнамента» О.Джонса, 1856) [16], и оказал непосредственное влияние на ар-нуво (М.А.Кнокс, А.Муха). Переплетение (interlace, enterlack) стало мотивом многих популярных дизайнов, в особенности, мебели, в Ирландии приняв характер национального стиля. Спиралевидный орнамент легко ложится на бытовые предметы из металла и ювелирные украшения, наделяя их особым изяществом и тайной, а в элементах декоративного убранства, что создавались в период кельтского возрождения XIX в. (например, интерьер Капеллы Уоттс) очевидно положительное влияние католической эстетики.

Примеры общественных помещений XX-го и XXI-го столетий — рекомбинация античной классики и синтез на базе кельтского и греческого символов. В линиях интерьера Ассамблеи в Стормонте спирали помещены в контекст других геометрических форм, в частности, восьмигранника, являющегося геометрической основой храма Софии Константинопольской, а в кельтской культуре воплощающего в себе магическое число «8». Это напоминание о двух совмещенных спиралях на садовых камнях и о культах плодородия, что особенно актуально в Северной Ирландии, несколько раз переживавшей затяжные неурожаи и страшный голод.

Синтетическая интерпретация кельтской спирали в дизайне помещений общественного назначения

Несмотря на всплески национализма, возрождение кельтской национальной культуры сегодня происходит в контексте культуры британской. Все чаще мы видим цитаты из глубокой доримской древности, когда, будучи емкими и универсальными, символы еще не соединялись в сложносоставной орнамент. В Ассамблее Уэльса движение по спирали присутствует в виде контуров современной интерпретации тетраскеле в авторстве А.Белешенко — вихреобразно закручивающегося креста, состоящего из множества точек и помещенного в круг, представляющего собой 4, расходящиеся из одной точки, неявные спирали. Этот арт-объект своей формой воплощает множество смыслов: подчеркиваются и за-

слуги традиций демократии греческих полисов, и роль кардифского угля для паровых машин, вдохнувших движение в судоходство. Выполненный из архитектурного стекла знак «тетраскеле» объединяет депутатов в зале для дебатов. Это древний символ, претерпевший удивительную историю, распространившись практически по всей территории Европы и, в тех или иных модификациях, присутствующий на Востоке и в Азии в петроглифах многих археологических культур. Это вариант свастики, обозначающей ход солнца, бег времени, а, значит, и историю.

Влияние этой разреженной композиции строится больше на мгновенном эмоциональном восприятии, нежели на символизме. Это сплав различного рода ассоциаций: от полисной демократии (перекликаясь с окружающими Кардифф-бэй бронзовыми изваяниями обывателей) до аналогий с судоходным винтом как символом промышленной революции (Industrial Revolution). В одно емкое значение. Возможны параллели с космосом, закручивающейся галактикой, притяжением, механизмами движения лепестков бутона цветка, корабельным винтом. В некоторой мере, это и напоминание о том, как под воздействием серной кислоты окисляется чистая медь, превращаясь в ярко-голубой медный купорос, поскольку с медью, добываемой в уэльских рудниках, всегда были связаны большие экономические надежды. Движение становится медиатором, одновременно воспринимаясь и как центростремительное, и как распространяющее, центробежное. Эта многозначность и комплексность свойственна художественному образу, неожиданно проявляющему себя во в целом универсальных формах Ассамблеи Уэльса, не повторяющих артефакты в деталях, а рационально использующих их многозначность для формирования психологической среды. Этот уровень развития, когда символы и движение формируют художественный образ в контексте хай-тек, кардинально отличается от упомянутой нами капеллы Уоттс (сер. XIX в.), акцент в интерьерах которой сделан на высокохудожественной ремесленной работе. Почитание леса, природы вдохновлял на поиск тонких сочетаний материалов для капеллы, став данью высокой декоративности ар-нуво. Современные стилистические тенденции, напротив, стремятся к простоте и чистоте линий, избегая обильного орнамента и декоративизма. Применительно к постройкам общественного назначения, источником вдохновения вполне может быть обращение не столько к символу, сколько к движению, которое он отображает. Западные социологи пишут, что сегодня кибернатизация

демократии возвращает общество к тотемному устройству, получается, что архитектура лишь выразила эти процессы, вдохновившись первобытной древностью.

Заключение

Смысл символов, развивающихся по спирали, для человеческой цивилизации универсален, будучи связанным с древними культами плодородия и урожая. По мере усложнения общества, появления в нем архитектуры и развития эстетики, символы соединялись в сложносоставной орнамент, претерпевавший влияния, прежде, связанные с религиозными образами, трактовками состояний и космогонией, в основе оставляя интерпретацию процессов природы. Движение по спирали является одной из характерных черт кельтского искусства, поэтому использование его в капителях капеллы Уоттс (не в классическом ионийском виде) или внутри здания парламента в Белфасте (А.Торнли, 20-е гг. XX) можно воспринимать как апелляцию к почитанию природы, плодородия в кельтской культуре, помещенным в контекст классики и ар-деко.

Развитие в XX веке строительных конструкций позволило архитекторам гибче подходить к образу сооружения, декларируя созависимость формы здания и линий интерьера. Здание может быть носителем авторского визуального сообщения, что подтверждает рассмотренный нами пример арт-объекта в интерьере Ассамблеи в г. Кардифф. Анализ особенностей символизма движения по спирали в мировой культуре и развития кельтского искусства показал, что в современной интерпретации оно способно не только подчеркнуть особенности национальной орнаментики, но и, порождая многомерные исторические ассоциации, чувство общей судьбы, указывая на высокую роль источников экономического роста. Для Северной Ирландии — это экспорт льна, а в Уэльсе — уголь. Важно еще и то, что развитие материалов и технологий позволяет строить пластику современного общественного интерьера на основе впечатления, раскрепощая эмоциональную составляющую архитектуры, позволяя ей сращиваться с современным искусством инсталляций, общественной скульптуры и окружающим пространством. Когда у смотрящего на загадочные арт-объекты появляются любопытство и вопросы, это делает архитектуру живой, коммуницирующей, подобно огромному друидическому дубу, в корнях которого магически зарождается жизнь как неустанное движение.

Библиография:

1. *Берчу Д.* Даки. Древний народ Карпат и Дуная / Д.Берчу [Электронный ресурс]. URL: http://historylib.org/historybooks/Dumitru-Berchu-_Daki-Drevniy-narod-Karpat-i-Dunaya/21 (дата обращения: 25.03.2019).

2. *Бобринский А.А.* О Некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии / А.А.Бобринской. М.: Т-во тип. А.И.Мамонтова, 1902 [Электронный ресурс]. URL: http://rusorn.ru (дата обращения: 26.03.2019).

3. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре [Электронный ресурс]. URL: antique.totalarch.com/Vitruvius (дата обращения: 29.03.2019).

4. *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н.э. Издание 2-е, исправленное и дополненное / Л.Я.Жмудь. Санкт-Петербург: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2001 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/zaitsev/index.htm (дата обращения: 29.03.2019).

5. *Марьясова М.К.* Локализирующие объекты в композитных капителях XX века (на примерах Северной Ирландии и послевоенного СССР) // Вестник МГХПА. 2018. № 4. Ч. 1. С. 123–136.

6. *Марьясова М.К.* Традиционные ремёсла в деталях интерьеров и экстерьеров современных британских зданий общественного назначения / М.К.Марьясова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2017. № 35. С. 87–92.

7. *Королёв К.* Мифология Британских островов [Электронный ресурс]. URL: coollib.com/b/264420/read (дата обращения: 25.03.2019).

8. *Поляков Е.Н.* Архитектурные ордера по Виньоле: Методическое пособие / Е.Н.Поляков. Томск: Изд-во Томского государственного архитектурно-строительного университета, 2008 [Электронный ресурс]. URL: https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/160263-arxitekturnye-ordera-po-vinole.html (дата обращения: 29.03.2019).

9. *Трессидер Д.* Словарь символов. Перевод с английского [Электронный ресурс]. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/T/tresidder-dzhek/slovarj-simvolov (дата обращения: 21.03.2019).

10. *Харинберг Б.* Хроника человечества / Б.Харинберг. Бельгия: BREPOLS, 1994.

11. *Цехладзе Г.Р.* Археологические раскопки в Грузии за последнее десятилетие и некоторые проблемы древней истории Восточного Причерноморья / Г.Р. Цехладзе // Вестник древней истории. 1994. № 3 (210) [Электронный ресурс]. URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/vdi/1994/vdi-3-1994.pdf (дата обращения: 25.03.2019).

12. *Шуази О.* История архитектуры / О.Шуази. М.: Издательство В.Шевчук, 2002. Т. 1.

13. Britain, Ancient // The New Enciclopedia Britannica in 30 Volumes. 15th Edition. Macropedia V. 3. William Benton, Publisher, 1943–1973. HelenHemingway Benton, Publisher Chicago/London/Toronto/Geneva/Sydney/Tokyo/Manila/Seoul/ Johannesburg P. 194.

14. *Jones* O. The grammar of ornament. 1856. [E-resource]. URL: https:// archive.org/details/grammar(дата обращения: 28.03.2019).

15. Kilpeck church [e-resource]. URL: http://kilpeckchurch.org.uk/(дата обращения: 25.03.2019).

16. *Lethbridge T.C.* The legend of the sons of God / T.C.Lethbridge. Published by Routledge & Kegan Paul PLC, 1972.

17. Megaliths in Morbiah [Электронный ресурс]. URL: http://www.culture. gouv.fr/culture/arcnat/megalithes/en/mega/fsmegagavap1_en.htm (дата обращения: 25.03.2019).

18. Metalwork // The New Enciclopedia Britannica in 30 Volumes. 15th Edition. Macropedia V. 11. William Benton, Publisher, 1943–1973. HelenHemingway Benton, Publisher Chicago/London/Toronto/Geneva/Sydney/Tokyo/Manila/Seoul/ Johannesburg P. 1092–1106.

19. *McDonald N.* Isle of Man. A Megalithic Journey / N.McDonald. Megalithic Publishing, 2012 [e-resource]. URL: https://books.google.ru/ books?isbn=1447595181(дата обращения: 27.03.2019).

20. Mixing the ancient and the new — preserving rock art at the touch of a button // Newcastle University. 23.11.2017 [e-resource]. URL: https://www.alphagalileo. org/en-gb/Item-Display/ItemId/157332?returnurl=https://www.alphagalileo.org/ en-gb/Item-Display/ItemId/157332 (дата обращения: 25.03.2019).

21. The art of the celts [e-resource]. URL: http://grahameatkinson.com/ wp/the-celts/the-art-of-the-celts/ (дата обращения: 29.03.2019).

22. Watts cemetery chapel [e-resource]. URL: https://www.atlasobscura. com/places/watts-cemetery-chapel(дата обращения: 24.03.2019).

23. Материалы выставки «Сибирский архитектор в Китае» приуроченной к 110-летию со дня рождения Евгения Андреевича Ащепкова (1907–1983). Место изд.: НГУАДИ, 2017.

24. David Clendenning Photography [e-resource]. URL: http://www. clendenning.com/uploads/1/4/2/2/14227150/dsc8314-south-door-kilpeck-church-low-res_orig.jpg (дата обращения: 25.03.2019).

25. On-line Tour — The Northern Ireland Assembly. [Электронный ресурс]. URL: http://www.niassembly.gov.uk/visit-and-learning/visiting/online-tour/(дата обращения: 25.03.2019).

КАРЛЬ НУБАРЯН (Сирийская Арабская республика)
Аспирант РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: charlnoubarian1@gmail.com

Д.Г. ТКАЧ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка и живописи РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

CARL NUBARYAN (Syrian Arab Republic)
Postgraduate student of the Kosygin University
e-mail: charlnoubarian1@gmail.com

D.G. TKACH
Candidate of art history, associate ***p****rofessor of drawing and painting of the Kosygin University*
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

СЮЖЕТНЫЕ ГРАВИРОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ЦИЛИНДРИЧЕСКИХ ПЕЧАТЯХ ДРЕВНЕГО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

SUBJECT ENGRAVED IMAGES ON CYLINDRICAL SEALS OF THE ANCIENT MIDDLE EAST

В статье рассмотрены особенности образно-графического языка цилиндрических печатей древнего Ближнего Востока. Произведен семантический анализ гравированных на них сюжетов и сцен. Выявлены происходившие с течением времени стилистические изменения в изображениях, а также их устойчивые и переменные составляющие.

The article is dedicated to the peculiarities of figurative and graphic language of cylindrical seals of the ancient Middle East. The semantic analysis of the plots and scenes engraved on them, is made. The

stylistic changes in the images, as well as their stable and variable components that have occurred over time, are revealed.

Ключевые слова: цилиндрическая печать, оттиск, сюжет, миф.
Keywords: cylindrical seal, print, plot, myth.

Цилиндрические печати, изобретенные в Древней Месопотамии, и по сей день являются основной базой для изучения истории искусства ближневосточного региона, предоставляя, в отличие от других памятников искусства, полную и систематическую картину развития художественных стилей в древние эпохи Ближнего Востока. Феномен цилиндрических печатей считается исключительной особенностью некоторых цивилизаций территории так называемого Плодородного полумесяца, он находит распространение и цитирование в соседних странах, достигая Египта и Греции на Западе, Афганистана — на Востоке.

Цилиндрическая печать, как правило, представляла собой изделие цилиндрической формы, имеющее продольное отверстие внутри для удобства его переноски и подвешивания на нить или проволоку. На поверхности цилиндров были высечены рельефные изображения различных сюжетов, иногда содержащие клинописные надписи. Рельефное изображение отпечатывалось при накатывании печати на мягкую глину.

Цилиндрические печати несколько изменялись по формам и размерам в разные временные периоды. Сохранялась правильная цилиндрическая форма, но иногда форма цилиндра становилась выпуклой, а в других случаях — вогнутой. По размерам печати варьируются от <1 см и диаметром от 0,6 см, до относительно больших — диаметром >5 см, некоторые печати имеют диаметр 1 см и длину до 8 см.

Печати изготавливались из мягких и твердых пород камней, иногда для изготовления использовались другие материалы: обожженная глина, раковины моллюсков, слоновая кость, строительная композитная паста (ферт), дерево или битум, покрытый металлом, например, золотом или медью.

Печати использовались для опечатки объектов различного назначения, особенно в связи с развитием частной собственности. Оттиск ставился при опломбировке крышек емкостей, чтобы предотвратить доступ посторонних к содержимому. Также они применялись для заверения документов.

Для высекания рельефа на поверхности печати использовались долота, различные резцы, конусные наконечники, скребки, режущие диски и спицы. Подбор инструментов обработки соответствовал художественному стилю, преобладавшему в каждый период. Например, закругленный в форме желоба резец для высекания углубленных контррельефных изображений использовался в группе печатей периода Джемдед-Наср, в собрании же печатей Новоассирийского периода преобладала техника создания выпуклых рельефов путем отсечения материала с фона вокруг изображаемых объектов.

Первое употребление клинописных знаков в качестве дополнения к изображениям на цилиндрических печатях относится к периоду второго культурного слоя, около 2600–2500 гг. до н.э. Содержание надписей ограничивалось указанием имени владельца и его профессии. В следующие периоды в надписях появляются указания имени отца владельца, бога и царя, а затем молитвы, мольбы с просьбами к богу и оберегающие фразы. Изначально надписи располагались на печатях вертикально, но в новоассирийский период они стали высекаться горизонтально.

Возраст и принадлежность печати к определенной эпохе устанавливается на основании археологических данных, наличия и особенностей надписей на печатях (формы знаков, соответствующих эпохе лингвистических свойств), сюжетов и тем, распространенных и актуальных в определенный период, художественного стиля, техники художественной обработки изделий, используемых инструментов и материалов; наличия иконографии, композиционных особенностей изображений.

Базовый метод изучения цилиндрических печатей основывается на хронологическом принципе, соответственно последовательности временных периодов истории Ближнего Востока. Каждому периоду присущи определенные художественные особенности и сюжеты, отражающие специфические признаки эпохи. Представляется целесообразным структурировать данные об особенностях сюжетов цилиндрических печатей, характерных для каждого периода.

Печати эпохи Урук **(**ок. 3000 г. до н.э.**)**. При рассмотрении печатей этого периода можно обнаружить, что изображения на них не примитивны, им не характерна простота и техническая слабость выполнения. Напротив, изображения выполнены на высоком техническом

уровне. Это, несомненно, обусловлено ранее существовавшим искусством плоских печатей. Плоские печати появились примерно за 2000 лет до возникновения цилиндрических печатей, благодаря чему цилиндрические печати с момента возникновения характеризовались высоким технологическим и стилистическим качеством изображений. Для этой эпохи характерны религиозные сцены, ритуалы, связанные с ними объекты и персонажи. На оттиске 1 (табл. 1) можно наблюдать фасад храма и по одному стеблю бамбука по бокам, каждый заканчивается шестью кольцами; а также троих мужчин, направляющихся на лодке к храму, — один из них, в набедренной повязке, стоящий посередине, обращается с мольбами к богу.

Двое других мужчин держат ожерелье и широкий пояс — это предметы предназначены для подношения богу, которому посвящен храм. С другой стороны храма находится лодка с двумя обнаженными мужчинами, один из которых стоит спереди, а второй сидит с веслом. Головы персонажей изображены в профиль, а их глаза – фронтально. На оттиске 2 (табл. 1) можно видеть часть религиозной сцены, где изображен лев с поднятой лапой, несущий на спине ступенчатую религиозную платформу. На платформе стоит человек с поднятыми руками между двумя символами в виде связок бамбука, оканчивающихся сверху кольцами. Перед львом расположены два больших символа богини Инанны.

На некоторых печатях этого периода изображены сцены пленения царем его врагов. Враги изображаются обнаженными, выражающими подчинение и послушание, лежащими на земле в различных положениях, со связанными за спиной руками.

В сценах с хищниками обычно изображался лев, атакующий животных или совершающий прыжок. Также мог изображаться человек — защитник животного-жертвы, как на оттиске 3 (табл. 1). В этот период появились изображения фантастических гибридных существ. Животные со змеиными или львиными головами переплетаются длинными шеями, образуя декоративный узор на изображениях печатей. Впервые возникает изображение гибридного существа — орла с головой льва. Иногда в печатях этого периода появлялись некоторые домашние животные: крупный рогатый скот, горные козлы, собаки, как на оттиске 4 (табл. 1).

Печатей этой эпохи насчитывается немного. Считается, что в этот период они обычно употреблялись представителями религиозных кругов и господствующих классов. Эти печати характеризуются относи-

тельно крупными размерами (диаметр достигал 5 см), качеством выполнения объемов, четкостью рельефа и использованием таких композиционных принципов, как симметрия и баланс. Цилиндрические печати этого периода являются особенно важными артефактами в виду немногочисленности находок.

В эпоху Джемдет-Наср **(**ок. 2800 г. до н. э.**)**, в отличие от эпохи Урук, было найдено большое количество цилиндрических печатей, на которых изображались следующие сюжеты: храм и храмовые животные, домашние животные, люди за работой, геометрические и символические объекты. Изображения хищников почти не встречаются.

Частый сюжет — животные, идущие к храму, в один ряд или два ряда, расположенные друг над другом. На оттиске 5 (табл. 1) сцена включает фасад храма и два ряда животных с длинными изогнутыми рогами, бегущих в одном направлении слева направо. Частым явлением было также изображение животных с ветками священных растений либо с символом богини Инанны.

Некоторые из печатей содержат изображения геометрических форм, колец, прямых, пунктирных линий, параллельных, наклонных и т.д., образующих орнамент, как на оттисках 6, 7 (табл. 1). Печати этой эпохи были достаточно крупными, выделялись техническим качеством и глубиной сверления. Характерно использование резцов с закругленным полотном и сверла.

Раннединастический период рассмотрен согласно делению на три периода.

***П**ериод Расцвета первых династий* **(**ок. 2700 г. до н.э.**)** восходит ко времени, которое последовало непосредственно за эпохой Джемдет-Наср. Печати этого периода отличаются длиной и узким диаметром, изображения состоят из геометрических фигур и фигур животных, как на оттисках 8–12 (табл. 1).

Печати периода Расцвета вторых династий (ок. 2600 г. до н.э.) существенно отличаются от печатей предыдущего темой, художественным методом, компоновкой изображаемой сцены. Здесь впервые возникает мотив героя, защищающего животных от нападения хищников; мотив атаки героем льва. Сцена оттиска печати 10 (табл. 1) состоит из основной темы и второстепенной: первая сцена — борьба между обнаженным героем в маске и львами. В левой руке он держит кинжал, стремясь нанести удар льву, а правой удерживает второго льва за гриву. На второстепенной

Рисунок №	Оттиск печати	Параметры цилиндрической печати	Период
Рисунок 1		4.0x3.5 см, камень,	Вторая половина периода Урук
Рисунок 2		4.8x4.2 см, известняк	Вторая половина периода Урук
Рисунок 3		2.9x2.2 см, черный камень	Период Джемдет-Наср
Рисунок 4		3.5x1.8 см, бурый камень	Период Джемдет-Наср
Рисунок 5		4.0x3.1 см, мрамор	Период Джемдет-Наср
Рисунок 6		–, серый камень	Период Джемдет-Наср
Рисунок 7		информация о печати отсутствует	Период Джемдет-Наср
Рисунок 8		5.0x12.0 см, черный камень	Период Рассвета Первой династии
Рисунок 9		4.0x1.0 см, черный камень	Период Рассвета Первой династии
Рисунок 10		3.5x2.7 см, –	Период Рассвета Второй династии
Рисунок 11		5.0x3.8 см, раковина устрицы	Период Рассвета Третьей династии
Рисунок 12		–, лазурит	Период Рассвета Третьей династии
Рисунок 13		–, гранит	Аккадский период
Рисунок 14		4.0x1.6 см, лазурит	Аккадский период

Рисунок 15		зеленый камень	Аккадский период
Рисунок 16		6.2x2.5 см, раковина устрицы	Аккадский период
Рисунок 17		2.7x2.0 см, зеленый камень	Аккадский период
Рисунок 18		2.9x1.6 см, гематит	Новошумерский период
Рисунок 19		2.5x1.3 см, гематит	Древневавилонский период
Рисунок 20		2.6x1.4 см, аметист	Древневавилонский период
Рисунок 21		5.3x1.5 см, камень	Касситский период Вавилона
Рисунок 22		3.1x1.3 см, фсрт	Период Митанни
Рисунок 23		1.5x0.9 см, гематит	Период Митанни
Рисунок 24		2.0x0.8 см, камень	Период Митанни
Рисунок 25		7.9x1.7 см, черный камень	Среднеассирийский период
Рисунок 26		2.4x1.2 см, известняк	Новоассирийский период
Рисунок 27		2.8x1.4 см, известняк	Новоассирийский период
Рисунок 28		информация о печати отсутствует	Новоассирийский период
Рисунок 29		4.5x1.8 см, халцедон	Новоассирийский период
Рисунок 30		4.6x0.3 см, камень	Период Державы Ахеменидов

сцене, меньшей по размеру, человек в набедренной повязке стоит между двух животных, повернутых к нему. Под всем изображением располагается клинописный текст. Также в этот период впервые возникает сюжет ритуального распития напитков сидящими персонажами.

Животные стали изображаться стоящими на задних лапах, ростом вровень с человеком, с головами, повернутыми назад. Фигуры людей часто изображались согнутыми, соответственно положению животных. Элементы фигур в композиции могли пересекаться, перегораживать друг друга.

Одним из распространенных сюжетов периода Третьей династии (*ок*. 2500 г. до н.э.) был сюжет распития напитков в сопровождении музыки и танцев. В оттиске 12 (табл. 1) изображение разделено двумя параллельными линиями на две части. Верхняя часть включает фигуры короля и королевы, сидящих друг напротив друга в окружении слуг; также имеется клинописная надпись, разделенная линиями на вертикальные столбцы. В нижней части изображены шесть стоящих в различных позах фигур людей — некоторые держат кувшины, некоторые дубинки, у одного руки сложены на груди, один стоит у изображения, похожего на дверь. Можно заметить, что все люди одеты одинаково, головы повернуты в профиль, глаза преувеличены.

Печати аккадской эпохи **(**около 2350 г. до н.э.**)**. В этот период власть переходит к восточным семитам — аккадцам, которые и прежде проживали вблизи шумеров и взаимодействовали с ними, поэтому во многом сохранялись основы прежней культуры. Однако во многих сферах произошли перемены ввиду возникновения первой имперской формы правления. Можно сказать, что искусство региона переживало в этот период золотой век, а искусство печатей достигло пика художественной зрелости и творческой выразительности.

Среди наиболее распространенных сюжетов этого периода выделялись сюжет борьбы с животными, священная лодка, богиня Плодородия, застолье с напитками, визит к богу и представление ему. Впервые возникающие темы были преимущественно религиозными и включали изображения богини Иштар-воительницы, бога воздуха, бога Шамаша, крылатого храма, бога-змея, сцены охоты на природе.

Датировке печатей способствовало наличие дополнительных объектов, таких как дерево треугольной формы, особенности одежды богов, которая полностью отличалась от одежды прежнего периода.

Вместо бизона и быка появился буйвол. Часто изображалась борьба между львом и человеком-быком.

Сцены распития напитков в этот период отличаются от подобных изменением одежды и причесок участников. На оттиске печати 16 (табл. 1) изображение поделено на два сюжета, разделяет их декоративная полоса с геометрическим орнаментом. В верхней части между двумя скорпионами расположена декоративно изогнутая змея. В нижнем поле показана сама сцена, персонажами которой являются два сидящих человека, окруженных прислугой.

Обычно в сцене визита и представления богам изображается человек, который приведен к богу посредником, посредник же представляет человека сидящему или стоящему богу. Пришедший приносит животное, чтобы даровать его богу, или наливает жидкость из кувшина, часто в сопровождении других людей, несущих сосуды, которые также наливают жидкость перед богом. Посредниками, совершающими таинство представления богу или обожествленному царю, выступают второстепенные божества. Один посредник ведет человека за руку, а другой следует за ним. В оттиске печати 17 (табл. 1) изображен бог Шамаш, символом которого принято считать световые лучи, исходящие из плеч, а атрибутом — пилу, которую он обычно держит в правой руке. Шамаш всегда изображен с выставленной вперед на подставку или какой-то объект левой ногой и с дубинкой в левой руке. Человека, несущего животное, посредник ведет за руку к жертвеннику ступенчатой формы. Печать содержит клинописные знаки, помещенные в два вертикальных столбца.

Отличием от предыдущих периодов в изображении богов, особо часто употребляемых в эту эпоху, является наличие детализированных символов и атрибутов этих богов.

Печати новошумерского периода. Этот период простирается примерно с 2050 по 1950 гг. до н.э., когда правители третьей династии Ура начали возрождать освобожденную территорию Аккадской Империи после длительного (около 125 лет) нахождения под властью джуситов. К этому периоду многие из тем, которые были распространены в Аккадской эпохе, исчезают, но сохранившиеся получают развитие. Среди них выделяют определенные сцены.

1. Сцены представления богу. В этих сценах теперь изображается только одно божество-посредник, осуществляющее ритуал введения и представления человека богу, например, оттиск печати 18 (табл. 1).

2. Сцены введения и представления обожествленному царю. Элементы композиции похожи на элементы сцены представления богу. Новизна сцены в том, что изображается сидящий обожествленный царь, который отличается от бога наличием одного или нескольких атрибутов, отличительных признаков или символов богов. Фигура бога же наделена полным комплектом отличительных атрибутов. Кроме этого, царь изображается сидящим в кресле, покрытом овечьим мехом, но на троне, похожем на фасад храма, может восседать только бог.

3. Сцены борьбы. Они были распространены в Аккадскую эпоху. Особенность заключалась в изображении борьбы крылатого льва с двумя героями: человеко-быком, держащим его за лапы, и обнаженным героем, держащим его за крылья. Все фигуры изображались стоя, элементы изображения располагались разреженно.

Печати Новошумерского периода характеризуются заполнением свободного пространства некоторыми символическими объектами, такими как птица, солнце, обезьяна, скорпион, змея, собака, форма, похожая на дерево со сферическим окончанием. Печати этого периода отличают внимание к фигуре царя, некоторые атрибуты, например, длинное одеяние, заканчивающееся у ног бахромой, или тюрбан на голове.

Печати этой эпохи относительно мелкие, выделяются вытянутыми вертикально фигурами людей и животных.

Печати Старовавилонского периода **(**ок. 1950 г. до н.э.**)**. После падения третьей династии Ура, в конце ново-шумерского периода, страна утратила свое политическое единство, и крупные города снова стали городами-государствами. В этот период возникают сюжеты с обожествленным царем-воином, который изображался в боевой амуниции. Борода царя-воина рисовалась длинной и веерообразной, не похожей на известные изображения бород в древнем Ближнем Востоке. Царь-воин мог изображаться один или с богиней Иштар-воительницей. На оттиске печати 19 (табл. 1) позади царя стоит Иштар-воительница или ее статуя; человек, держащий горшок с бычьими ногами, который приветствует Иштар. Слева от царя второстепенная богиня, а за ней — столбец клинописных знаков.

К этому периоду относятся печати, в основной части заполненные клинописным текстом с изображением богини, передающей мольбы верховному богу, поднимающей руки в молитвенном жесте. Примером служит печать 20 (табл. 1).

Касситский период Вавилона. Примерно с 1465 до 1177 г. до н.э. касситы установили контроль над Вавилоном. На печатях этого периода изображения фигур становятся более вертикально вытянутыми. Одним из наиболее распространенных сюжетов является человек или бог, который поднимает руки для приветствия или поклонения; помимо длинных клинописных текстов, в печатях используются различные символы, такие как ромб, касситский крест, рогатые животные, саранча, роза, финиковая пальма. Примером является печать 21 (табл. 1), на которой изображен стоящий мужчина в длинном одеянии, поднимающий правую руку вверх. Перед ним — животное, совершающее прыжок. Также на печати изображена летящая птица, крест, два глаза, роза и клинописный текст в пяти столбцах. Животные, фантастические существа, герои, религиозные сцены и изображения деревьев характеризуются точностью и тщательностью проработки деталей.

Печати этого периода также содержат сюжеты древа жизни между двумя животными, прыгающими к нему, сцены охоты, где охотник изображен верхом.

Печати периода Митанни. Около 1490–1360 гг. до н.э. в ассирийских и других областях ближневосточного региона было установлено господство Митанни, что привело к изменениям, которые оказали значительное влияние на искусство в целом. В аутентичное искусство Месопотамии были привнесены новые элементы. В цилиндрических печатях появились новые сюжеты и детали: крылатый солнечный диск; сфинкс, нападающий на домашних питомцев; декоративные витые линии. Сохранились и некоторые прежние сюжеты: дерево между двумя прыгающими на него животными; человек, стоящий на колене.

Для гравировки обычно использовался круглый резец. Частыми материалами были ферт и обожженная глина. Активно применялся принцип симметрии в композиции.

В печати 22 (табл. 1) изображен собирающий круглые плоды с дерева мужчина и два рогатых животных. На печати 23 (табл. 1) два человека стоят на коленях перед пальмой, собирая финики; также присутствуют лев и олень. На печати 24 (табл. 1) показан сюжет борьбы между двумя фантастическими существами — крылатым львом и человеко-птицей, за которым изображена охота льва на рогатое животное. Сверху и снизу сцена обрамлена рядами из нескольких соединенных колец.

Ассирийские печати. Эту эпоху принято разделять на 3 этапа: древнеассирийский (ок. 1860 г. до н.э.), среднеассирийский (ок. 1363 г. до н.э.) и новоассирийский периоды (ок. 1010–606 гг. до н.э.).

Древнеассирийский период продолжался со II-го тысячелетия до н.э. до XIV-го столетия до н.э. Цилиндрические печати этого периода были редкостью, их стиль находился под сильным влиянием древневавилонского искусства.

Среднеассирийский период длился с XIV-го в. до н.э. до I-го тысячелетия до н.э. Характерными особенностями печатей были глубокая гравировка, четкость, реалистичное изображение природы, передача движения, художественная выразительность. Среди главных сюжетов выделялись религиозные сцены, охота, нападение льва на домашнее животное. На оттиске 25 (табл. 1) изображен крылатый человек, поднимающий животных за задние лапы. Вокруг него показаны другие животные, сверху — горизонтальная клинописная надпись, снизу и сверху — обрамление орнаментом из треугольников и полос витого узора.

Новоассирийский период с I-го тысячелетия до н.э. до падения Ниневии в 612 году до н.э. можно разделить на три группы с точки зрения сюжетов и художественного стиля.

В печатях первой группы при высечении рельефа используется круглый резец, печати изготовлены из полудрагоценных камней, с глубокой резьбой орнамента. На некоторых указаны имена правителей, что способствовало датировке. В печатях периода преобладают религиозные темы. Это явление можно наблюдать на печати 26 (табл. 1). Некоторые печати содержат символы и религиозные атрибуты, используемые в богослужении. В печати номер 27 (табл. 1) изображен крылатый диск Солнца с двумя спускающимися от него полосами. С обеих сторон расположены поклоняющиеся священники: один — в маске, другой полностью облачен в тело рыбы; оба поднимают руки в приветствии.

В печатях второй группы также используется круглый резец. Наряду с острым инструментом для гравировки, изображаются абстрактные формы, в том числе в составе фигур животных. Одними из важнейших сюжетов периода являются охота на фантастических существ, борьба между животными, поклонение святому древу. Примером служит печать 28 (табл. 1), на которой изображено фантастическое крылатое существо с человеческой головой и телом, составленным из абстрактных сочлененных форм. Вокруг существ изображены полумесяц, звезды и шаровидные формы.

В печатях третьей группы использовались обыкновенные камни, изображения были выгравированы простым способом, объекты и детали были очерчены контурными линиями, печати не содержали клинописных надписей. Примером является печать 29 (табл. 1).

Печати нововавилонского периода. Этот период продолжался с I-го тысячелетия до н.э. до падения Вавилона в 539 г. до н.э. Некоторые печати периода нельзя отличить от печатей новоассирийской эпохи. Наиболее важной характеристикой печатей нововавилонского периода является отход от идеи представления богов в человеческом облике на сценах представления богу и поклонения, визитер изображался перед символами божеств.

Печати периода ахеменидской державы. Эта эра начинается с падения Вавилона в 539 г. до н.э. после поражения, понесенного от персов-ахеменидов. Данный период явился последним этапом существования цилиндрических печатей. Несмотря на влияние и преемственность ассирийского и вавилонского искусства, печати этого периода отличимы. Распространенными темами являются охота на львов или других животных: герой, побеждающий либо льва, либо домашнее животное, либо мифическое существо. Хотя эти сюжеты были распространены и в ассирийских печатях, печати ахеменидского периода имеют некоторые особенности в изображении одеяний и форм головных уборов.

Подводя итог, можно утверждать, что одним из факторов, отличающих цивилизацию Месопотамии на древнем Ближнем Востоке, является развитое искусство гравированных цилиндрических печатей.

Использование цилиндрической печати расширило для художника-гравера изобразительные возможности в сравнении с плоскими печатями. Поверхность цилиндрической печати наделяла возможностью для размещения более насыщенных и многофигурных сцен, что ставило перед художником сложные творческие задачи и позволяло реализовать художественный замысел. Мастерство художника проявлялось в компоновке элементов сцены цилиндрической печати: пересечении объектов, их сложном размещении, взаимодействии и перекрытии одного другим. Цилиндрические печати на разных этапах претерпевали различные изменения, затрагивающие стиль, темы, сюжеты и художественную композицию элементов. В дополнение к надписям, наносимым на печать, историческому слою, в котором цилиндрическая печать была обнаружена во время археологических раскопок, эти параметры

помогают оценить возраст и определить исторический период, к которому она принадлежит. Сюжеты, представленные на цилиндрических печатях многочисленны, и варьируются от периода к периоду, но некоторые идеи остаются неизменными в последующих эпохах. Среди таковых можно выделить сцены ритуального распития напитков, визит и представление правителя верховному божеству посредством помощи второстепенного божества.

Библиография:

1. *Бакр Т.* Введение в историю древнейших цивилизаций. В 3 т. Т. 1. Ближний Восток. Иордания: Дар Альварак, 2012. 738 с.

2. *Басмаж Ф.* Сокровища Иракского музея. Багдад: Ведомство общей археологии, 1979. 497 с.

3. *Мортгарт А.* Искусство Древнего Ирака / пер. И.Салмана, С.Аттакрити. Багдад: Аддар альарабио лильмаускад, 1975. 478 с.

4. *Парро А.* Цивилизация и искусства Шумера: монография / пер. с англ. И.Салмана, С.Аттакрити. Багдад: Аддар альарабио лильма-ускад, 1977. 423 с.

5. *Рашид А.С.* История искусства Древнего Ирака. В 2 т. Т. 1. Искусство цилиндрических печатей. Бейрут, 1969. 156 с.

6. *Салим Г.* Аккад и Третья Династия от появления до падения. Дамаск: Таммуз. Лильтыбаа веннашр, 2011. 202 с.

8. *Сахеб З.* Искусство расцвета цивилизаций Месопотамии. Оман: Дар Мичдляуи, 2010. 352 с.

8. *Шауаф А.К.* Диуан мифов Шумера, Аккада и Ассирии. В 3 т. Бейрут: Дар Эссаки, 1996.

9. *Frankfort H.* Cylinder Seals. A documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. London, 1939.

10. *Mutlak S. Roll Siegel.* Cylinder Seal Signum. [Электронный ресурс]. URL: https://is.gd/jFbuA7 (дата обращения: 23.02.2019).

Н.М. АБРАМЕНКО
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: knatik86@mail.ru

N.M. ABRAMENKO
Candidate of art history, associate professor of the department of art history and humanities of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: knatik86@mail.ru

ФИРАС ЭЛЬ ШЕЙХ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: elsheakhferas@yandex.ru

FERAS EL SHEAKH
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: elsheakhferas@yandex.ru

ОБРАЗ МААЛУЛЫ В ИСКУССТВЕ СИРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI В.

THE IMAGE OF MAALULA IN THE ART OF SYRIA DURING LATE XX - EARLY XXICENTURY

Статья посвящена анализу различных вариантов использования образов дамасской архитектуры (на примере г. Маалула) и пространственной городской среды в работах сирийских художников второй половины XX — начала XXI в. и истории сирийского города Маалула. Были применены следующие методы исследования: культурно-исторический и формально-стилевой.

The article is dedicated to the analysis of different variants of using Damascus architecture and spatial urban environment in the works of Syrian artists during late XX — early XXI century, and the history of the city of Maalula. The following research methods were applied: culture-historical and formal-stylistic.

Ключевые слова: Сирийское искусство, Маалула, архитектурный пейзаж.
Keywords: Syrian art, Maalula, architectural landscape.

В сирийском искусстве второй половины XX — начала XXI века важную роль играет образ города, который является средоточием духовной и художественной жизни, образом сирийского прошлого, связанным с проблемами национальной идентичности и культурной преемственности. Помимо Дамаска, который, конечно, часто встречается в работах художников, особое место в них занимает образ древнего города Маалулы, символического и знакового места для современной культурной жизни Сирии. Цель данной статьи — выявить своеобразие образа и исторического значения города Маалулы в работах современных сирийских художников, продемонстрировать способы изображения городского ансамбля, пространства, среды, отражения в творчестве мастеров наследия прошлых веков.

Маалула расположена в 55 километрах к северо-востоку от Дамаска, подобно гнезду орла, на южном склоне одноименного хребта (фажж) (откуда происходит ее название — Маалула, что в переводе с арамейского означает «вход»), на высоте 165 метров над уровнем моря. Ее дома, плотно прилегающие друг к другу, покрывают южный склон горы вплоть до долины у ее подножия. Древнее население города говорило на арамейском языке, который также считался «языком Иисуса» и был широко распространен на всем Ближнем Востоке. До сих пор в Маалуле продолжают говорить на локальном диалекте этого языка, на нем служат в местных храмах, изучают и хранят его историю и традицию.

Помимо арамейского наречия, это маленькое сирийское селение (около 5 000 человек) знаменито своей богатой культурной историей и участием во многих значительных событиях сирийского прошлого. Здесь находятся важнейшие для христианского мира святыни — монастыри святой равноапостольной Феклы, Сергия и Вакха. В старой части города сохранилась аутентичная архитектурная среда с традиционными сирийскими бело-голубыми домами, колонными аркадами, узкими изогнутыми почти средневековыми улицами. Все это делает Маалулу образом живой истории, своеобразным музеем под открытым небом, хранящим не только памятники архитектуры, но и атмосферу, среду, традиции и святыни великого прошлого.

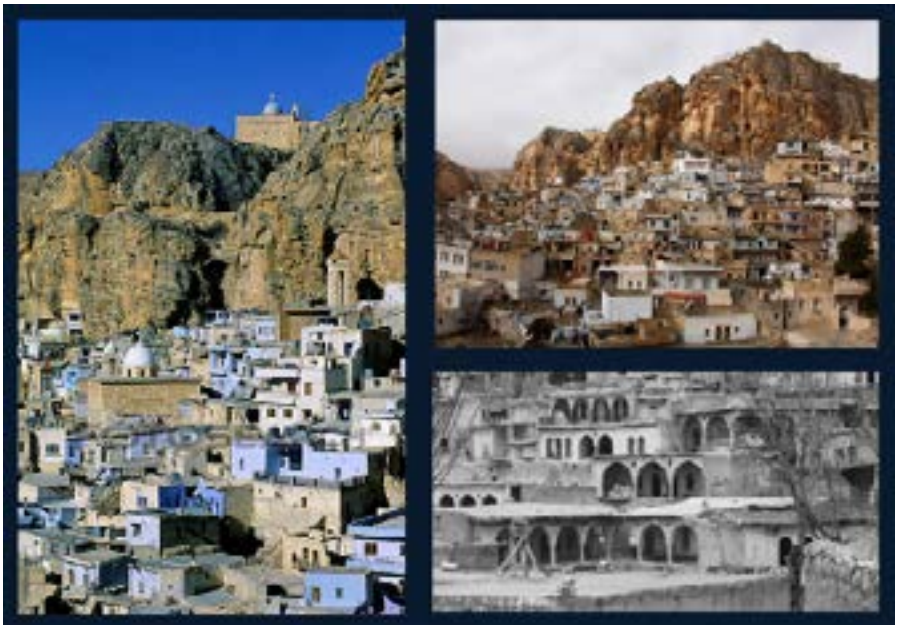


Рисунок 1. Виды Маалула

Уже в XIX веке Маалула привлекала людей своей летней прохладой, в которой они спасались от изнуряющего зноя Дамаска: сюда перегоняли скот и переезжали на жаркие летние месяцы. В XX веке Маалула стала притягивать не только спасительной прохладой, но и своим историческим прошлым, и сохранным городским ансамблем. В 2000-х годах было опубликовано несколько хорошо иллюстрированных альбомов и посвященных истории и достопримечательностям города монографий [1], что сделало это место еще более популярным и известным.

С середины XX века Маалула становится центром внимания художников, как сирийских, так и иностранных: город стал известен как место, «вдохновляющее художников». Представителем первого поколения сирийских мастеров, заинтересовавшихся изображением города на своих картинах, был Насир Шура (араб. ناصر شورى), который посетил его в сопровождении ведущего ливанского художника Салиба Ад-Дуайхи (1915–1994) (араб. صليبا الدويهي) в 1940-х годах. Среди современных сирийских художников, обращавшихся в образу Маалулы на своих полотнах, можно назвать также таких художников, как Мамдух Кашлан

(род. в 1929 г.) (араб. مم حودم قشالن), Абдул Маннан Шамма (род. в 1937 г.) (араб. عبد المنان شم), Гази Аль-Халиди (1935–2006 гг.) (араб. غازي الخالدي), Халил Аккари (род. в 1945 г.) (араб. خليل عكاري), Абдул Рахман Муханна (род. в 1950 г.) (араб. عبد الرحمن مهنى) и других [2].

Маалула стала едва ли не важнейшей темой в работах четырех сирийских художников: это Луаи Кайяли (араб.), Фатих аль-Мударрес (араб. فتاح المدرس), Элиас Зайят (араб. الياس الزيات) и Низар Сабур (араб.روباص رازن).



Рисунок 2. Л.Кайяли. «Маалула 2». 1974 г. Масло на доске из прессованных опилок. 95 х 95 см. Дамаск

Архитектурный ансамбль Маалулы, с нависающими друг над другом домиками, закрепленными с помощью свай на отвесных скалах, вдохновлял многих приезжавших в город художников и стал одним из излюбленных мотивов в работах Луаи Кайяли (1934–1978). Мастер, родившийся в Алеппо, получил художественное образование в Академии изящных искусств в Риме, а с 1961 года на протяжении нескольких лет являлся профессором изящных искусств в университете Дамаска. Луаи Кайяли работал в основном жанре портрета, бытового повседневного жанра и архитектурного пейзажа, изображая столь полюбившуюся ему Маалулу. Виды древнего города художник чаще всего помещает на досках, формат которых приближен к квадрату и укороченному прямоугольнику. Такой статичный спокойный формат почти исключает из работ активное движение и динамичную экспрессию. Композиция строится на гармоничном ритмическом соотношении вертикалей и горизонталей домов, которые вырастают друг над другом, образуя плотную закрытую композицию. Показанный таким образом на картине фрагмент города не имеет жестких границ, принципиально бесконечен и может расширяться во все стороны, заполняя собой все пространство, как бы весь мир, как, например, в работе «Маалула 2» 1974 года (ил. 2) (95 х 95 см, масло на доске из прессованных опилок). В этом отношении составленный из простых элементов архитектурный пейзаж воспринимается

иногда почти как орнаментальный мотив, удаленный от реалистичных форм, полуабстрактный.

Строения и дома пишутся художником стилизованно, их силуэты упрощаются и приближаются к простым геометрическим фигурам, прямоугольникам разных размеров и пропорций. Иногда элементарность форм напоминает произведения мастеров итальянской метафизической живописи первой трети XX века, которые Луаи Кайяли мог видеть во время своей учебы в Риме (архитектурные фоны работ Джорджо Де Кирико, ранние работы Джорджо Моранди).

Постройки художник изображает почти монохромно, в сдержанной, но при этом сложной по составу цветовой гамме, основанной на сочетаниях голубоватых, охристых, лиловых оттенков. Ограниченные черными гибкими точными линиями, цветовые пятна вибрируют сложными переливами цвета, создавая эффект сумеречного вечернего освещения. Небо, если оно присутствует на работах Луаи Кайяли, обычно темное, плотное, непроницаемое, чаще всего ночное, со всполохами зарниц или звезд.

Движение в уравновешенную композицию картин вносится, благодаря изображению балконов с решетками парапетов, лестниц, низких крыш, а также ритму темных проемов окон и черных нанесенных на стены домов орнаментов. Окна изображаются глухими черными пятнами, в них не горит свет и за ними не ощущается внутреннее пространство. Отметим, что в видах Маалулы в работах Луаи Кайяли совершенно отсутствует человек: жители не выглядывают из окон, не гуляют по улицам, не опираются на решетки балконов. Единственное, что свидетельствует об обитаемости города, это развешенные кое-где на веревках одежды, показанные как простые одинаковые цветные квадратики, а также посажанные в кадках растения, с голыми, словно выжженными солнцем, ветками. Город Маалула в изображении Луаи Кайяли пустынен, погружен в сон, только тусклый вечерний или лунный свет скользит по гладким стенам домов. В городе нет никаких свидетельств современности, его архитектурные формы элементарны и архаичны: художник создает образ города, в котором время остановилось когда-то в прошлом, город такой, каким он мог быть много веков назад. Маалула для Луаи Кайяли — это образ архаических традиций, таинственный образ древности и вечности.

Другой образ Маалулы сложился в творчестве одного из самых влиятельных и значительных сирийских художников второй половины

XX века — Фатиха аль-Мударреса (1922–1999). Он получил прекрасное европейское образование, в 1960 г. окончил Академию художеств в Риме, затем учился в Париже, а после возвращения в Сирию и до 1993 года он преподавал на факультете изящных искусств Дамасского университета. Аль-Мударрес был известен своими философскими идеями и исследованиями, а также своими критическими художественными очерками [3]. В своих произведениях, созданных в индивидуальной стилистической манере, художник не раз обращался к образу Маалулы. Например, в работе «Маалула» (ил. 3) (1974 г., песок, масло и сусальное золото на холсте) Фатих аль-Мударрес изображает панораму города, окруженного кольцом высоких почти закрывающих небо горных хребтов. Архитектурный пейзаж написан очень обобщенно, отдельные постройки не прорисованы, а намечены протяженными эскизными линиями. В массе поднимающихся друг над другом домов выделены смысловые значимые для художника здания — городские ворота, колокольня монастыря святой Феклы, самой главной святыни древней Маалулы. Именно увенчанная крестом колокольня становится главным композиционным центром картины, стягивающим к себе все ее ритмические линии. Важную роль в создании образа города играет высокая скала над ним, закрывающая городское пространство от внешнего мира, придающая ему интерьерный, уютный, защищено-безопасный характер.



Рисунок 3. Ф. аль-Мударрес. «Маалула». 1974 г. Песок, масло и сусальное золото на холсте. Дамаск.

Образ города Маалулы в работах Фатиха аль-Мударреса оказывается в тесном взаимодействии с образом человека. На переднем плане изображены оплечные фигуры мужчины и обнимающей его женщины, обращенные друг к другу взглядами и жестами. Оба представлены в традиционных национальных костюмах и головных уборах, угадываемых по отдельным деталям и элементам декора. Благодаря условной обобщенной трактовке лиц, герои в картине Фатиха аль-Мударреса кажутся не портретами конкретных людей, а обобщенными образами-типами. Их характерный облик — широкие круглые лица с графично намеченными чертами, миндалевидными широко посаженными глазами и тонки-

ми прямыми носами, — кажется, заимствован из арабской книжной миниатюры.



Рисунок 4. Э.Зайят. «Маалула». 1960 г. Масло на холсте. 60 х 50 см

Доминирующую роль в работе играет рисунок, беглый, почти эскизный, тающий на светлом фоне. Выразительность рисунка дополняется введением немногих цветовых вкраплений, среди которых важнейшую роль играет сусальное золото, символизирующее свет. Небольшие золотые и желтые пятна разбросаны по всей поверхности картины и напоминают блики солнечного света. В картине «Маалула» создается очень живой светлый символически насыщенный образ древнего города, места процветания прекрасных чувств и сохранения древних традиций, оберегаемых стеной высоких гор.

С образом человека тесно связан город Маалула в творчестве Элиаса Зайята (1935 — наст. вр.), начинавшего образование на отделении живописи Академии художеств в Софии (Болгария), а затем продолжавшего обучение на факультете изящных искусств в Каире. В 1973 г. Элиас Зайят получил специальность художественного реставратора в Будапеште.

В 1980–2000 гг. художник был профессором факультета Изящных искусств в Дамаском университете, где он не только преподавал, но и занимался историей и теорией искусства и реставрации, писал критические и научные очерки и статьи. В них он часто обращался к теме местного сирийского интеллектуального и художественного наследия, с которыми связывал происхождение и формирование современного сирийского искусства.

Картина Элиаса Зайята «Маалула» (ил. 4) (60 х 50 см, масло на холсте), написанная в 1960 г., представляет собой распространенный в сирийской живописи второй половины XX в. жанр ведуты — городского пейзажа. Композиционное построение полотна Элиаса Зайята близко уже проанализированным работам Л.Кайяли. Для него характерно со-

здание ощущения случайной фрагментированности выбранной части архитектурного пространства, которое не включает выдающихся произведений зодчества, а наоборот — показывает обыкновенную рядовую застройку традиционного сирийского городка. Изображенный вид словно не имеет начала и конца, он заполняет собой всю поверхность холста, оставляя сверху только небольшой кусочек плотного желтого неба. Этот цвет неба и горячего полуденного солнца заливает все пространство картины, определяя ее колорит. Желтый цвет, представленный в разных оттенках, окрашивает стены и крыши домов, заполняет улицы, небо и сам воздух города. Выразительность желтого оттеняется вкраплением холодных голубых, синих и зеленых цветов, которые создают эффект контрастного полуденного освещения.



Рисунок 5. Э.Зайят. «Маалула. Лицо». 1989 г. Различные техники на холсте. 70 х 40 см

Будучи похожей композиционно, работа «Маалула» Элиаса Зайята отличается от созданной чуть позже одноименной работы Л.Кайяли стилем и образом города. Э.Зайят почти отказывается от использования линии и графических приемов, усиливая выразительность разной формы и размера цветовых пятен. Маалула в изображении Элиаса Зайята — город, не уснувший и стилизованно-застылый, а наполненный вибрациями горячего воздуха, подвижностью теней, дыханием человеческой жизни. Ритмы его улиц с фигурками людей, цветные окна и балконы, куда заглядывает солнце и где прячется спасительная тень, передают атмосферу современного активно живущего города. Архитектура домов, нависающих друг над другом и образующих многоуровневые лабиринты узких извилистых улочек, традиционна, но художник не архаизирует ее, а подчеркивает ее изменчивый, неправильный, криволинейный, а значит — живой характер.

Еще одна работа Элияса Зайата, созданная в 1989 году и посвященная изображению этого важного исторического места, называется «Маалула. Лицо» (ил. 5) (70 х 40 см, различные техники на холсте). Здесь художник раздвигает рамки традиционного жанра архитектурного пейзажа и совмещает его с портретом. В вертикально вытянутый уз-

кий холст вписана монументальная голова, имеющая не индивидуально характерные, а обобщенно типологические черты. Пропорции головы, крупные черты лица, их идеализированный правильный рисунок напоминают изображение не конкретного человека, а, скорее, классической античной статуи. Чуть уплощенная манера изображения лица, тяготеющего к фронтальности, большие широко раскрытые глаза, чувственно сложенные губы, прямая, как колонна шея, — все напоминает стиль погребальных рельефов Пальмиры. Эти пальмирские портреты — образ для современного сирийского искусства важный, программный, связанный с темой национального культурного наследия, славного и великого исторического прошлого. В таком контексте образ в работе «Маалула. Лицо» приобретает особое значение, его содержание становится шире, значительнее, символически насыщеннее. Важное место в работе отведено также изображениям летающих птиц и скачущих лошадей, образам архетипически знаковым, которые вносят в замысел холста идею быстро проходящего времени.

Лицо в работе Элиаса Зайята совмещено с изображением города, которое буквально проступает сквозь его поверхность, покрывая лоб узнаваемыми силуэтами домов, щеки и подбородок — оконными проемами, арками, узкими переходами лестниц. Образ современной Маалулы оказывается тесно связанным с мотивами исторического прошлого сирийской земли, которое просматривается через ткань и пространство города, сливается с ним в одно целое. Кажется, что изображенный на работе Элиаса Зайята герой тесно связан с поиском современной сирийской культурой своей идентичности, национальной и исторической сущности, которая художнику видится в образах древности, получающих новую жизнь в обновленном городском пространстве. Древнее прошлое буквально дает современному городу лицо, одушевляет его, наделяет энергией смотрения, вглядывания в будущее.

В современном сирийском искусстве 2010-х годов образ Маалулы получает новое значение, осмысляясь в контексте утрат и трагических событий последней сирийской войны, длящейся с 2011 года. Именно в это время к видам и образам Маалулы часто обращается еще один мастер — Низар Сабур (1958 — наст. вр.), художник, получивший образование на факультете Изящных искусств в Дамаске, а затем, в 1990 году, — кандидатскую степень по искусствоведению в МВХПУ (б. Строгановское) в Москве. Как историк, Низар Сабур занимается изучением





Рисунок 6. Н.Сабур. «Горы Каламун. Маалула». 2014 г. Различные техники на холсте. 150 х 110 см. Рязань, Россия

Рисунок 7. Н.Сабур. «Святые Маалулы 1». 2014 г. Различные техники на холсте. 80 х 60 см. Рязань, Россия

традиционных народных искусств Сирии, технологии и формы которых он активно использует в своем художественном творчестве [4]. Виды и образы Дамаска и Маалулы объединяются в работах Н.Сабура в две серии, возникновение которых связано с захватом боевиками этих древних центров сирийской культуры.

В целом ряде произведений Низар Сабур представляет крупные панорамные виды города, окруженного кольцом высоких гор и спрятанного в них как в ладонях. Маалула изображается художником с высоты птичьего полета, издалека, с едва различимыми очертаниями вырастающих друг над другом домов. Почти на всех работах этой серии город написан в монохромной гамме серых тонов или в коричневатой сепии, что создает эффект старой черно-белой фотографии, запечатлевающей невозвратно уходящее прошлое (например, работа «Горы Каламун. Маалула») (ил. 6). Едва заметное мерцание цветовых точек и маленьких пятен, окрашенных в яркие красные, голубые, желтые оттенки, воспринимается как свечение отдельных фонарей, среди многих погашенных ночной темнотой окон домов. Пейзаж Маалулы на этой работе, чуть отстраненный, идеализированно-обобщенный, напоминает видовую открытку, которую турист увозит с собой на память. Это желание сохранить, запечатлеть в памяти, создать образ-свидетельство ощущается здесь и во многих других произведениях художника.

Отметим, что вдоль правого края картины располагается ряд одинаковых круглых отпечатков, в которых красивым почерком арабской каллиграфии написано название произведения — «Аль-Каламун». Каламун — так называется гора, окружающая город, которая делает его местоположение уникальным, узнаваемым, выделяющимся среди многих других сирийских городов. Благодаря защищающей горной гряде и необычному географическому окружению, Маалула и воспринимается городом, в котором время остановилось и который сохранил в себе образ нетронутого исторического прошлого.

Во многих работах Низара Сабура виды города дополняются изображением полуфигур христианских святых, располагающихся на раме или на окружающих главный образ боковых полях (например, «Святые Маалулы 1») (ил. 7) (80 х 60 см, различные техники на холсте. Частная коллекции в Рязани, Россия). На картине «Святые Маалулы 1», созданной в 2014 году, в центральной части представлен типичный уголок городского пейзажа. Он очерчен буквально одной выразительной линией, прорисовывающей силуэты домов, навесные балконы, темные и непроницаемые проемы окон и дверей. Эскизная незаконченность, с одной стороны, и характерная точность архитектурного мотива — с другой, придают изображению черты выполненного с натуры быстрого наброска, фиксирующего конкретный и в то же время обобщенно-безадресный фрагмент городского пространства.

Вокруг него на контрастно белых полях в свободном порядке расположены силуэты иконных образов святых, показанных условными одинаковыми полуфигурами с нимбами. Индивидуально прописаны только лики святых, иконографически конкретные и, вероятно, повторяющие какие-то типичные иконные молитвенные образы. В нижней части холста полуфигуры представлены целиком, а наверху — только их обрезанные фрагменты, словно напоминающие о тех страшных разрушениях, которым подверглась Маалула и ее святыни во время захвата боевиками. Отметим, что в верхней части фрагментированы не только фигуры святых, но и само название города усекается до двух последних слогов: в круглых синих штампах выведены арабской каллиграфией буквы — «лула». Тема разрушения, утраты развивается и в художественных средствах — в том, как тают и теряют плотность силуэты фигур, размываются очертания города, теряющего свои краски.

Это произведение Низара Сабура, с одной стороны, — напоминание о тяжелых событиях последнего времени, оно говорит о трагических потерях войны, не изображая войну непосредственно. С другой стороны, в композиционном решении картины есть особенности, дающие светлую надежду: город на ней окружен по всему периметру фигурами святых, которые хранят и как бы защищают его.

В работах сирийских художников второй половины XX — начала XXI века изображение города Маалулы представляется отдельной и очень значимой темой. Перед нами проходит не просто серия городских видов или архитектурных пейзажей. В каждом произведении образ Маалулы выходит за границы жанра ведуты и связывается с комплексом важных для эпохи идей. Центральной является тема культурного наследия Сирийской земли, ее великого исторического прошлого, воплощением которого представляется Маалула. Для Сирии второй половины XX — начала XXI века, когда произошли очень сильные исторические сдвиги и изменения вектора эволюции, когда оказались разорванными многие традиционные культурные связи, проблема преемственности и общения с собственным прошлым оказывается принципиально важной.

В образах древности, обращении к наследию и традициям видятся возможности сохранения культурной идентичности, глубинной сущности сирийской культуры. Именно в таком контексте образ Маалулы воспринимается современными сирийскими художниками. В видах города подчеркивается архаическая простота архитектуры, издревле принятые приемы построения городского пространства, в котором сохраняется традиционный образ жизни и мысли, замедляется течение времени и ритм движения человека. Отметим также, что значение образа Маалулы не уменьшается со временем. Наоборот, события последней сирийской войны и принесенные ею разрушения сделали образ этого древнего сакрального места особенно ценным и содержательным. В произведениях сирийских художников 2010-х годов образ Маалулы становится одновременно напоминанием о трагических утратах, мемориальным местом сохранения исторической памяти и призывом к ее ответственной защите.

Примечания:

1. Например: شماس, فرج. معلولا ذاكرة الصخر والإنسان. دمشق. ٢٠٠٩. ص ٣٧٠ (Шаммас Ф. Маалула… Память о скале и человеке. Дамаск, 2009. 370 с.).

2. شاهين, محمود. الولع بالصخر وأناس // الباين. آب ٢٠٠٩ (Шахин Махмуд. Маалула. Память о скале и человеке // Аль-баянь. Август, 2009).

3. الشرقي, فراس قطاف. دمشق . وزارة الثقافة في سورية تعيد إحياء دير مار سركيس في معلولا. دمشق: وزارة الثقافة, ١٩٩١. ١٧٠ ص (Аль-Шариф Т. Фатих Аль-Мударрес. Дамаск: Министерство культуры Сирии, 1991. С. 170).

4. عساف, نزار صابور. الإنسان والروح. دمشق: اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2015. 169 ص (Аль-Касем С. Низар Сабур. Человек. Творчество. Дамаск, 2015. С. 169).

Библиография:

1. *Атнасио Х.* Христианская Сирия, первое тысячелетие н.э. Книга Пятая. Выходные данные предлагаемого издания. С. 435.

2. *Др. Юнесс Э., др. Эбрахим Х.* Месячный отчет о Маалуле: музеи и руины. Издание? Сентябрь, 2014. С. 264.

3. نصر الله, إلياس. الولع الإنساني بالأرض وقدسية الإنسان والكلمات الباقيات. دمشق. ٢٠٠٦ Насралла Э. Маалула: история о человеке и священности Земли и языка. Изд. II. Дамаск, 2006. С. 360.

4. Шахин Махмуд. Маалула. Память о скале и человеке // Аль-баянь. Август, 2009. С. 23.

5. Шаммас Ф. Маалула… Память о скале и человеке. Дамаск, 2009. С. 370.

6. Аль-Касем С. Низар Сабур: Человек-Творчество. Дамаск: Министерство культуры Сирии, 2015. С. 169.

7. الشرقي, فراس قطاف. دمشق . وزارة الثقافة في سورية تعيد إحياء دير مار سركيس في معلولا. دمشق: وزارة الثقافة, ١٩٩١. ١٧٠ ص Аль-Шариф Т. Фатех Аль-Мударрес. Дамаск: Министерство культуры Сирии, 1991. С. 170.

С.П. ДЕМЕНТЬЕВ
Профессор кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dap@mghpu.ru

S.P. DEMENTIEV
Professor of the department «Academic painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dap@mghpu.ru

ПЛЕНЭР

PLEINAIR

Цель данной статьи — методические рекомендации для изучения основ пейзажной живописи, ее методов, технических приемов и основных этапов ведения работы над этюдом.

The purpose of this article is to provide a methodological recommendation and the main stages of work on the etude.

Ключевые слова: цвет, тон, колорит, перспектива.
Keywords: colour, tone, perspective

При изучении произведений выдающихся мастеров живописи может показаться, что они написаны, как говорят, «на одном дыхании», однако достигается это лишь путем сбора большого натурного материала и непрестанного поиска композиционного решения, выбранного мотива.

Пишут пейзажные этюды иногда в качестве простого упражнения, без намерения использовать их в дальнейшем. Нередко их пишут, чтобы использовать как подготовительный материал к будущим картинам. Очень часто этюды являются основной больших картин (произведений).

Работая с натуры, необходимо, конечно, помнить, что задача живописца заключается не в фотографическом изображении природы, а в создании эмоционального образа.

Условия работы на пленэре отличаются от условий работы в мастерской. Обилие света создает сильное освещение: большая удален-

ность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различные состояния погоды, время года — все это требует специальной подготовки художника.

Прежде чем приступить к работе над этюдом, нужно выбрать интересный мотив. При его выборе внимание может привлечь многое: освещение, цветовые и светлотные отношения земли, характер растительности, присутствие воды, определенное состояние погоды. Тут уж дело во вкусе художника, в точности его восприятия, в силе его таланта. В то время, когда художник отыскивает интересный мотив, ему все кажется интересным или наоборот.

Выбрав мотив, нужно, прежде всего, позаботиться о выборе наилучшей точки наблюдения, с которой будущий пейзаж воспринимается цельно, смотрится выразительно, когда четко определяются пространственные планы. Если в композиции этюда мы хотим показать деревья целиком, то надо находиться от них на достаточном удалении (не менее, чем две-три величины объекта изображения по большей стороне).

Как правило, в каждом произведении изобразительного искусства должен быть центральный предмет или несколько, определяющие содержание мотива, являющиеся его композиционным центром. Часто композиционный центр дает наименование этюду, но в ряде случаев содержание пейзажа определяется другими моментами, например, общей темой, состоянием природы (закат солнца, сумерки, лунная ночь и пр.)

При размещении объектов в плоскости этюда большую роль играют глаз художника и его художественный вкус.

Скомпоновав пейзаж на листе альбома, можно приступить к рисунку на плоскости этюда.

С самого начала нужно определить на плоскости пейзажа крупные соотношения земли и неба. Все элементы пейзажа в дальнейшем будут строиться в зависимости от линии горизонта (находящейся на уровне наших глаз). Горизонт не должен делить картинную плоскость горизонтальной линией на две равные части. Этюд смотрится интереснее, когда на нем показано больше неба либо больше земли, а не их пропорциональное равенство. Симметрия делает композицию невыразительной и скучной.

Рисунок для этюда, выполняемого водяными красками (акварель, гуашь, темпера и др.), можно делать графитным карандашом, но при работе с маслеными красками нежелательно, так как разбавитель

растворяет графит и сильно загрязняет живопись. Рисунок для этюда лучше всего делать тонко разведенной синей краской, например, ультрамарином. Он хорошо усваивается накладываемыми на нее другими красками, не давая вредной черноты. Рисунок выполняется тонкой кистью, ошибки легко удаляются тряпочкой, слегка смоченной разбавителем. Если рисунок сложный, то можно нарисовать углем, после чего обвести тонкой кистью жидкой краской, а уголь осторожно смахнуть сухой тряпочкой или мягкой кистью.

Основные достоинства пейзажного этюда — передача определенного состояния освещенности в природе, влияние воздушной среды и значительное пространство. Этих качеств художник добивается, работая цветовыми отношениями с учетом воздушной перспективы и так называемого общего тонового и цветового состояний освещенности.

Так как цветовая палитра в природе гораздо обширнее, чем тот набор красок, которыми мы располагаем, то при работе с натуры необходимо обладать обостренным чувством не только пропорций, но и цветовых отношений. При этом передача объемных, пространственных и материальных качеств основывается на методе пропорционального переложения цветовых отношений природы на диапазон красок палитры. Такой метод работы цветовыми отношениями является основным законом живописной грамоты.

Работая над этюдом, необходимо, чтобы цветовые отношения предметов пейзажа (натуры) определялись сравнением при условном их видении. Например, степень сильной солнечной освещенности пейзажа художник передает пропорционально на диапазон красок палитры, после чего зритель воспринимает объекты в этюде не по абсолютной их яркости, а благодаря установленным на этюде цветовым и тоновым отношениям. Нельзя копировать цвет «точь-в-точь» отдельно от остальных, при этом невозможно увидеть взаимосвязь цветов, их различия. Цвет в живописи необходимо находить только в сравнении с окружающими его цветами и изображать их в пропорциональных отношениях.

«Точная передача световых и цветовых отношений оттенков и тонов составляет основу живописи», — говорил Б.В.Иогансон.

П.П.Кончаловский, рассуждая о цветовых отношениях, отмечал: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях, и если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть

гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры. Таким образом, цвет не списывается, а создается на основании натуры».

В обыденной жизни в нашем сознании на основании жизненного опыта за каждым предметом или объектом закрепляется какой-то определенный цвет (трава зеленая, снег белый), такой цвет называется предметным. Уже много веков назад живописцы знали, что предметные цвета изменяются средой, условиями освещения, пространством. Под влиянием среды (т.е. спектрального освещения, силы цвета, воздушной перспективы и пр.) предметный цвет может изменяться и по светлоте, и по насыщенности, и по цветовому тону, или по всем трем свойствам одновременно. Такой цвет называется уже не предметным, а обусловленным. Именно обусловленный цвет является одним из основных изобразительных средств живописи, только с его помощью можно передать объемные, материальные, пространственные качества натуры, гармоническое колористическое состояние окружающей природы.

Иллюзия пространства в этюде передается правильным перспективным построением рисунка пейзажа (линейная перспектива) и изменением тона и цвета предметов при их удалении (воздушная перспектива). По мере увеличения расстояния уменьшается насыщенность цвета. Например, в зависимости от расстояния, изменяется оттенок цвета и светлота. Многие дальние предметы кажутся голубоватыми, светлые предметы по мере удаления темнеют, а темные светлеют. Это происходит потому, что воздух имеет некоторую плотность, кроме того, имеет преимущественно голубой цвет и, примешиваясь к цветам удаленных объектов, придает им синеватый оттенок и высветляет тени. Предметы, расположенные на переднем плане, выглядят более объемными с контрастной светотенью. По мере удаления, контрасты слабеют, контуры и детали утрачиваю отчетливость, чем дальше предметы находятся, тем больше будут выражены изменения. Обусловленные воздушной средой цвета удаляют предметы, и наоборот, предметный цвет воздвигает их на передний план. При работе над этюдом пейзажа с открытым дальним пространством для успешного определения цвета и светлоты дальних планов надо смотреть на них через передний, видя их все сразу, широко, стараясь при этом не обращать внимания на детали и передать, таким образом, воздушное пространство.

«При изображении воздуха, — говорил А.А.Дейнека, особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальне-

му, в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи — верно уловить и точно передать состояние воздушной среды».

Различные условия освещения, состояния погоды, то или иное время года обуславливают изменения в передаче воздушной перспективы. При рассеянном свете облачного дня падающие тени не имеют четких границ и насыщены рефлексами. Рисуя на открытом воздухе, обязательно следует учитывать рефлексы неба, а также земли и окружающих предметов. Когда часть пейзажа освещена прямыми лучами солнца, а местами лежат тени от облаков, при одинаковой удаленности построек или деревьев более будут видны те, на которые падают лучи. Ярко освещенные предметы кажутся ближе находящихся в тени. Пространственным качествам изображения соответствует также и характер мазка, на переднем плане он более определенный, рельефный, дробный, а на заднем плане более мягкий, воздушный.

Цельность и единство изображения — это результат не только цельности видения, но и умения целенаправленно выделять главное, т.е. композиционный центр. Композиционная цельность живописного этюда зависит от взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единое произведение. Главное обычно размещается вблизи оптического центра картинной плоскости. При его выделении художнику приходится сознательно обобщать детали, ослабить тон и силу цвета удаляющихся от композиционного центра предметов, подчинить главному все тоновые и цветовые отношения. Все это направляет внимание зрителя на главный объект картины, композиционный центр.

Без верного общего тона невозможно передать состояние природы. Цвет, неверно взятый по светлоте и насыщенности на разных планах изображаемого пейзажа, уже не цвет, а просто краска, которая не передает ни материальности объектов, ни их перспективного удаления. Когда верно взят общий тон, то значительно легче писать детали, достаточно намека или пятна, чтобы изображение стало восприниматься как реальный объект.

Вначале работы над этюдом пейзажа самое главное — верно взять цветовые и тоновые отношения. Например, неба, земли, воды. Если при этом не учесть общее тоновое и цветовое состояние, то краски на этюде могут оказаться преувеличенными по силе тона и цвета. Например, в зимнем этюде в сумерках, когда снег уже не белый, неопыт-

ный живописец может написать его чистыми белилами, а в летних этюдах трава или деревья при различных состояниях погоды изображается одинаково насыщенной зеленой краской. В этюдах с такими ошибками, как правило, не бывает самого необходимого в пейзажной живописи — состояния. А ведь именно состояние определяет построение и эмоциональное воздействие пейзажа.

Передача общего состояния освещенности важна еще и тем, что, когда картина пересветлена, то изображение как бы «лезет» из рамы на зрителя, а когда перетемнена, появляется чернота — в обоих случаях теряется состояние освещенности и материальности изображаемого.

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветовое состояние натуры, еще следует иметь в виду то объединяющее влияние, которое оказывает на все предметы и объекты спектральный состав освещения. Именно он всегда входит составной частью во все краски природы. Вечернее освещение от электрической лампочки придает, например, обстановке комнаты желто-оранжевый цвет. Утром в природе преобладают розовато-желтые оттенки, в пасмурный день — нейтрально-серебряные. При слабом свете луны — серо-голубые или серо-зеленые цвета.

Как бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях, и все краски подчиняются ему. Создаются цветовое единство и гармония. Преобладание гаммы темных или холодных красок природы служит основой для создания гармонического (колорита) цветового строя картины или этюда.

Так как цветовое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света, то, работая с натуры, живописец должен не только строить общие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следить за колористической соподчиненностью. Нельзя наносить цвета на холст произвольно, брать знаемые предметные цвета, не поняв то общее между ними, что делает их родственными. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя живописного произведения. Таким образом, колорит в живописи — это взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй. Главная его особенность — богатство и согласованность цветов, соответствующих самой натуре и передающих в единстве со светотенью предметные и пространственные качества и

состояние освещенности изображаемого момента. Колорит картины или этюда определяется:

1) богатством и разнообразием цветных рефлексов при лепке объемной формы и передаче пространства;

2) выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности;

3) передача влияния цвета освещения, который объединяет цвета натуры, делает их соподчиненными и родственными.

Решить эти задачи в картине — значит во многом решить и художественную задачу, найти живописный образ мотива, его тоновое и цветовое состояния, которым во многом определяется эмоциональное воздействие колорита. Зрительное восприятие неотделимо от ощущения красоты. Оно сопровождается ассоциативными чувствами, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия природы. Эмоциональный опыт людей, динамика их чувств, настроение связаны как с мажорными, так и с минорными колористическими состояниями природы.

Настроение в пейзаже — есть то, что вызывает в человеке ассоциативные чувства и мысли, для этого надо находить в живописном и пейзажном мотиве «эмоциональный сюжет». Он обуславливается и выбором точки зрения, и цветовым строем этюда. Важно передать свое отношение к изображаемому, чувства, которые рождаются от общения с природой. Постоянное изучение натуры в условиях разного освещения дает возможность получить материал для наиболее выразительного цветового строя композиции. Правдиво отражая состояние реальных условий освещенности, передавая в этих условиях объемные, материальные, пространственные качества предметов, цветовой строй изображения воздействует на чувства зрителя, создает определенное настроение, вызывает эстетические переживания.

Правильное построение этюда в соответствии с требованиями линейной перспективы зависит от расположения линии горизонта, поэтому очень важно определить ее в каждом отдельном случае. С низкого места художник увидит низкий горизонт, и большая часть его поля зрения будет занята небом, а если он посмотрит на ту же местность с высоты, то горизонт поднимется и значительную часть поля зрения займут дали.

На открытом ровном месте в степи, на море линию горизонта легко увидеть. Труднее определить ее в тех случаях, когда она закрыта находящимися перед глазами крупными предметами, в таком случае она отыскивается в том месте, куда упирается горизонтальная плоскость, идущая вдаль от глаз параллельно земле.

Большое место в этюде пейзажа занимает небо. Писать его надо внимательно и вдумчиво. Цвет его не так однообразен, как представляется неопытному глазу. Днем, при солнечном свете, цвет его наиболее интенсивен в зените, а по мере приближения к горизонту постепенно бледнеет. Над самим же горизонтом небо часто кажется затуманенным. Даже в одной местности цвет неба меняется в зависимости от времени года, от состояния природы, направления солнечных лучей по отношению к художнику, от атмосферных условий и т.п. существенно меняются также цвет неба и градации его освещенности после заката солнца и перед его восходом.

Украшением неба являются облака. Сложностью в их написании является их непрерывная изменчивость по форме, а также их разнообразие: слоистые, кучевые, перистые и прочие. В соответствии с линейной перспективой, облака на дальних планах представляются нам меньше, чем те, которые ближе. Следует обратить внимание на то, что освещенность облаков неодинакова: некоторые их части ярче и светлей, есть у них тени и полутени. Но каковы бы ни были на облаках тени, они никогда не будут такими же густыми и плотными, как тени на твердых предметах, находящихся на земле.

В солнечный день облака, находящиеся на переднем плане, на свету, — холоднее, а тени на них — теплее, чем у тех, которые находятся на заднем плане — они более теплые на свету и имеют более холодные тени.

Большую красоту придает пейзажу вода — река, озеро, заросший пруд, болотце или лужица среди дороги. Такие мотивы особенно привлекательны и содержательны. Писать их интересно, но не всегда легко, так как осложняется тем, что художник имеет здесь дело с отражениями.

Спокойная вода всегда отражает на своей поверхности те предметы, которые находятся за нею по отношению к зрителю. При этом она, почти как зеркало, дает точные отражения.

В волнующейся воде правильность отражений нарушается, они становятся прерывистыми, изломанными, разорванность их воз-

растает по мере увеличения волнения воды, и, в конце концов, они совсем исчезают.

Не стоит забывать, что всякая вода представляет собою плоскость. При ее изображении обязательно учитываются законы линейной и воздушной перспектив.

Плоскость воды подчеркивается бликами и рябью на ней, а также выступающими из воды и плавающими на ней предметами — листьями, веточками, травой, тиной и прочим. Они видны более крупными вблизи и уменьшающимися по мере удаления.

Очертания плоскости воды передаются береговой линией, причем линия соприкосновения воды с берегом изображается наиболее резко вблизи, а чем дальше — тем более мягко.

Не всякая натура может быть передана за один сеанс. Для художника-пейзажиста в одинаковой степени важно писать как большие, так и маленькие краткосрочные этюды. Большие этюды, выполненные в течение нескольких сеансов, помогают выработать умение рисовать кистью, совершенствовать технику живописи и свои приемы. Наряду с многосеансными и сложными этюдами, следует писать быстрые: примерно в течение получаса небольшие этюды, чтобы умело схватить тон и цвет, так как в природе все быстро меняется.

Одно из самых ценных качеств художника — наблюдательность. Она помогает ему подмечать характерные и существенные черты в природных мотивах, находить различия в том, что на первый взгляд представляется одинаковым.

Наблюдательность есть самое ценное качество художника. Она помогает ему подмечать характерные и существенные черты в природных мотивах, находить различия в том, что на первый взгляд представляется одинаковым. Не надо забывать, какую важную роль играют точность и верность глаза, твердость руки, творческая интуиция, эмоциональность и искренняя любовь к искусству. Полезно читать специальную литературу о художниках-пейзажистах, их дневники, воспоминания, письма, высказывания, советы, а также посещение выставок художников-пейзажистов.

Библиография:

1. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М.: Искусство, 2004.

2. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М.: Искусство, 1937.

3. *Иогансон Б.В*. Молодым художникам о мастерстве. М.: Издательство Академии художников СССР, 1959.

4. *Кравченко К.С*. Сергей Васильевич Герасимов. М.: Советский художник, 1985.

5. *Киселев М.В*. Георгий Нисский. М.: Изобразительное искусство, 1972.

6. *Михайлов А.Н*. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: Советский художник, 1958.

7. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог статьи и воспоминания. М.: Издательство Академии Искусств,1960.

8. *Стожаров В.Ф*. Русский север. М.: Советский художник, 1972.

9. *Федоров-Давыдов А.А*. Аркадий Александрович Рылов. М.: Советский художник, 1959.

10. *Федоров-Давыдов А.А*. Левитан. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1976.

11. *Юон К.Ф*. Альбом / Автор текста Н.Мамонова. М.: Белый город, 2001.

Т.Ю. ПЛАСТОВА
Кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных наук МГАХИ имени В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

T.Y. PLASTOVA
Candidate of philological sciences, head. department of Humanities of Surikov Moscow state University
e-mail: plastov@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАСТОВА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

THE WORK OF A. PLASTOV AND THE EUROPEAN PLASTIC STORY

Статья посвящена значимости европейских традиций в творчестве А.Пластова. Изучение, анализ, копирование европейской живописи оказали серьезное влияние на семантику и поэтику работ художника. Сегодня очевидно, что большинство картин мастера («Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна» и др.) является воплощением и переосмыслением традиционных европейских пластических сюжетов.

The article is devoted to the importance of European traditions for A.Plastov works. Studying, analysis and copying of painting had great influence on poetics and semantics of his pictures. It's clear today, that his paintings «Celebration at the Collective farm», «Bathing the horses», «The heard», «Haymaking», «Spring» and others were the implementation of pictorial plot of European art.

Ключевые слова: Аркадий Пластов, европейская традиция, «пластический сюжет», П. Поттер, П.-П. Рубенс, сакральные смыслы, мифологический сюжет.
Keywords: A. Plastov, European tradition, pictorial plot, P. Potter, P.-P. Rubens, mythological subject, sacred meanings.

На протяжении многих десятилетий представление о А.Пластове как о сугубо почвенном художнике-реалисте, творчество которого не было связано ни с традициями «старых мастеров», ни с глобальными тенденциями современного ему мирового искусства оставалось (и, во многом, остается) доминирующим. Это в значительной степени касалось и всего русского искусства советского периода, которое долгое время существовало изолированно от общеевропейских и мировых художественных процессов, вне их тенденций и контекстов. Между тем, вся русская культура нового времени с начала 18 века развивалась как культура европейская, ориентированная на стилистические, институционные, образовательные европейские образцы. И поколение художников, сформировавшихся в дореволюционную эпоху, к которому принадлежал и Пластов, были воспитаны на ней.

При очевидности освоения Пластовым художественных традиций старых европейских мастеров как и нового европейского искусства, следующей из анализа его работ и логики становления художника, изучение этого вопроса долгое время было затруднено. Это объясняется как недостаточностью материала, относящегося к раннему творчеству (почти все произведения художника до 1931 года погибли во время пожара в его доме в селе Прислониха), так и неисследованностью косвенных свидетельств (воспоминаний, эпистолярного наследия т.д.). Определенную роль играло также существование идеологических установок как при жизни художника, так и в последующий период.

Лишь самые чуткие исследователи могли «прочесть» эти влияния непосредственно в работах мастера. «Его живопись свидетельствует о чрезвычайной чуткости и к западной культуре. Перед многими картинами возникают ассоциации с произведениями великих крестьянских художников — Ленена и Милле. Влекла его и артистическая живопись Веласкеса и Веронезе. С опорой на Гольбейна и ранних французских мастеров выполнены многие его рисунки», — писал В.А.Леняшин [7, с. 90]. Он же отмечал «классически ясное, как у старых мастеров, построение “Жатвы” и “Ужина трактористов”» [7, с. 88].

Особенностью творческого метода Пластова было восприятие визуального мира с памятью об уже освоенных и утвержденных в искусстве пластических формах. Иными словами, он видел окружающий мир как бы глазами великих художников, искал и находил в реальной действительности конструкции (композиционные, колористические,

семантические), открытые его предшественниками и, творчески переосмысливая, воплощал их в национальном искусстве. «...Творения великих мастеров, — писал Ван Гог, — можно увидеть в самой действительности, если смотреть на нее теми же глазами и с тем же чувством, что и они» [2, с. 232].

Таким образом, известные картины, интерпретируемые и в прижизненной критике и в последующих искусствоведческих исследованиях как реалистические бытовые сюжеты, на самом деле были воплощением традиционных в европейском искусстве сюжетных, образных и композиционных парадигм.

Так, картины «Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна», «Лето», «Из прошлого», «Суд Париса», «Икар и Дедал» др. являются воплощением и переосмыслением традиционных европейских пластических сюжетов, таких как «праздники», «купальщицы», «времена года» и др., а также известных мифологических и религиозных сюжетов.

Основы европейской образованности Аркадия Пластова были заложены еще в Симбирской семинарии, где художник получает полноценное классическое образование, а затем развиты и профессионально ориентированы в Строгановском училище, в основе которого лежала идея воспитания новых поколений художников на великих образцах искусства прошлого, и позже — в МУЖВиЗ.

Свидетельством обращения художника к европейским образцам может служить использование их в собственной педагогической практике как 1920-е годы (свидетельства В.В.Киселева), так и в 1940–50-е в письмах к сыну Н.А.Пластову. В этих письмах, наряду с советами копировать Гольбейна и Веласкеса, очевиден механизм анализа пластической формы, который применял сам художник. «Ни одного штриха у них не оставляй без вопроса: а для чего это? Зачем он затенил тут, а здесь подчеркнул, а там осветлил. Ничего случайного у них нет, и когда ты поймешь их способ передать натуру со всей полнотой и силой, на какую они способны, ты и за натуру уцепишься по-иному, чем без их руководства» [1].

Уже в 1920-е — первой половине 1930-х годов было заметно влияние европейских пластических сюжетов на композиционные замыслы молодого Пластова. Это отмечал искусствовед П.Е.Корнилов, писавший в 1928 году о традиции голландской бытовой живописи в творчестве художника.

Именно П.Е.Корнилов был первым и на многие годы единственным исследователем, поставившим работы Пластова в контекст европейского искусства.

«Изумительно чувствует он анатомию лошади, точно изучил трактат великого Леонардо. Это достигается долгим наблюдением над объектом» [4, с. 39].

«Более радостным и лирическим он проявляет себя в пейзажах наступающего лета, на выгонах около стад или табунов. В этой сфере А.А. как бы сохранил в себе лучшие традиции голландской бытовой живописи. Он с каким-то глубоким проникновением в натуру и с большой любовью и приязнью к этим животным пишет их "портреты". Особенно часто он возвращается к лошадям, смакуя на них каждый мускул (если это в рисунке) или каждый блик и пятно (если в красках)» [5, с. 9].

Пластический сюжет «стада», воплотившийся в последствии в известных полотнах («Стадо» (1939) , «Стадо тагилок» (1944–1945) , «Лето» (1950–1960) и множестве композиционных вариантов, был прежде изучен и проанализирован в работах старых мастеров.

Очевидно, что Пластов в ранние годы мог быть знаком с работами голландцев из коллекции Эрмитажа. Известно, что в 1913 году он побывал в Петербурге, стоял на ступенях Академии Художеств, куда мечтал поступить по окончании МУЖВЗ, видел шедевры эрмитажных коллекций, среди которых, вероятнее всего, были «Коровница» А.Кейпа (репродукция картины была найдена среди ранних рисунков А.Пластова), «Молодая коровница» (1561), «Бык», «Ферма» (1649) П.Поттера, «Пейзаж с пастухами» (1645) Адриана Ван Остаде и другие.

Смыслом этих ранних музейных впечатлений стала возможность соотнести сюжеты современной художнику сельской жизни с пластическими образцами живописи старых мастеров. Иными словами, Пластов уже в ранние годы воспринимал себя в контексте европейского творчества.

«Портреты» коров, о которых писал П.Е.Корнилов, — безусловно, поттеровская традиция в изображении животных.

На первой выставке художника в Казани (1929) была представлена картина «Стадо у реки» — пластический сюжет, часто встречающийся в голландском искусстве «золотого века», вдохновивший Рубенса на создание его знаменитой работы «Водопой» (около 1615–1622, Национальная галерея, Лондон), которая восхитила Т.Гейнсборо и стала ос-

новой его версии этого мотива — «Водопой» (ранее 1777, Национальная галерея, Лондон).

Самая известная картина Пластова с этим сюжетом «Стадо. На пастбище» (1939) явно была написана под впечатлением от картин П.Поттера «Бык» (1647, музей Маурицхейс, Гаага) и «Бык» (Эрмитаж). Поражающая своими размерами (235,5 х 339, то есть — в натуру) и композиционной монументальностью, работа из музея Гааги могла быть известна Пластову в репродукциях, в то время как маленькая работа эрмитажной коллекции могла быть изучена им в подлиннике.

Сохранившейся натурный материал к картине «Стадо» «накладывался» на уже сложившийся образ монументального животного, «субербыка», найденный и осуществленный ранее в работе «Чистка быка» (1935). Картина «Стадо» удивительным образом (даже в деталях), не говоря уже об общей трактовке, напоминает обе работы Поттера, о которых говорилось выше. Об этом свидетельствуют и большие, сопоставимые с поттеровскими («Бык», музей Маурицхейс), размеры полотна (175 х 278) , и параллельная горизонту линия спины быка (у Поттера линия горизонта находится под животом животного, что подчеркивает его монументальность), и изображение в картине челоека: у Поттера — развернутого к зрителю и к быку одновременно, а у Пластова — развернутого и обращенного к быку, что подчеркнуто и усилено изгибом тела и поворотом головы пастушьей собаки у его ног. Присутствие коров (а у Поттера — еще овец и баранов, что потом будет часто использовать Пластов) в полной мере реализует тему «стада» как традиционного сюжета европейской живописи. Фоновый пейзаж и у Поттера, и у Пластова носит национальные черты. Есть и еще одно важное сходство — и пластовский, и поттеровский бык не просто обращены на зрителя — они смотрят ему в глаза. Это особенно подчеркнуто в пластовской картине, где только и исключительно быку дано право встретиться взглядом со зрителем, войти с ним в контакт. Бык свободен, вальяжен, это он повелитель стада (а по органичной вписанности в пейзаж — и повелитель Земли). Это Бык — Зевс, Юпитер, и человек с маленькой собачкой может лишь наблюдать его, а никак не повелевать им.

Та новая семантика, которую Пластов вносит в трактовку этого пластического сюжета, как ни парадоксально, связана и с внеживописным контекстом, а именно — с тематикой выставки, к которой, собственно, и создавалась работа — выставки «Пищевая индустрия». Но пластов-

ский бык — не «достижение» сельского хозяйства», это часть природы, ее символ, неподвластный человеку символ свободы, не регламентируемой человеческими законами.

Здесь художник «выводит» его в пространство и соединяет с эпическим, сдержанным пейзажем, придав ему сугубо национальные черты. Неслучайно эту картину высоко оценил М.В.Нестеров, видевший ее на выставке «Лучшие произведения советских художников», открывшейся в Москве 7 января 1941 года в Третьяковской галерее и пожелавший познакомиться с автором.

Пластический сюжет «стада» не был исчерпан ни формально, ни семантически, и в течение последующих десятилетий Пластов множество раз обращается к ней в таких работах, как «Стадо. Зной» (конец 1930-х), «Стадо тагилок» (1944–1945), «Лето» (1950–1960).

Безусловным вариантом этой темы является и работа «Фашист пролетел» (1942; авторские повторения: 1944 (ГРМ), 1946 (Нижний Тагил), 1971–1972 — частное собрание).

Своеобразным апофеозом этого пластического сюжета «стада», свидетельством эволюции как представлений стала картина «Лето» (1959–1960). Само название «Лето» уводит от современного реалистического, социального сюжета в область общечеловеческих вневременных парадигм. Важно, что картина написана после знакомства художника с европейской живописью в подлинниках (в музеях Италии и Франции), что и определило во многом переосмысление художественного опыта под влиянием впечатлений и ассоциаций. Метафорическая сущность «Лета» была, вполне возможно, навеяна циклом картин Пуссена «Времена года», который Пластов видел во время пребывания в Париже в 1956 году.

Локальные композиции «Лета» также соотносятся с работами П.Поттера «Ферма» (1649), «Молодая коровница» (1651), А.Кейп — «Коровница».

Как и в ранних работах, в картине «Лето» обозначена тема быка, который, как и в картине «Стадо», развернут на зрителя и смотрит на него.

Наконец, задний план картины, с обнаженными купальщицами и резвящимися животными, сам по себе содержит буколические подтексты и пластические ассоциации с идиллиями Пьетро де Кортона («Пейзаж с двумя храмами» 1626, Музей Ватикана), Н.Пуссена и К.Лоррена («Пейзаж с пастухами» 1634–1635, Национальная галерея, Лондон),

с эротическими «триумфами» эпохи рококо. Соединенные с реалиями современной сельской жизни, с портретным изображением известных Пластову людей (с известными ему судьбами), они раскрывают вневременные, вечные гуманистические смыслы. Мечта о сельской идиллии, свободной и гармоничной жизни, богоустроенном мире, где все счастливы, — пасущиеся на воле быки и коровы, отдыхающий под деревом пастух, обернувшаяся девочка, держащаяся за юбку матери, купальщицы в летний зной, пьющая и из речки собака (поставленная там, чтобы уравновесить и соединить сложную композицию) — становится позицией художника, его утверждением жизни, «благоговением» (выражаясь словами А.Швейцера) перед ней.

Сюжет сельского праздника — одна из любимейших в мировом искусстве тем (Пластова Т.Ю. Апология счастья. Тема праздника в искусстве 1930-х годов. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 1. Ч. 1).

Достаточно вспомнить крестьянские праздники П.-П. Рубенса (La Kermesse Flamande (1635–1638, Париж, Лувр), «Крестьянский танец» (1636–1640, Мадрид, Музей Прадо), «Крестьянский танец» и «Крестьянскую свадьбу» (ок. 1568) П. Брейгеля Старшего (Венский музей истории искусства), «Деревенский праздник» (1646) и «Деревенский праздник» (1648) «Крестьянскую свадьбу» (1650) Д. Тенирса Младшего (Государственный Эрмитаж), комические и назидательные композиции Я.Стена, Я. Йорданса. Именно эти пластические примеры всегда стояли перед глазами художника, независимо от конкретной идеологической конъюнктуры.

Пластов учился у старых мастеров не только выстроенности композиции и виртуозности рисунка, но и многомерности смыслов, подобно импрессионистам «вводя современные ему мотивы в художественное пространство классических живописных кодов» [3, с. 56].

Так, многие детали пластовской картины «Праздник урожая» действительно соотносятся с картиной Веронезе «Брак в Кане Галилейской» (1562–1563, Париж, Лувр).

Мифологические и неоклассические сюжеты, разрабатываемые Пластовым в 1930 е годы, воплотились в поэтике картины «Купание коней».

Композицию «Купание коней» можно рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов — в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами, «героическими» ландшафтами и «циклопически-

ми» композициями, выполненными в той же технике, на той же бумаге и в то же время.

Женское тело — один из важнейших пластических образов мирового искусства. Джорджоне и Л. Кранах, Тициан и Рубенс, Ватто и Буше, Ренуар и Э.Мане, Сезанн, Пикассо и Модильяни — пожалуй, нет крупного европейского мастера, который бы не коснулся этой живописной темы.

Сюжет «купальщицы» и «купанья» был для художников одним из главных поводов изображения женского тела, равно как и обращение к мифологическим и библейским сюжетам.

Именно сюжеты с купальщицами и композиции на мифологические темы стали основой графических серий художника в 1930-х годов, их стилистика напрямую соотносится с «Купальщицами» Сезанна и мифологической графикой Пикассо.

Этот сюжет каждый раз по-новому переосмыслен и в станковых работах мастера — «Трактористки», «Суббота», «Весна».

О восприятии и продолжении европейской традиции свидетельствуют сделанные в разные годы композиции на евангельские и библейские сюжеты: «Воскрешение Лазаря» «Самсон и Далила» «Воскресение», «Троица Ветхозаветная», «Увенчание терновым венцом».

Можно говорить и о сакральных смыслах больших поздних картин Аркадия Пластова. Так, например, картина «Мама», несомненно, связана с традицией изображения Мадонны, а картина «Из прошлого» — с традиционным для европейской живописи сюжетом «отдыха на пути в Египет».

Примечания:

1. *Пластов А.А.* Письмо Пластову Н.А. 08.03 1944.

2. *Ван Гог В.* Письма. М.-Л.: Искусство, 1966.

3. *Герман М.Ю.* Импрессионизм. СПб.: Азбука-классика, 2008.

4. *Корнилов П.Е.* «Материалах к словарю ульяновских (симбирских) художников» // Край Ильича. Сборник № 3. Казань, 1928.

5. *Корнилов П.Е.* Ульяновский художник А.А.Пластов». Казань, 1929.

6. *Леняшин В.А.* Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985.

Библиография:

1. *Герман М.Ю.* Импрессионизм. СПб.: Азбука-классика, 2008.

2. *Корнилов П.Е.* «Материалах к словарю ульяновских (симбирских) художников» // Край Ильича. Сборник № 3. Казань, 1928.

3. *Корнилов П.Е.* Ульяновский художник А.А. Пластов. Казань, 1929.

4. *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014.

5. *Леняшин В.А.* Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985.

А.В. ПОПОВ
Профессор, доктор технических наук, Университет города Либерец, Чешская республика
e-mail: alespopov@yandex.ru

A.V. POPOV
Professor, doctor of technical sciences, University of Liberec, Czech Republic
e-mail: alespopov@yandex.ru

ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ МИРИСКУСНИКОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

THE EVOLUTION OF PLOT-MEANINGFUL TRADITIONS OF THE WORLD OF ART IN THE NATIONAL PAINTING OF MODERN TIMES

В статье проведен сравнительный анализ творчества мастеров объединения «Мир искусства» (1898–1927) и отечественных художников Новейшего времени. Цель исследования — классифицировать видоизменения традиций мирискусников в сюжетно-содержательной области. Анализ художественного материала позволил проследить трансформацию традиций мирискусников во второй половине XX — начале XXI века и объединить произведения отечественных живописцев в несколько групп по степени радикальности изменений.

The article presents a comparative analysis of the work of the masters of the association «World of Art» (1898–1927) and Russian artists of the newest time. The purpose of the study is to classify the modifications of the traditions of the world of art in the plot-content area. The analysis of artistic material made it possible to trace the transformation of the traditions of the world artists in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries and to unite the works of Russian painters in several groups according to the degree of radical change.

Ключевые слова: живопись, модерн, русский художник, традиции, Моисеенко, Мыльников, Фомин, Хвастунова.
Keywords: painting, Art Nouveau, russian artist, traditions, Moiseenko, Mylnikov, Fomin, Hvastunova.

Известный русский художник В.Н.Бакшеев (1862–1958), преподававший в Московском училище живописи, ваяния и зодчества более двадцати лет, опираясь на свой огромный опыт практической и педагогической деятельности, высказал в статье, посвященной значению традиций, следующее: «Преемственность в искусстве напоминает мне эстафету, которую уронить очень легко, а поднять трудно, иногда невозможно», и далее: «Новаторство это традиция в развитии» [1, с. 108, 109]. Слова В.Н.Бакшеева возможно проиллюстрировать на примере непростой судьбы традиций мастеров «Мира искусств» в Новейшем времени — в 1930–40-е обращение к иконографическим сюжетам и мотивам мастеров «Мира искусств», использование стилистики модерна было под строжайшим, хотя и негласным, запретом. Именно поэтому «"Мир искусства" исчез, исчез как течение начисто, — и идейно, и творчески», — так писал А.М.Эфрос в 1945 году [8, с. 204].

Анализ искусствоведческой литературы показал отсутствие информации о видоизменении достижений мирискусников в Новейшем времени. Таким образом, исследование судьбы традиций мирискусников в послереволюционной живописи способно значительно обогатить представления о российском искусстве и представляет интерес не только для критиков и историков искусства, но и для современных художников, желающих в большей степени понять достижения предыдущих поколений и стремящихся работать над обновлением отечественной живописи.

Цель данного исследования — установить основные направления преобразования сюжетно-содержательных традиций мастеров «Мира искусств» в отечественной живописи Новейшего времени.

В процессе исследования учитывалось то, что канонические традиции мастеров «Мира искусств» складывались из объединения двух составляющих — роль содержательного наполнения играл пассеизм, а в качестве формально-стилевой основы творчества мирискусников выступал стиль модерн [2, 4, 6]. Указанные традиции касались, прежде всего, таких мастеров старшего поколения, основателей «Мира искусства», как

А.Н.Бенуа, К.А.Сомов, М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, Л.С.Бакст, А.П.Остроумова-Лебедева. Именно в таком порядке перечисленные художники являлись, по мнению А.П.Гусаровой, «постоянной величиной в истории "Мира искусства"» [2, с. 22]. В значительно меньшей степени исследуемые традиции относятся к «Миру искусства», возрожденному в 1910 году, — А.П. Гусарова писала об этом следующее: «У художников, в него входящих, нет никакой общей идейно-художественной базы, нет даже общности отрицания, как в период 1898–1904 годов. По выражению одного из критиков, "Мир искусства" становится случайной рамой, в которую можно вставить все, что угодно» [2, с. 90]. Анализируя иконографические особенности живописи художников «Мир искусства», Д.В.Сарабьянов проявил аналогичный подход и фокусировал свое внимание на творчестве мастеров старшего поколения, основателей общества [5, с. 199].

Для достижения сформулированной цели было проведено сравнение творчества отечественных художников, которые использовали содержательные и формальные достижения мирискусников в Новейшем времени. Анализу подверглись произведения, выполненные как в технике масляной живописи, так и графические работы, созданные с использованием гуаши и акварели. Такое, в некоторой степени, отклонение от правил объясняется особенностью формирования традиций мастеров «Мира искусства» — в своей художественной практике мирискусники использовали разные техники живописи. Достаточно вспомнить произведения версальской серии А.Н.Бенуа, созданные при помощи как гуаши — «Версаль. Оранжерея» (1906) и акварели — «Версаль. Аллегория реки» (1905), так и масляных красок — «Версаль. Зеркальце в Трианоне» (1905), такие известные произведения К.А.Сомова, соответствующие стилистике модерн, как «Купальщицы» (1899), выполненные в технике масляной живописи, и «Купальщицы» (1904), написанные акварелью.

Прежде всего, была выделена важная тенденция, просматриваемая в произведениях адептов «Мира искусства» в Новейшем времени, а именно — тенденция, связанная с дальнейшим уменьшением фабульности и событийности, по сравнению с картинами мирискусников. Действительно А.А.Федоров-Давыдов отмечал «рецидив "литературности" и жанровости» в картинах мастеров «Мира искусства» — живописцы Новейшего времени продолжили борьбу мирискусников с повествовательностью [7, с. 135].

Так, например, появление человеческих фигур небольших размеров в картинах А.А.Мыльникова, связанных с мотивом прогулки, не придает им фабульности, и придумать обстоятельный рассказ, обоснованно связывающий все изображенное неким сюжетом, не представляется возможным, — в таких произведениях, как «Пейзаж» (1973), «Прогулка» (1977), «Голубой день» (1978), «У озера» (1979), «Прогулка в Петергофе» (1989) отсутствуют подробности, необходимые для рассказа.

В произведениях основателей «Мира искусства» такие детали присутствовали, хотя и в меньшей степени, чем у передвижников. Например, в версальской серии А.Н.Бенуа имеются подробности, характеризующие личность короля Людовика-Солнце, особенности протекания его жизни — «Прогулка короля» (1896), «Прогулка короля» «У бассейна Цереры», «Людовик XIV. Кормление рыб» (все — 1897), «Король» (1906). Присутствует определенная литературность и в картинах К.А.Сомова, в которых автор использовал мотив прогулки — «Прогулка после дождя» (1896), «Вечерняя прогулка верхом» «Прогулка зимой» (обе 1897), «Радуга» (1915), «Дамы в парке» (1919). Действительно, анализ перечисленных произведений позволяет описать изображенное в виде хотя бы короткого, но, тем не менее, рассказа, основанного на предполагаемых взаимоотношениях людей, на их эмоциональном состоянии.

В произведениях талантливого современного художника А.В.Хвастуновой, посвященных карнавалу в Венеции, событийность отсутствует. Художник использует иконографический для мирискусников мотив празднества, но решает при этом, прежде всего, живописные задачи, и именно по этой причине описать изображенное в повествовательном виде затруднительно — работы характеризуются бесфабульностью и бессюжетностью. Например, на листе «Зима в Венеции» (2011) изображена группа людей в масках и карнавальных костюмах, стоящих на набережной канала, — падает снег, ничего не происходит, событийность и фабульность отсутствуют полностью. На листе «Дождь в Венеции» (2013) представлены с трудом различимые участники карнавала стоящие в гондоле и на набережной — дождь, отблески фейерверка и полное отсутствие действия, поэтому повествовательно описать изображенное проблематично.

Отсутствует событийность и в произведениях мастеров Новейшего времени, которые использовали стилистику модерна и иконографические мотивы мирискусников без обращения к пассеизму, — в таких

картинах, как «Радуга» (1974) кисти Е.И.Зверькова, «Купание на Черной речке» (1967) кисти А.А.Мыльникова, «Русская зима. Иней» (1969) Н.Е.Тимкова, «В осеннем лесу» (1991) П.Т.Фомина, «Фонтанка, снег на воде» (2012) А.В.Хвастуновой, авторы делали акцент на декоративной переработке пейзажных видов.

Дальнейшее исследование художественного материала показало, что известный советский и российский живописец А.А.Мыльников, начиная со второй половины 1950-х годов, первым после нескольких десятилетий забвения, первым обратился к содержательным и формальным достижениям мастеров «Мира искусств». Результатом увлечения традициями мирискусников стало рождение произведений, не уступающих по уровню художественного качества основоположникам объединения, что является несомненной заслугой художника, — В.Н. Бакшеев писал о том, как трудно поднять уроненную эстафету традиций, но А.А.Мыльников смог это сделать. В качестве доказательства такого утверждения возможно обратиться к картине «В парке (1971), которая атмосферой старинного парка с озером, тонкой изящностью авторской манеры вызывает из памяти не только версальскую серию А.Н.Бенуа, но и многочисленные пейзажи К.А.Сомова, объединенные мотивом купающихся женщин. Необходимо вспомнить, что именно на эту работу при исследовании творчества А.А.Мыльникова уже обращал внимание В.С. Манин: «В парке (1971) — парафраз “Мира искусства”, особенно “Версалей Александра Бенуа» [3, с. 610].

Из более поздних произведений, написанных в начале XXI века и по своему художественному качеству соответствующих уровню мастеров «Мира искусства», можно выделить листы из серии «Венеция», созданные А.В.Хвастуновой, которая в полной мере использует в настоящее время содержательные и формальные достижения мирискусников, — сюжетно-содержательная основа творчества, метод преобразования действительности и формально-стилевые черты модерна, присущие произведениям этого художника, тождественны художественной системе мирискусников. На листах «Снег в Венеции», «Зима в Венеции», «Венеция зимой. Снег в Венеции», (2011) и «Карнавал в Венеции», «Возвращение с карнавала», «Карнавал, лестница» (2013) из серии «Венеция» изображены загадочные люди в масках и плащах, прогуливающиеся по набережным каналов, плывущие в гондолах и стоящие на узких мостиках. Необходимо вспомнить, что маскарадные и карнавально-празднич-

ные сюжеты являются иконографически показательными для мирискусников, которые часто встречается в произведениях А.Н.Бенуа, например «Бретонские танцы» (1906), К.А.Сомова «Фейерверк» (1904), «Фейерверк в парке» (1907) [4, с. 199]

Однако не только сохранение достижений мирискусников интересовало живописцев Новейшего времени — анализ художественного материала позволяет проследить основные направления видоизменения традиций мирискусников в сюжетно-содержательной области и объединить произведения в несколько групп по степени радикальности изменений.

К первой группе предлагается отнести произведения художников второй половины XX — начала XXI века, которые сохранили традиции мастеров «Мира искусств» в полной мере, но по-другому расставили акценты в своем творчестве. Анализ художественного наследия А.А.Мыльникова показал, что обращение к пассеизму сказалось в таких произведениях, объединенных иконографически типичным для мирискусников мотивом прогулки, как «Пейзаж» (1973), «Голубой день» (1978), «У озера» (1979), «Прогулка в Петергофе» (1989), но в явно ослабленном виде. На картине «Голубой день», уплощенной в соответствии со стилистикой модерна, обращение к прошлому подтверждает только изображенная в старинном платье женщина, которая прогуливается по лугу с зонтиком от солнца, типичным для дореволюционной моды. Фигура женщины дана художником в виде плоского цветового пятна, которое декоративно обогащает пейзаж и насыщает пейзажный образ. Аналогичная ситуация наблюдается в пейзаже «Прогулка в Петергофе», обладающим повышенной выразительностью картинной плоскости, — присутствие двух молодых девушек в старосветских платьях подсказывает зрителю, что пейзаж относится к прошлому времени, а цветовые пятна, которыми А.А.Мыльников их изобразил, усиливает декоративное звучание пейзажа.

На картине «Пейзаж», также созданной А.А.Мыльниковым с использованием стилистики модерна, применена так называемая сквозная форма и уплощена картинная плоскость, не без труда, но узнается фигура гимназистки в летней соломенной шляпке и в накидке на плечах по моде начала XX века. И совсем трудно угадать старинную шляпку на голове у прогуливающейся женщины на картине «У озера».

На листах «Старый пруд», «Голубой пруд», «Барский пруд» (рис. 1), «Карабиха. Бордовый вечер» из серии «Карабиха Н.А.Некрасова»,



Рисунок 1. А.В.Хвастунова. Барский пруд. 2013. Б., гуашь, 45 х 65

«Ворота в Старую Сильвию. Павловск» (все — 2013), автор А.В.Хвастунова также изобразила женщин, одетых в старинные платья, на прогулке в парке около водоема, что соответствует сразу нескольким иконографическим мотивам мирискусников. Имеются все основания утверждать, что и здесь так же, как и в произведениях А.А.Мыльникова, женские фигуры необходимы — светлые цветовые пятна, которыми автор их изобразил, поддерживают весь цветовой строй произведений, декоративно преобразовывают пейзажный вид, но придавая некоторую романтичность, только в незначительной степени обращают зрителей к прошлому. Изображенные женщины увеличивают внутреннюю насыщенность произведений, но основа художественности в обсуждаемых произведениях А.В.Хвастуновой в формальных аспектах — в разнонаправленной кладке мазков, обладающих самостоятельным эстетическим звучанием, в художественном противопоставлении тонких ветвей молодого деревца мощному стволу старого дерева на листе «Старый пруд», в выраженном горизонтальном ритме, возникающим от вертикальных стволов деревьев на листе «Барский пруд» (рис. 1).

В таких работах, как «Дождь в Павловске» (2012) и «Ворота в Старую Сильвию. Павловск» с изображением старинной парковой архитектуры А.В.Хвастунова сосредотачивается, в первую очередь, на решении формальных живописных задач — обращение к прошлому присутствует в пейзажах, но не доминирует. На самом деле художественность работе «Ворота в Старую Сильвию. Павловск» придает энергичная маэстрия разнонаправленных мазков, с помощью которых автор изобража-

ет переплетающиеся ветви и листья деревьев, а также противопоставление массивных столбов старинной ограды ажурности кованых ворот. В работе «Дождь в Павловске» А.В.Хвастунова также ставит перед собой чисто живописную задачу — передать слитные потоки летнего ливня, почти полностью закрывающие видимость, а о старине напоминает еле заметная скульптура на дальнем плане и аккуратно подстриженные ряды кустарников, вызывающие из памяти образы парков Версаля кисти А.Н.Бенуа.

Аналогичная ситуация наблюдается в листах из серии «Вишневый сад», созданных ярославским художником с использованием стилистики модерна — женщины в платьях по старинной моде вносят в изображенное определенные ностальгические нотки, но обращение к прошлому не превалирует, так как А.В.Хвастунова, в первую очередь, ставит перед собой задачу передать особенности природного состояния. На листе «Вишневый сад» (2014, 57,5 х 39,5) из этой серии, прежде всего, ощущается радостная весенняя атмосфера, на листе «Вишневый сад» (2014, 43 х 61) передано цветовое состояние природы окрашенной последними лучами уходящего за горизонт солнца, и только потом возникает понимание того, что все события происходит в стародавние времена — платья по старинной моде наталкивает зрителя на это.

Таким образом, изображение на картинах А.А.Мыльникова и А.В.Хвастуновой прогуливающихся женщин, одетых по старинной моде, прежде всего, придает им декоративность, которая мешает воспринимать пейзаж банально и повседневно, а также создает в работе некоторую романтичность и ненавязчиво окрашивает изображенное ностальгическими тонами. Для подтверждения сказанного целесообразно обратить внимание на пейзажи, выполненные А.А.Мыльниковым, без использования женских фигур в старинных одеждах, — «Осенний день» (1964), «Вечер над Соротью» (1976), «Зима в Михайловском» (1970), «Березы в Краснополье» (1986). Отсутствие живописных плоских пятен, которыми автор изображает женские фигуры, в первую очередь лишает произведения декоративности и только потом зритель обращает внимание на отсутствие содержательной составляющей, связанной с обращением к прошлому.

Ко второй группе предлагается отнести произведения художников Новейшего времени, которые сохранили традиции мастеров «Мира искусств» в неполной мере — прямое обращение к пассеизму, ха-

рактерное для картин, включенных в первую группу, и предполагающее изображение старинных дворцов и усадьб, людей в старинных одеждах и так далее, заменено на косвенное обращение к прошлому связанное с возникающими у зрителей воспоминаниями о днях минувших.

Так, в творческом наследии А.А.Мыльникова имеется большое количество работ, объединенных мотивом прогулки и выполненных в стилистике модерна, на которых фигуры людей облечены в современную одежду — «Весна» (1972), «Поздний вечер» (1980), «Тихая осень» (1982), «Тишина» (1998). От рассматриваемых ранее пейзажей «Пейзаж», «Голубой день», «У озера» эти произведения отличаются только тем, что старинная одежда заменена А.А.Мыльниковым на современную, и тем самым автор сделал еще один шаг в сторону от пассеизма. Однако общая атмосфера в рассматриваемых работах настраивает зрителей на воспоминания о прошлом — изображенное окрашено ностальгическими тонами. Действительно, на таких многочисленных, стилистически и образно однотипных пейзажах, как «Поздний вечер», «Тихая осень», «Тишина» так же, как и на картине П.Т. Фомина «В осеннем лесу», изображены женщины на берегу реки или пруда. Общая атмосфера задумчивости, созданная автором, заставляет зрителя поверить в то, что женщины погружены в воспоминания о прошлом. Эти картины возможно сравнить со стилистически подобным пейзажем «Вечер над Соротью», на котором женщина отсутствует. Исчезновение женской фигуры способствует уменьшению декоративности и в значительной степени обедняет образ — ностальгические тона в существенно меньшей степени окрашивают изображенное.

Произведения, связанные с воспоминаниями о прошлом, присутствуют и в творчестве А.В.Хвастуновой — на картине «Осенний вечер, пруд» (2013) из серии «Карабиха Н.АНекрасова» плоским цветовым пятном небольшого размера изображена женщина в куртке с капюшоном красного цвета и в короткой современной юбке. Значение женской фигуры для всей композиции очень существенно — именно это яркое пятно придает декоративность изображенному, которая, в свою очередь, является основой художественности всего произведения.

В третью группу объединены картины, соответствующие стилистике модерна, но полностью лишенные обращения к пассеизму.

Так в картинах А.А.Мыльникова «Купание на Черной речке» (1967), «Черная речка» (1968) использован для мирискусников иконографический мотив купальщиц, но женщины изображены в современ-

ных купальниках, что исключает обращение к прошлому, но не мешает вспоминать о работах К.А.Сомова с аналогичным мотивом. На ближнем плане картины «Гроза» (1975) того же автора находится обнаженная женщина, после купания в озере, а на дальнем плане работы можно разглядеть современные многоэтажные постройки — при использовании иконографического мотива мирискусников обращение к пассеизму в данной работе отсутствует.

П.Т.Фомин и Е.Е.Моисеенко добивались уплощения картинного пространства и тем самым использовали стилистику модерна за счет так называемой «сквозной формы», о которой А.А.Федоров-Давыдов писал следующее: «… уже "сквозная форма" в известных своих сюжетных мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят "оград узор чугунный". Орнаментно трактованные "сквозные формы" (например, А.П.Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902) и образуют ту плоскость переднего плана, о которой я уже упоминал выше» [7, с. 181]. Действительно, в произведении «Летний сад зимой» использован мотив переплетающихся крон деревьев на переднем плане — старинный дворец на дальнем плане видится зрителю через узор переплетающихся ветвей. Этот способ уплощения картинной плоскости, характерный для стилистики модерна, многократно использован и А.А.Мыльниковым, и Е.Е.Моисеенко, и П.Т.Фоминым. Однако многочисленные пейзажи П.Т.Фомина — «Ольшаник» (1976), «Сквер на площади Искусств» (1978), «Аллея» (1982), «Весенний пейзаж» (1987), «Снегири (Стынет)» (1993), Е.Е.Моисеенко — «Осень. Юкки» (1963), «Ивы в дождь» (1966), «Яблоньки зимой» (1968), «Февраль (Ольшаник)» (1975), «К весне» (1981), А.А. Мыльникова — «Тонкие стволы» (1982) «Березы в Краснополье» (1986), с использованием иконографических мотивов мирискусников и элементами стилистики модерна, никак не связаны с обращением к прошлому.

В таких пейзажах, как «Фонтанка, снег на воде» (рис. 2), «Золотой Петербург. Фонтанка» (все 2012), А.В.Хвастунова изображала Петербург, то есть использовала иконографический мотив мастеров «Мира искусств» — достаточно вспомнить виды Петербурга в исполнении А.Н.Остроумовой-Лебедевой и М.В.Добужинского, применяла при этом стилистику модерна, но не обращалась к прошлому.

Подводя итоги проведенного исследования, можно утверждать, что в Новейшее время художники, продолжающие линию основополож-



Рисунок 2. А.В.Хвастунова. Фонтанка, снег на воде. 2012. Б., гуашь, соус, 43 х 61

ников «Мира искусства», заметно уменьшили фабульность в создаваемых ими произведениях.

Преобразование традиций мирискусников в сюжетно-содержательной области во второй половине XX — начале XXI века происходило в двух направлениях — в уменьшении роли пассеизма как содержательной составляющей, а также в направлении косвенного обращения к прошлому. Обоснована возможность следующей классификации произведений послевоенных художников:

— к первой группе относятся картины, в которых формально сохранены как сюжетно-содержательные, так и стилевые традиции мирискусников, но для придания художественности акцент перенесен на решение живописных задач — обращение к пассеизму в таких произведениях, в отличие от работ основателей «Мира искусства», выражено в ослабленном виде;

— во вторую группу объединены произведения художников Новейшего времени, которые сохранили стилевые традиции мастеров «Мира искусств», но прямое обращение к пассеизму, свойственное работам мирискусников и картинам более позднего периода из первой группы, в таких произведениях заменено на косвенное обращение к прошлому, связанное с инициированием у зрителей воспоминаний о былом;

— в последнюю группу объединены произведения, в которых авторы еще дальше отошли от канонических традиций мирискусников, — при наличии иконографических мотивов мастеров «Мира искусств» и стилистики модерна в них полностью отсутствует обращение к пассеизму.

Библиография:

1. *Бакшеев В.Н.* Воспоминания. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 128 с.

2. *Гусарова А.П.* Мир искусства. Л.: Художник РСФСР, 1972. 102 с.

3. *Манин В.С.* Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 631 с.

4. *Сарабьянов Д.В.* Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX — начала XX века // Русская живопись XIX века среди европейских школ». М.: Советский художник, 1980. 261 с.

5. *Сарабьянов Д.В.* Сюжеты и мотивы живописи мирискусников. Иконографические заметки // Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.

6. *Соколова Н.И.* Мир искусства. М.-Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1934. 219 с.

7. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. М.: Г.А.Х.Н., 1929. 247 с.

8. *Эфрос А.М.* Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. 336 с.

А.В. ПОПОВ
Профессор, доктор технических наук, Университет города Либерец, Чешская республика
e-mail: alespopov@yandex.ru

A.V. POPOV
Professor, doctor of technical sciences, University of Liberec, Czech Republic
e-mail: alespopov@yandex.ru

ТРАДИЦИИ МИРИСКУСНИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

TRADITION WORLD OF ART IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS OF SECOND HALF OF XX — BEGINNING OF XXI CENTURY

В статье проведен сравнительный анализ творчества представителей объединения «Мир искусства» (1898–1927) и отечественных художников второй половины XX — начала XXI века. Цель исследования — сформировать круг живописцев, сумевших возродить в своей творческой практике традиции мирискусников. На основании анализа художественного материала установлены живописцы, которые в послевоенное время использовали в своем творчестве элементы художественной системы мастеров «Мира искусства».

The article presents a comparative analysis of the creative work of representatives of the association «World of Art» (1898–1927) and Russian artists of the second half of the 20th and early 21st centuries. The purpose of the study is to form a circle of painters who were able to revive the traditions of the world artists in their creative practice. Based on the analysis of the artistic material, painters were established who, in the post-war period, used elements of the artistic world of the World of Art in their work.

Ключевые слова: живопись, модерн, иконография, русский художник, Мыльников, Калюта, Хвастунова.
Keywords: painting, Art Nouveau, iconography, russian artist, Mylnikov, Kaluta, Hvastunova.

Творческое наследие дореволюционных художественных объединений оказало и продолжает оказывать влияние на формирование сюжетных и стилевых предпочтений отечественных художников в Новейшем времени и находится в фокусе постоянного внимания отечественного искусствознания [1, 4, 9]. Известный искусствовед В.С.Манин охарактеризовал ситуацию, сложившуюся в послевоенной живописи, следующим образом: «Все как будто искали соответственных истоков: Москва ориентировалась, главным образом, на Союз русских художников и Бубновый валет, Ленинград — на салон и Мир искусства» [1, с. 544].

Анализ искусствоведческой литературы показал, что исследованию художественных традиций мастеров объединения «Мир искусства» (1898–1927) в живописи второй половины XX — начала XXI века уделено недостаточное внимание — до сих пор не очерчен круг отечественных художников, которые в своем творчестве использовали содержательные и формальные достижения мирискусников. Возможно, что сложившаяся ситуация стала результатом непростой судьбы этого дореволюционного стилевого течения в советское время — долгие годы использование иконографических сюжетов и мотивов мастеров «Мира искусств», использование стилистики модерна, было под строжайшим, хотя и негласным, запретом. Необходимо отметить, что употребление термина «модерн» при обсуждении традиций объединения «Мир искусства» не только вполне обосновано, но и необходимо, так как мирискусники действительно были адептами этого стиля — Д.В.Сарабьянов писал об этом следующее: «В основном модерн в русской живописи концентрируется вокруг “Мира искусства“, к которому тяготеют такие крупные московские фигуры, как Врубель и Серов, Малютин и Рябушкин» [5, с. 188].

Цель данного исследования состоит в определении круга отечественных художников, которые во второй половине XX — начале XXI использовали и используют в своей художественной практике традиции мастеров «Мира искусства».

Для достижения сформулированной цели был проведен сравнительный анализ художественной системы, а именно сюжетно-содер-

жательной основы, творческого метода и формально-стилевых черт, свойственных произведениям основоположников «Мира искусства» и послевоенных художников на предмет тождественности.

В рамках исследования, наряду с произведениями представителей старшего поколения отечественных живописцев — В.М.Конашевича (1888–1963), Д.И.Митрохина (1883–1973), А.В.Фонвизина (1883–1973), которые состояли в объединении «Мир искусства» и при этом продолжали активно работать в 1950–1960-е годы, были проанализированы произведения таких мастеров советской живописи, как Е.И.Зверьков (1921–2012), Е.Е.Моисеенко (1916–1988), А.А.Мыльников (1919–2012), Н.Е.Тимков (1912–1993), Б.С.Угаров (1922–1991), П.Т.Фомин (1919–1996), которые сделали свои первые шаги в живописи в послевоенное время, а также работы современных живописцев Ю.В.Калюты и А.В.Хвастуновой, начавших свой творческий путь в конце XX века и работающих вплоть до сегодняшнего дня. Выбор перечисленных выше художников для проведения исследования объясняется тем, что уровень художественного качества произведений, созданных этими мастерами, превышает средний уровень отечественной живописи в анализируемый временной период.

Формальному анализу подверглись работы, выполненные как в технике масляной живописи, так и графические произведения, созданные с использованием гуаши, акварели, темперы. Такое, в некоторой степени, отклонение от правил объясняется особенностью формирования традиций мирискусников — в своем творчестве члены «Мира искусств» использовали разные техники живописи. Достаточно вспомнить произведения версальской серии А.Н.Бенуа, созданные при помощи как масляных красок, так и гуаши или акварели, такие выдающиеся произведения В.А.Серова, соответствующие стилистике модерн, как «Портрет Марии Ермоловой» (1905) в технике масляной живописи и «Портрет Иды Рубинштейн», «Похищение Европы» (все — 1910), написанные с использованием темперы, знаменитые пейзажи А.Я.Головина «Березки» (1908–1910, гуашь), «Березы ночью» (1908– 1910, акварель, гуашь), «Пейзаж. Павловск» (1908–1910, темпера, пастель), «Осень» (1920-е годы, темпера).

Исследование художественного материала показало, что во второй половине XX века известный советский живописец А.А.Мыльников в полной мере использовал содержательные и формальные достижения мирискусников. Отличительной особенностью творчества этого





Рисунок 1. А.В.Хвастунова. Голубой пруд. 2013. Б., гуашь, 40 х 65
Рисунок 2. А.В.Хвастунова. Карнавал в Венеции. 2013. Б., тушь, гуашь. 44 х 63,5

художника является как обращение к пассеизму, так и использование иконографических сюжетов и мотивов мастеров «Мира искусства». Представляется интересным обратить внимание на то, что в начале XXI века аналогичная особенность свойственна творчеству талантливого современного художника А.В.Хвастуновой.

Действительно, А.А.Мыльников неоднократно обращался к мотиву прогулки, который был иконографическим для мирискусников, — К.А.Сомов использовал этот мотив в таких произведениях, как «Прогулка после дождя» (1896), «Вечерняя прогулка верхом» и «Прогулка зимой» (обе 1897), «Радуга» (1915), «Дамы в парке» (1919), Е.Е.Лансере — в картинах «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905), «Прогулка на молу» (1908), А.Н.Бенуа посвятил этому мотиву серию произведений под общим названием «Последние прогулки Людовика XIV» [6, с. 209].

Как на картинах А.А.Мыльникова «Пейзаж» (1973), «Прогулка» (1977), «Голубой день» (1978), «У озера» (1979), «Прогулка в Петергофе» (1989), так и на листах «Голубой пруд» (рис. 1), «Старый пруд», «Барский пруд» из серии «Карабиха Н.А.Некрасова» (2013), на листах из серии «Вишневый сад» (2014) А.В.Хвастуновой изображены прогуливающиеся люди, как правило, молодые женщины, в красивых старинных платьях, что почти автоматически отсылает зрителей к прошлому, вносит в изображаемое долю пассеизма — окрашивает изображенное ностальгическими тонами.

В своем творчестве А.А.Мыльников многократно обращался к традиционным для мастеров «Мира искусства» мотивам купальщиц и обнаженных женщин с изображением снятой одежды — «Купание на

Черной речке» (1967), «Купальщицы» (1968), «Утро» (1972), «Купальщицы у реки» (1974), «Гроза» (1975), «Сон» (1980), «Летом» (1982) [6, с. 207]. «Театральные, маскарадные, карнавально-праздничные сюжеты, разворот которых довольно широк — от "Итальянских комедий" Бенуа, "Пьеро" и "Арлекинов" Сомова до "Каруселей" Сапунова и "Масленицы" Кустодиева» также являющиеся иконографически типичными для мастеров объединения «Мир искусства» [5, с. 199], оказались востребованными А.В.Хвастуновой.

Художник в 2011 и в 2013 годах посвятила венецианскому карнавалу XVII века романтическую серию графических работ с нотками пассеизма — изображение таинственных людей в плащах и масках на фоне каналов, мостов и гондол характерно для этих произведений. В этой же серии автор многократно использовала мотив фейерверка — листы «Карнавал в Венеции» (рис. 2), «Дождь в Венеции», «Фейеверк. Венеция», «Арлекин. Венеция», «Карнавал, лестница», (2013), который также является для мирискусников показательным иконографическим мотивом [6, с. 203].

Заканчивая обсуждение сюжетно-содержательной основы творчества художников, необходимо отдельно коснуться художественного наследия В.М.Конашевича, Д.И.Митрохина, А.В.Фонвизина. Анализ показал, что эти живописцы, входившие в объединение «Мир искусства», в послевоенное время не использовали распространенные у мирискусников иконографические сюжеты, да и ретроспективизм прошел мимо их интересов. Исключением является обращение А.В.Фонвизина к теме, связанной с цирком, — ощущение празднества соответствует практике мастеров «Мира искусств». Однако произведениям этих художников присущ определенный эстетизм, под знаком которого, по мнению А.М.Эфроса, русское искусство прошло первые пятнадцать лет XX века [8, с. 140]. Действительно, повышенная утонченность и изящество изображенного, стремление авторов вызвать у зрителей чувство любования самой художественной формой свидетельствуют о присутствии эстетизма в натюрмортах В.М.Конашевича — «Цикламены», «Хрусталь на столе» (оба — 1946), «Цикламены на ночном окне» (1947), в пейзажах Д.И.Митрохина «На Беговой улице» (1945), «Весенний пейзаж» (1946), в жанровых композициях, портретах и натюрмортах А.В.Фонвизина — «Наездница в алой шляпке на розовой попоне», «Наездница», «Цирк», «Портрет артистки в сценическом платье» (все — 1950), «Букет в синей вазе» (1956).

Перечисленным произведениям свойственны такая формально-стилевая черта модерна, как цветная композиция, состоящая в гармоничном распределении пятен различного цвета на плоскости холста или бумаги. Понятие «цветная композиция» начало встречаться в работе А.А.Федорова-Давыдова, в которой он писал об эволюции «от композиции объемов к цветной композиции» как о закономерном явлении в процессе эволюции живописи в направлении модерна [7, с. 86].

При анализе творческого метода преобразования действительности необходимо вспомнить, что соотношение увиденного и выдуманного, натурного и преобразованного, реального и фантастического в практике мастеров русской версии стиля модерн, по мнению Д.В.Сарабьянова, «и есть признак метода модерна» [5, с. 217]. Такой метод, который наиболее часто проявляется в условном характере цветового решения, свойственен творчеству всех художников новейшего времени, анализируемых в данном исследовании, — кроме, пожалуй, Б.С.Угарова, не использовавшего условный цвет.

Например, А.А.Мыльников не ставил перед собой задачу объективно верно, с иллюзионистической точностью передать цветовое состояние видимой природы, что столь свойственно передвижническому пейзажу и пейзажу «Союза русских художников», а, прежде всего, старался выявить поэтичность, заложенную в природных видах, ставил задачу выявления настроения выше задачи колористически точной передачи реальных цветовых сочетаний. Именно поэтому художник создавал свои картины не на пленэре и даже не по этюдам, а используя накопленный опыт, сочинял картины по воображению, по памяти, писал как бы «от себя». Создание А.А.Мыльниковым пейзажей не на основе натурного видения является важной отличительной особенностью творческого метода адептов стиля модерн, который использовали и другие живописцы — Е.И.Зверьков, Е.Е.Моисеенко, Н.Е.Тимков, П.Т.Фомин.

Для пояснения особенностей применения творческого метода стиля модерн послевоенными отечественными художниками возможно более подробно остановиться на творчестве П.Т.Фомина, который во многих работах шел в направлении, противоположном «правдивому» изображению видимой природы, и в этом случае «цвет вырывается из плена пленэризма» — так описывал подобное явление Д.В.Сарабьянов, [5, с. 193]. Художник декоративно перерабатывал пейзаж, имеющий место в действительности, и использовал цвет, не вполне соответствую-

щий натурному видению, так называемый «эмоциональный» цвет, цвет условный, который своей декоративностью оживляет традиционный реалистический пейзаж. Так в работе «В парке» (1976) художник искусственно, не в соответствии с объективной действительностью разбросал пятна индийского красного по всей плоскости картины, которые активно участвуют в формировании колорита и своей декоративностью усиливают эмоциональное воздействие на зрителя. В работе «Аллея» (1982) пятна белого цвета, изображающие и снег, и кору березы, составляют основу цветового решения так же, как и сине-фиолетовое марево, окутывающее березки. Очевидно, что такой белый цвет, единый и для снега, и для деревьев, без цветовых модуляций, отсутствует в действительности, такой цвет является условным и используется автором для формального усиления цельности изображаемого, для повышения выразительности изобразительной поверхности холста. Сине-фиолетовый цвет, возможно, встречается в природе, но явно не в такой степени как изобразил художник.

Наиболее условен цвет в картине П.Т.Фомина «Озеро очистилось» (1989) — синева, разлившаяся по всей картинной плоскости, увеличивает лирический настрой зрителя, но при всей эмоциональной выразительности, при поэтике, явно выраженной в таких работах, в них не столько чувствуется радость прямого узнавания русской природы, сколько проявляется декоративная основа цветового построения пейзажей. В данном случае уместно вспомнить следующие слова Д.В.Сарабьянова: «Здесь мы подходим к самому существу метода модерна, который всегда ищет резких сочетаний натурного и условного» [5, с. 195].

При рассмотрении таких пейзажей Е.Е.Моисеенко, как «Зима» (1963), «Над Волховом» (1971), «Старая Ладога» (1977), создается впечатление, что художник специально использовал цвет для отдаления изображенного на картине от реально существующей и объективно-видимой природы, для подчеркивания отличия между реальностью и изображенной на холсте условностью. Цвет в трактовке автора как бы не имеет самостоятельного звучания, а подчинен доминирующей графической основе живописи. Понимание вторичности цвета по отношению к рисунку возникает от ощущения несоответствия цветового решения картин реальности.

Условный цвет как результат переработки реальной действительности, в соответствии с творческим методом, характерным для сти-

ля модерн, присутствует также в работах Е.И.Зверькова, Н.Е.Тимкова, Ю.В.Калюты, А.В.Хвастуновой.

Переходя к формально-стилевому анализу художественного материала, можно констатировать, что такие стилевые черты модерна, как усиление выразительности картинной плоскости, самостоятельное эстетическое звучание линии и пятна, орнаментальность, присутствуют в произведениях всех обсуждаемых художников.

В качестве примера можно рассмотреть уплощение картинной плоскости П.Т.Фоминым, который добивался повышения выразительности картинного пространства, в основном, за счет использования так называемой «сквозной формы», о которой А.А.Федоров-Давыдов писал следующее: «… уже "сквозная форма" в известных своих сюжетных мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят "оград узор чугунный"» [7, с. 95]. – явный повтор, из предыдущей статьи. П.Т.Фомин многократно изображал на своих произведениях деревья (часто без листвы), которые как бы распластывались на плоскости картины и при этом совпадали, отождествлялись с самой картинной плоскостью. Такое явление можно видеть на следующих картинах художника: «Ольшаник» (1976), «Сквер на площади Искусств» (1978), «Аллея», «Перелески» (обе — 1982), «Весенний пейзаж» (1987), «Зеленая весна» (1991), «Апрельская дымка» (1992). Стволы и ветви деревьев на перечисленных картинах не только уплощают пространство, но дополнительно создают на плоскости холста некий орнамент, наличие которого в истории живописи также рассматривается как элемент стилистики мастеров художественного объединения «Мир искусства» [5, с. 219].

Самостоятельное эстетическое звучание линии и пятна наблюдается в картине П.Т.Фомина «Озеро очистилось». Действительно, красивая в своей плавной изогнутости линия берега на переднем плане, типичная для стилистики модерна, и ярко синее пятно озера значительно повысили эстетическую ценность всего произведения.

А.А.Мыльников увеличивал выразительность картинной плоскости разными способами. В такие работах, как «Осенний день» (1968), «Весна» (1972), «Февраль» (1978), «Тонкие стволы» (1982), «Березы в Краснополье» (1986) художник использовал так называемую «сквозную форму».

Другая причина повышенной плоскостности наблюдается в серии картин А.А.Мыльникова, объединенных единым мотивом отра-

жения деревьев в воде. Однотипная композиция этих пейзажей основана на чередовании горизонтальных участков берега реки на ближнем плане, водной глади с отражением неба, противоположного берега с растущими деревьями и светлой полоски неба на дальнем плане. Расположенные на заднем плане светлые участки неба выдвигаются вперед, благодаря пространственным свойствам цвета, и словно уплощают картины. Такая композиция с почти обязательно присутствующей на берегу женской фигурой в старинном платье на берегу, которая окрашивает изображенное ностальгическими интонациями, встречается у А.А.Мыльникова достаточно часто: «Поздний вечер» (1980), «Теплый вечер» (1980), «Тихая осень» (1982), «Тишина» (1989). Необходимо обратить внимание на то, что используемый в данной серии картин мотив, связанный с отражением в воде, типичен для мирискусников. Для подтверждения этого уместно процитировать мнение Д.В.Сарабьянова: «Не случайно художники модерна прибегают к мотиву зеркала или поверхности воды, отражающей небо (Серов, Сомов, Борисов-Мусатов, Бенуа и многие другие), отказываясь от пространства реального и заменяя его как бы пространством иносказательным» [5, с. 220].

Во многих произведениях Е.И.Зверькова также присутствуют формально-стилевые черты стиля модерн. Например, можно говорить об уплощении картинного пространства за счет использования «сквозной формы» — «Капли дождя» (1969), «Вешние воды», «Разлив на реке Вашке» (обе — 1972) — за счет пространственных свойств цвета, то есть способности светлых цветовых пятен дальнего плана выдвигаться вперед — «Стога» (1969), «Луг цветет» (1971), «Подсолнечное поле» (1974), можно говорить о повышенной выразительности цветовых пятен на плоскости холста и об орнаментальности — «Зимнее солнце» (1970), «Радуга» (1974). Перечисленные формально-стилевые черты, свойственные художественной системе модерна, часто использовались Е.И.Зверьковым одновременно. Например, картинное пространство в работе «Березы» (1971) уплощено за счет изображения стволов и ветвей деревьев на переднем плане, а цветовые пятна, которыми автор изображал листву, образуют некий узорчатый орнамент на плоскости холста.

Анализ произведений Б.С.Угарова показал наличие следующих стилистических приемов, характерных для мирискусников: придание самостоятельной эстетической ценности таким техническим элементам, как линия — «Последний снег» (1955), «Земля. Валговицы» (1990) и цве-

товое пятно — «Морозный вечер» (1965), «Итальянская улочка» (1971), «Вечер. У озера» (1975), использование «сквозной формы» — «Весна. Конец апреля» (1965), «Весна в поселке Репино» (1980), использование пространственных качеств цвета — «Стог» (1978), «Дубы. Валговицы» (1990) для придания картинной плоскости самостоятельного декоративного звучания, переход от композиции объемов к цветовой композиции, которая обеспечивает гармоничное распределение цветовых пятен на плоскости холста — «Пригород» (1963), «Листопад» (1970) [2, 3].

Б.С.Угаров часто использовал перечисленные стилистические приемы мирискусников в совокупности. Так, например, картина «Весенняя вода» (1954) содержит сразу несколько таких приемов — красивую ломаную линию горизонта, соединенную с профилем построек; самостоятельное по своему эстетическому значению плоское цветовое пятно, изображающее лошадь; светлые пятна снега, образующие некий гармоничный орнамент на картинной плоскости; картинную плоскость, самостоятельную в своей выразительности.

Использовал в своем пейзажном творчестве некоторые элементы стилистики мастеров объединения «Мир искусства» и Н.Е.Тимков, но только отдельные элементы как способ избежать банальности и прозаичности в традиционном реалистическом пейзаже. Такие работы Н.Е.Тимкова, как «Пушкинские места. Петровское» (1971) и особенно картину «Русская зима. Иней» (1969) можно отнести к стилю модерн на основании формально-стилевых особенностей. Условный декоративный цвет, вырвавшийся из «плена пленэризма», выразительность плоскости холста с орнаментальным распределением цветных пятен, самостоятельная эстетическая ценность изогнутых линий, ограничивающих изображенные объекты, наблюдаемые на картине «Русская зима. Иней», подтверждают сказанное.

Творчеству Ю.В.Калюты — профессора Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, выпускника мастерской А.А.Мыльникова, органически, в соответствии с логикой обучения, присущи определенные черты стилистики модерна. В таких жанровых композициях, как «Солнечный день» (2005), «Одалиска» (2010), ощущается уплощенность картинного пространства и повышенная эстетическая выразительность линий и цветовых пятен. Особенность художественной системы Ю.В.Калюты состоит в резкой, часто чрезмерной, декоративности, которая мо-



Рисунок 3. А.В.Хвастунова. Вишневый сад. 2014. Б., гуашь, акварель, 43 х 61

жет заглушать тонкое эстетическое звучание, рожденное стилистикой модерна — «Китайская мелодия» (2002), «Автопортрет. Сон в Новогоднюю ночь» (2010), «Маскарад» (2016).

Анализ корпуса произведений А.В.Хвастуновой показал, что с целью повышения выразительности картинной плоскости автор использовала многие приемы, присутствующие в живописи художников объединения «Мир искусства». Например, она применяла «сквозную форму» в таких произведениях, как «Мартовский закат солнца» (2010), «Парк. Зима» (2011), «Парк в старой Гагре», «Пальмы» (обе — 2012), «Осенний вечер, пруд» из серии «Карабиха Н.А.Некрасова» (2013), «Вишневый сад» (2014, рис. 3). В серии натюрмортов на фоне окна художник придает эстетическую самостоятельность картинной плоскости за счет уплощения предметов, стоящих на подоконнике. Действительно, при изображении на просвет предметы теряют свою объемность, превращаясь в плоские живописные пятна и образуя причудливые орнаменты — «Натюрморт с ветками» (2010), «Окна», (все — 2011), «Ночь в городе» (2012). «Нарциссы», «Забытый бокал. “Ария Царицы ночи” Моцарт» (все — 2013).

Иногда А.В.Хвастунова использовала показ падающего снега для того, чтобы подчеркнуть и выявить картинную плоскость — листы «Снег в Венеции», «Зима в Венеции», «Венеция зимой» из серии «Венеция, 2011» (все — 2011), «Фонтанка. Снег на воде» (2012) подтверждают сказанное.

Подводя итоги сравнительного анализа творчества основателей объединения «Мир искусства» и послевоенных отечественных художников, можно утверждать, что очерчен круг живописцев — Е.И.Зверьков, Е.Е.Моисеенко, А.А.Мыльников, Н.Е.Тимков, Б.С.Угаров, П.Т.Фомин, Ю.В.Калюта, А.В.Хвастунова, которые во второй половине XX — начале XXI века в своей практике в той или иной мере воспользовались элементами художественной системы мирискусников.

Необходимо отметить, что А.А.Мыльников первым в свое время в полном объеме возродил содержательные и формальные достижения мирискусников. В начале XXI века аналогичная особенность характерна для творчества А.В.Хвастуновой — сюжетно-содержательная основа творчества, метод преобразования действительности и формально-стилевые черты модерна, присущие произведениям этого художника, тождественны художественной системе мирискусников.

Библиография:

1. *Манин В.С.* Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 631 с.

2. *Попов А.В.* Соединение традиций «Союза русских художников» и «Мира искусства» в пейзажном творчестве Б.С.Угарова // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 3. С. 160–167.

3. *Попов А.В.* Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова. // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 33. СПб., 2015. С. 111–115.

4. *Поспелов Г.Г.* Русская живопись в 1920–1930-е годы (экскурсия по воображаемой выставке) // О картинах и рисунках. Избранные статьи об искусстве XIX – XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 459 с.

5. *Сарабьянов Д.В.* Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX — начала XX века // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.

6. *Сарабьянов Д.В.* Сюжеты и мотивы живописи мирискусников. Иконографические заметки // Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.

7. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. М.: Г.А.Х.Н., 1929. 247 с.

8. *Эфрос А.М.* Профили. М.: Федерация, 1930. 311 с.

9. *Эфрос А.М.* Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. 336 с.

Л.Н. СОКОЛОВА
Аспирант 1 года обучения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: dysyanikolaevna@mail.ru

L.N. SOKOLOVA
Postgraduate-student of the Russian academy of painting, sculpture and architecture by Ilya Glazunov
e-mail: dysyanikolaevna@mail.ru

ОПЫТ В. ЩУКО В ДЕКОРАЦИОННОМ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ В СТИЛЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

THE EXPERIENCE BY V. SHCHUKO OF DESIGN OF A PLAY IN A STYLE OF THE MIDDLE AGES THEATRICAL PERFORMANCE

В статье рассказывается о малоизвестных произведениях театрально-декорационного искусства, созданных художником — архитектором Владимиром Щуко во время его работы в Старинном театре в Санкт-Петербурге. Эскизы костюмов и декораций позволяют судить о том, что В.Щуко талантливо оформил спектакль «Нынешние братья» в стиле французской книжной миниатюры.

This article is devoted to the little-known works of theatrical decorative art of scene — painter and architect V.Shchuko. These works of art were created by V.Shchuko during his service in Starinny Theatre in St.Petersburg. There is a description of sketches of costumes and scenery of V.Shchuko for the play «Current brothers» in this article. The design of that play by V.Shchuko was stylized as a French book miniature in the Middle Ages. It was very talented.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, театральные декорации, В.Щуко, Старинный театр, спектакль «Нынешние братья», эскизы костюмов и декораций.

Keywords: theatrical decorative art, scenery, V.Shchuko, Starinny Theatre, the play «Current brothers», sketches of costumes and scenery.

Владимир Алексеевич Щуко — выдающийся русский и советский зодчий, прославившийся своими постройками, вошедшими в историю отечественной архитектуры (наиболее известные: здания Государственной библиотеки СССР имени Ленина в Москве и Драматического театра имени М. Горького в Ростове-на-Дону), уже в тридцать три года получивший звание академика архитектуры, был универсальным художником. С ранней юности он учился и работал в области живописи, скульптуры, графики, театральной декорации. В послужном списке В.Щуко были спектакли в академических театрах Ленинграда и Москвы, но начиналась его сценографическая деятельность в театрах малых форм — в «Старинном театре» и в «Привале комедиантов».

В экспериментальном и новаторском Старинном театре в Санкт-Петербурге (созданном драматургом и режиссером Н.Н.Евреиновыми в содружестве с поклонником театрального искусства и историком театра бароном Н.В.Дризеном) представления прошлых эпох реконструировались программно, в стремлении «выявить эволюцию театра как зрелища» [4, с. 8], а не только драматургии. В этом театре В.А. Щуко прикоснулся к средневековой французской литературе, участвуя в создании спектакля «Нынешние братья» («Les Frères de Maintenant»), поставленного на основе поэтического текста моралите (1), премьера спектакля состоялась 6 декабря 1907 года [4, с. 22].

По сюжету пьесы персонаж по имени Зависть внушил двум братьям чувство зависти к своему младшему брату — любимцу отца. По научению Зависти братья «преблагополучно бросают в колодезь» [4, с. 23] своего младшего брата. Но в драматические события пьесы вмешивается Совесть (персонаж), поэтому братья каются, а их младший брат чудесным образом оказывается жив (сюжет моралите «Нынешние братья», безусловно, перекликается с ветхозаветным библейским сюжетом об Иосифе Прекрасном).

Современник и историк Старинного театра Эдуард Старк в своей монографии заметил, что «декорация, костюмы и бутафория к “Нынешним братьям” были выполнены по рисункам талантливого художника Щуко, давшего квинтэссенцию старинной миниатюрной живописи, сумевшего поразительно тонко отразить дух и наивность чисто детского свойства».

Владимир Щуко создал красочный эскиз декораций (2), на котором изобразил зеркало сцены с задником, разделенным на четыре «кабинки». Такое деление выполнено художником по образцу итальянской ренессансной «комедии эрудиты» (т.е. «ученой» комедии) [3, с. 21]. Пример деления задника сцены на «кабины» можно встретить в старинных гравюрах, изображающих театральные представления, как, например, сцены из спектакля «Девушка с Андроса» Теренция (Венеция, 1524 год) [3, с. 112]. Более того, до сих пор принимает зрителя Театр Олимпико, возведенный по проекту архитектора Палладио в городе Виченце, неподалеку от Венеции, — наиболее древний крытый театр в истории Европы. Стационарная декорация в этом театре, разработанная наследником Палладио Винченцо Скамоцци в 1580-х годах, подразумевала именно такие короба. В.Щуко, неоклассик и «ретроспективист», поклонник Палладио, получивший ко времени сотрудничества со «Старинным театром» солидное архитектурное образование, не мог не знать театра Олимпико. За три года до работы в Старинном театре, В.Щуко отправился в пенсионерскую поездку, во время которой побывал в Италии и именно классическая итальянская архитектура стала излюбленной темой мастера.

Как и на вышеупомянутой гравюре со сценой из Теренция, Щуко снабжает сцену табличками, расположенными над кабинами. Но, в отличие от «указателей», в шекспировском театре они украшены десюдепортами, декорированными лепниной в виде гирлянд и картушей. По сторонам от кабин — ниши с завершениями в виде колокольчиков с флагами. Внутри же ниш архитектор помещает фигурки путти. В левой части над табличкой с надписью «Liber», т.е. «свобода», изображен необычный путти с кошачьими ушами. В правой части — путти с луком и стрелами, обозначенный как «Phebus», т.е. «Аполлон». Изображение этого героя глубоко символично, т.к. Аполлон — покровитель искусств, а театр — место, где многие виды искусства сочетаются в одном представлении.

Сцена на эскизе расчерчена на охристо-бежевые и черные треугольные ячейки. На сцене изображены герои представления, застывшие в разных позах. Определенно можно идентифицировать лишь женщину, изображенную слева, — это Зависть (ее костюм художник разрабатывал в отдельной тетрадке, о которой скажем ниже).

Воплощая свои представления о том, как могли бы выглядеть зрители моралите, жившие в эпоху Средневековья, в нижней части

эскиза художник изобразил стоящих у сцены, пестро одетых горожан: головы дам украшают средневековые европейские головные уборы, а мужчин — разноцветные шляпы. Оживленная толпа резко контрастирует с героями представления, стоящими на сцене, словно в оцепенении. Решение художника изобразить не только героев моралите, но и зрителей, делает эскиз исключительно оригинальным. Он становится не только лишь образцом для создания декораций, но самостоятельным произведением искусства.

Портал сцены В.Щуко трактует в виде роскошной архитектурной рамы, создающей ощущение, будто зритель смотрит в неведомое окно, где можно увидеть средневековый театр.

Колорит эскиза построен на сочетании холодных оттенков (синего, розового, лилового) с теплыми (красным и золотым). Эскиз детализирован, подробен, словно архитектурный чертеж. Ведущую роль в нем играют жирные и четкие черные линии. В такой подробной прорисовке всех элементов и графической трактовке легко обнаруживается архитекторское мышление автора, оперирующего не цветом, а линиями.

Сохранилась также тетрадь Щуко с фрагментарными зарисовками костюмов и бутафории (в том числе эскизы пруда и ножа). Среди набросков особенно интересен эскиз костюма Зависти, на голове у которой (так же как и на эскизе декораций) высится остроконечный колпак с вуалью. Фигура Зависти S-образно изогнута, по готической моде, лицо героини отталкивающее. Щуко удалось создать выразительный аллегорический образ, т.к. канареечно-желтый цвет костюма (как на фреске Джотто с изображением того же персонажа) и извивающийся, словно змея, силуэт подчеркивают отрицательный характер персонажа.

Историки театрально-декорационного искусства отмечают, что в своих декорациях к спектаклю «Нынешние братья» Щуко опирался на французскую миниатюру и, одновременно, мирискусническую графику (Регина Хидекель) [3, с. 41], а также что художник пытался воспроизвести не столько собственно средневековый театр, сколько его изображения в книжной миниатюре (Раиса Власова) [1, с. 32].

Стилизаторский подход В.Щуко к изображаемой эпохе позволил ему синтезировать отдельные ренессансные детали (архитектурные ниши, путти, лепнину) с плоскостностью и условностью книжной миниатюры. Художник создал свойственную средневековью симультанную (фоновую) декорацию, оставаясь приверженцем классического направ-

ления, и мастерски экспериментировал со стилистикой книжной миниатюры. Вместе с тем, следует отметить, что Щуко трепетно и внимательно отнесся к литературной основе спектакля и к воссоздаваемой эпохе и создал стилизацию средневековья с опорой на книжную миниатюру.

Примечания:

1. **Моралите** «Нынешние братья» — религиозное поэтическое произведение французской литературы дидактического характера, автор — Николя Кретьен. Пьеса известна по рукописи XVI века, перевод С.Городецкого, режиссеры — А.Санин и Н.Дризен.

2. Москва, ГЦТМ им. А.Бахрушина. Щуко В.А. 1907 год, бумага на картоне, тушь, перо, гуашь, бронза, 39,7 х 37,8 (инв. № 93745).

Библиография:

1. Власова Р.И. Театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров / Р.И.Власова. Л.: Художник РСФСР, 1984. 126 с.

2. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Джона Рассела Брауна / М.: БММ,1999. 582 с.

3. *Рудницкий К.Л.* Русское режиссерское искусство 1908–1917 гг. / К.Л.Рудницкий. М.: Академия наук СССР, 1990. 280 с.

4. *Старк Э.* Старинный театр / Э.Старк. П.:Третья стража, 1922. 73 с .

5. *Хидекель Р.* Театральные работы художника В.А.Щуко / Р.Хидекель // Искусство. 1975. № 1. С. 41–47.

П.В. ЮДИН
Ст. преподаватель кафедры МДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a-p-z@mail.ru

P.V. UDIN
Art. teacher of the department of MDJ of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: a-p-z@mail.ru

ФОРМАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ О.П. ФИЛАТЧЕВА

FORMAL-STYLISTIC FEATURES OF PORTRAIT PAINTING BY O.P. FILATCHEV

В статье, анализируются портреты кисти О.П.Филатчева (1937–1997г.). На примере ключевых произведений художника, демонстрировавшихся на всесоюзных, всероссийских, городских выставках, изучается процесс становления и развития авторской манеры живописца. Характеризуются художественные влияния, которым был подвержен О.П.Филатчев, показана роль и значение художника в художественной жизни Советского Союза 1970–80-х гг.

The paper presents an attempt to analyze the portraits by O.P.Filatchev (1937–1997). The process of formation and development of the author's manner of the painter is studied on the example of the key works of the artist, demonstrated at the all-Union, all-Russian, city exhibitions. The paper examines the artistic influences to which O.P.Filatchev was exposed. It shows the role and importance of the artist in the artistic life of the Soviet Union in 1970–80s.

Ключевые слова: О.П.Филатчев, портрет, станковая живопись, художественные выставки, эпоха Ренессанса, живописная манера, образ современника.
Keywords: O.P.Filatchev, portrait, easel painting, art exhibitions, the Renaissance, brushwork, the image of the contemporary.





Рисунок 1. «О.П.Филатчев в мастерской». Фотография из каталога // Олег Филатчев. М.: Советский художник, 1990. С. 2.

Рисунок 2. «Портрет жены с дочерью» 1977. Х., м. 80 х 90. Фотография из каталога // Олег Филатчев. М.: Советский художник, 1990. С. 25.

Олег Павлович Филатчев (1937–1997) очень быстро прошел путь от ученичества к творческой самостоятельности, получив заслуженную известность мастера станкового и монументального искусства (рис. 1). Его становление как художника тесным образом связано с Московским высшим художественно-промышленным училищем (б. Строгановское). О.П.Филатчев поступил в МВХПУ на отделение монументально-декоративного искусства в 1958 г. и учился у таких мастеров, как Н.Х.Максимов, В.И.Козлинский, С.В.Герасимов. В Строгановке он системно изучал историю искусств, особо интересуясь итальянским Возрождением. Возможно, подчеркнутому вниманию молодого художника к этому периоду способствовали «лекции, прочитанные в начале 1960-х гг. ведущим специалистом в этой области Ириной Евгеньевной Даниловой, преподававшей в это время в МВХПУ» [1].

После окончания училища в 1964 г. О.П.Филатчев был принят преподавателем на кафедру рисунка МВХПУ, с которой ушел в 1968 г., будучи не переизбранным на новый срок [2]. Стоит отметить, что 1968 г. имел для мастера переломное значение. Произошла формализация О.П.Филатчева в статусе профессионального художника: его приняли в

члены Союза художников РСФСР. Кроме того, вышла первая критическая статья о молодом живописце [3], и он впервые экспонирует свои работы на художественной выставке. В 1968 г. на «Осенней выставке московских художников» был показан портрет «У окна» (рис. 2); написанный в 1964 г., он являлся третьим из серии портретов, исполненных Олегом Павловичем в указанном году. Портреты демонстрируют путь, каким шел художник к практическому воплощению ренессансных приемов в своем творчестве. Все работы написаны с одной модели. В-первых двух — «Женский портрет» (фигура в кресле) и «Женский портрет в жёлтой кофте» решались чисто живописные задачи. Полотна отличаются изобразительной манерой, сформированной под влиянием Сезанна и художников группы «Бубновый валет» — широкая манера с самоценностью мазка и свободные цветовые вибрации, легкая формализация пространства со свертыванием его в декоративный ряд. В работах отсутствуют монументальные приемы, такие как локальное пятно и уплощение формы. Присущие зрелой манере О.П.Филатчева акценты на руках и лице портретируемых пока не нашли своего воплощения. Но и в этой «живописной массе» присутствует тонкое внимание к пластике и жестам рук.

Портрет «У окна» разительно отличается от своих предшественников и представляет собой переходный этап к зрелым работам художника. На наш взгляд, с него берет начало становления авторской манеры живописца, основанной на приемах, заимствованных у художников эпохи Возрождения. Работа демонстрирует явный отказ от живописной декоративной манеры. Пространство внутри портрета сформировано исключительно приемами линейной перспективы. Цвет, решенный как выкраска, локален. Форма обозначена светотенью. В трактовки ее видна легкая манера условности, отсутствующая в других работах 1964 г. Профиль женщины обрисован единой, замкнутой линией, придающей ей силуэтность, напряженную остроту которого подчеркивает вертикальный ритм оконных рам и тонкий графический декор на блузе модели. Художник открыто указывает на источник своего вдохновения, вложив в руки портретируемой книгу о мастере сиенской школы живописи Пьетро Лоренцетти. Помимо формальных решений, полотно «У окна» программно для творчества О.П.Филатчева и тем, что характеристика образа соответствует выбранной манере портретирования.

Развитие найденных живописных ходов, усиление психологизма, подчеркивание напряженной интеллектуальной жизни модели нашли

продолжение в портретах актера Театра им. Моссовета Владимира Дёмина и Алисы Дёминой, написанных в 1965 г. Оба портрета экспонировались на «VIII выставке произведений молодых художников Москвы 1970 г.» [4].

Портрет Владимира Дёмина синтетичен по живописным приемам. Манера лепки формы, с цветовой градацией внутри объема, говорит об использовании формальных средств, присущих первым двум портретам 1964 г. В остальном О.П.Филатчев оперирует новыми приемами. Пространство строится за счет линейной перспективы. Фон — это жесткая архитектура вертикальных и горизонтальных ритмов, членящих пространство. Рубашка актера слеплена монументально-скульптурно с нарочитым подчёркиванием объёма. В портрете выявляется линия, свойственная развитой манере О.П.Филатчева, — внимание к деталям, характерная работа с лицом модели, жестами ее рук. Появляется психологическая углубленность образа и не свойственная для более поздней манеры художника открытость модели к диалогу со зрителем (полуоткрыт рот и взгляд к собеседнику из среды зрителя). Как в портрете «У окна», О.П.Филатчев прибегает к приему цитаты — В.Дёмин держит в руках и демонстрирует в раскрытой книге репродукцию со «Святого Себастьяна» Антонелло де Мессина [5] как символ предстояния актера на сцене в высшей точке напряжения чувств и разума перед строгим взглядом зрителей.

Портрет Алисы Дёминой близок к зрелой манере О.П.Филатчева. Произведение отличается уплощенным пространством, плотной колористической работой, строгим отбором локальных цветовых пятен и акцентов тонкой деталировки. Не исключено, что в этом портрете впервые виден характерный для художника прием лепки одежды фигуры: лаконичное выделение определенных складок на сгибах рук и цельная формальная работа по большому объему. Одновременно с этим обобщением, изображение рук и лица подчеркнуто реалистично, характерно. Важна роль деталей — кулон в виде древнерусского колта и деревянный стул в русском стиле, выполненный в абрамцевской или талашкинской мастерской в начале века. Это мотивы архаичной национальной культуры популярные в среде интеллигенции 60-х годов. Внутренне состояние модели О.П.Филатчев раскрывает за счет контраста ее внешнего спокойствия с внутренней напряженностью, сосредоточенностью.

В портретах «У окна», В.Дёмина и А.Дёминой выражены наиболее типические черты и художественные приемы, повторяющиеся

в последующих произведениях О.П.Филатчева. Пространство картин создается по законам линейной перспективы. Колорит строится на сочетании локальных цветовых пятен. Художник внимателен к деталям, акцентирует светом лица и руки модели. Портреты О.П.Филатчев строги и графичны, выявляя в художнике блестящего рисовальщика. Рисунок в творчестве Олега Павловича носил вспомогательный характер и служил подготовительным этапом в работе над живописью. Цель рисунка — сделать живопись, что достигается, когда пластическая манера в рисунке созвучна манере разработки формы в цвете. Такой подход был присущ Ренессансу, рассматривавшему рисунок как подготовительный материал, основу для живописи, а не самостоятельное искусство.

В портретах О.П.Филатчев часто использует прием, популярный в советской живописи 1960–70-х гг. «картина в картине» — интерьеры с репродукциями старых мастеров, аксессуары в виде книг и картин, отсылающих зрителя к первоисточнику. Пространство вокруг модели в работах О.П.Филатчева носит аскетический характер, оставаясь, зачастую, пустым. В этом приеме художник, с одной стороны, обращается к наследию Раннего Возрождения: не воспринимать объект в пространстве, где он реально существует, а создать условное пространство, в котором на акцентированных светом объемах (руки, лица, одежда) моделируется образ. С другой — проявляется Филатчев-монументалист с манерой укладывать декоративные объемы на плоскости стены.

Активное использование приемов монументальной живописи в станковой проявилось у О.П.Филатчева еще в портрете «У окна», где он добился прозрачности цвета и чистоты силуэта, свойственной фреске. Безусловно, подготовка художника и его практика монументалиста играла в этом главенствующую роль. Но не стоит забывать о влиянии времени: красной нитью в работах мастеров 1960-х гг. проходил тезис о размывании межвидовых границ искусства, всеобщности монументализма, его активном влиянии на станковые формы. При этом монументализм обретал качественно новую форму. В станковых портретах он проявлялся не в масштабах полотна, а в композиционной чистоте и ясности формы, монументальности образа за счет его внутренней значимости.

Дальнейшему развитию авторской манеры О.П.Филатчева способствовала стажировка в 1969–72 гг. в творческой мастерской АХ СССР под руководством Г.М.Коржева. Своеобразным выпускным экзаменом

учеников стала «3-я выставка произведений молодых художников творческих мастерских и работ, выполненных по договорам с АХ СССР», прошедшая в Москве в 1972 г. На ней О.П.Филатчев продемонстрировал «Портрет Вали» (жены художника), портреты скульптора В.Якубовича и чеканщика Г.Смолякова (все — 1971 г.). Два последних портрета рассмотрим ниже. Здесь же уделим внимание портрету жены художника. Работа отличается завершенностью манеры и глубоким психологизмом, достигаемым за счет сбалансированного пространства, отсутствием резких движений в фоне и гармонии мягкой и одновременно контрастной лепки лица и рук. О.П.Филатчев, используя композиционные построения портретов эпохи Возрождения, вводит в картину мотив натюрморта на переднем плане. Этот ход имеет как живописное — букет задает точку отсчета пространственной глубины, так и символическое значение. Данный прием станет для О.П.Филатчева «каноническим» и будет повторяться во многих его работах, например, в портретах скульптора В.Якубовича и чеканщика Г.Смолякова, экспонировавшихся в 1972 г., кроме академической, еще на трех выставках: «IX выставка произведений молодых художников Москвы», «Всероссийская выставка произведений молодых художников 1972 г.» (Каталог, 1974. С. 26) и «Всесоюзная выставка произведений молодых художников, посвящённой 50-летию образования СССР» (Каталог. С. 39).

Молодежные выставки 1972 г. ясно обозначили стилевые изменения в советской живописи. В противовес 1960-м, с их тяготением к крупным масштабам, в выставочной живописи 1970-х преобладает станковое начало. Растет популярность портрета, развернутого до уровня портрета-картины: «При этом становится тщательней манера письма, гладкой фактура, появляется осязаемая предметность, повышается культура рисунка. Молодые настойчиво изучают и творчески претворяют опыт таких явлений в искусстве…, которые ставили вот главу угла линейно-предметное начало, особенно творчество мастеров Возрождения» [6]. Новое поколение художников уходит от публицистики в живописи, свойственной 1960-м гг. Оно стремится сформировать свой творческий метод для осмысления основополагающих духовных ценностей жизни страны, выработать манеру, которая «не сводится… к новому репертуару стилистических форм, а представляет собой целостную систему, включающую и содержательные слои произведения» [7]. Указанные тенденции нашли отражение и в творчестве О.П.Филат-

чева, произведения которого не прошли незамеченными. В портретах В.Якубовича и Г.Смолякова критиками было отмечено стремление мастера подчинить живописную манеру задаче раскрытию внутреннего состояния модели, создания предметной внушительности полотна. В портретах искусно сочетаются монументальность общего построения с детальной проработкой тщательно отобранных элементов. Модели помещены в аскетичные интерьеры, пронизанные ритмами жестких горизонталей и вертикалей. Фигуры трактованы условно, но художник делает тонкие акценты на деталировки лица. Для характеристики моделей использован мотив натюрморта, составленный из атрибутов их профессиональной деятельности [8].

На развитие смысловой основы авторской манеры О.П.Филатчева повлиял Г.М.Коржев (1925–2012), под руководством которого живописец учился в творческой мастерской АХ СССР. Добрые отношения с Гелием Михайловичем сложились еще в период преподавания Филатчевым на кафедре академического рисунка. Коржев, будучи зав. кафедрой МДЖ, рекомендовал Олегу Павловичу перейти на кафедру монументальной живописи. В тот период это не состоялось, но позже, после творческой мастерской АХ СССР, Филатчев пришел преподавать на кафедру МДЖ уже академиком Академии Художеств.

Творчество Гелия Михайловича способствовало формированию гуманистического пафоса полотен О.П.Филатчева, углублению этического аспекта отношения художника к личности, пониманию им «жизненного подвига простого человека». Кроме смыслового, философского влияния, в работах О.П.Филатчева периодически проявлялись формальные приемы, свойственные полотнам Г.М.Коржева. Примером этому служит «Портрет лётчика-истребителя П.Кожанова» (1973), экспонировавшийся вместе с «Портретом лётчика-истребителя П.Филатчева» (отца художника) (1972) на Всесоюзной художественной выставке «На страже Родины», открытой в Москве в 1973 г. (Каталог. С. 25). В отличие от портрета П.Филатчева, с его статичностью, монументальностью, композиционной выверенностью и психологизмом, достигающимся за счет контрастного освещения головы, удерживающей большое локальное пятно куртки, портрет П.Кожинова исполнен в ином ключе. Традиционная для О.П.Филатчева статика, нарочитое позирование, сменилось динамикой, для выражения которой художник обратился к живописной манере, присущей своим ранним работам. В то же время композиция

близка к случайному кадру, что характерно для Г.М.Коржева с его приемами кадрирования картин и заострения внутреннего психологизма при помощи вывода персонажей за край холста (этот прием будет использован в «Портрете жены с дочерью» 1976 г.).

Несмотря на реминисценции ранней декоративной живописной манеры и точечные проявления в работах О.П.Филатчева формальных приемов художников-современников, его произведения, появлявшиеся на выставках, в большинстве своем создавались на фундаменте переосмысления наследия искусства Возрождения. Укреплению этого выбора способствовало и командировка живописца в 1973 г. Академией Художеств СССР в творческую поездку в Италию. О.П.Филатчев жил на академической даче в Риме (бывшая вилла Абамелек-Лазарева) и увлеченно изучал «в исторической обстановке» творчество художников итальянского Возрождения — Джотто, Пьеро делла Франческа, Мантенья. Как отголоски этой увлеченности в последующих работах художника появляется равновесия и гармония композиции, вневременной взгляд на мир, замкнутость персонажей [9].

В 1976 г. в Москве прошла организованная АХ СССР «Выставка произведений молодых художников» (Каталог. С. 30), на которой О.П.Филатчев показал «Автопортрет с матерью» (1974) [10]. Автопортрет сфокусировал в себе многие идейные и формальные искания художника первой половины 1970-х гг., которые основывались не только на конкретных творческих взглядах О.П.Филатчева, но и на общих тенденциях, проявившихся в советской живописи в этот период. Выставка подтвердила развитие тех направлений, которые обозначились еще на молодежных выставках 1972 г. В жанрах преобладала тематическая картина и портрет, развитие которого как в количественном, так и в качественном отношении, по выражению Г.М.Коржева, стало явлением, не имевшим прецедентов [11]. В формальных средствах преобладало стремление к ясности пластического выражения содержания, с упором на линейно-пространственную структуру и высокую культуру рисунка. Кроме того, выставка еще раз показала, что среди молодого поколения художников сформировалось классицизирующее течение, опирающееся в своей основе на наследие старых мастеров. Лидером его с полным правом называли Д.Д.Жилинского, а среди мастеров отмечали Т.Г.Назаренко, Е.Б.Романову, М.А.Файдыш, С.Г.Пустовойта, О.П.Филатчева и др. Их творчество закрепило тот тектонический сдвиг, который происходил

в советской живописи с конца 1960-х гг., когда «на смену "суровому стилю"… пришёл своеобразный "лиризм", на смену "рубленным" ритмам — "тихая" речь, на смену условным, простым (упрощённым), лаконичным решениям — стремление к… конкретности и символическому истолкованию предмета и пространства» [12]. Само появление «классицистов» и привнесенные ими концепции вызвали во 2-й половине 1970-х гг. острую полемику, в которой участвовали известные критики: К.Макаров, В.Мейланд, Л.Зингер, А.Якимович, А.Морозов. Искусствоведы стремились проанализировать причины и последствия обращения современных художников к творчеству старых мастеров, определить — это мода, подражание или стиль? И не является ли такое внимание к прошлому сознательным уходом от настоящего, капитуляцией перед ним. Так, К.Макаров, отмечая недостатки новой стилистики: сухость, рациональность живописной манеры, угрозу растворения авторского начала в выработанной системе «поддержек» (каждому изображенному моменту подыскивалось соответствие, взятое из картин старых мастеров), указывал и на завоевание современных ему художников. Он писал: «Несмотря на такую "вторичность", молодое поколение художников утвердило в живописи новое понимание категории времени: желание не сосредоточиться лишь на сиюминутном событии, а придать ему значение вечности,… связать настоящее с прошедшим и будущем» [13]. Наиболее ярко такая связь проявилась в портрете, в котором, как писал Л.Зингер, «от композиции действия, через композицию эстетически-волевого психологизма, к более сложной и гибкой композиции раздумья» [14] картина поднималась до уровня образной системы вневременного характера.

В искусствоведческих дискуссиях середины 1970-х гг. О.П.Филатчев не стал художником, упоминавшимся в шеренге имен современников через запятую. Самобытность, особый характер работ мастера подчеркивал тот же К.Макаров: «Молодые художники часто подхватывают у Д.Жилинского то, в чём у него самого проявляется сухость, рациональность… Я не говорю лишь об Олеге Филатчеве, который встал на более органический путь… У Филатчева свой тип, свой местный колорит, некая "горизонтальность", покой и плавность…» [15].

В свою очередь, В.Мейланд, оценивая изменения в живописи 1970-х гг., отметил нарастания тенденции к «герметичности» картин, их изолированности от зрителя как прямое следствие неумеренной эксплуатации традиции старой живописи [16]. Косвенно этот упрек от-

носился и к О.П.Филатчеву, «герметизм» картин которого подметил и А.Якимович: «Многие работы О.Филатчева являют собой пример… непроницаемой замкнутости образов, мыслимых художником как средоточия строго размышления и просветлённого переживания. Здесь есть нечто общее… с традициями, основанными не на открытости человека миру и другим людям, а на самопогружении, замкнутости, отрешённости» [17]. Впрочем, не все произведения О.П.Филатчева «герметичны» и непроницаемы. На наш взгляд, в них, как в музыкальном пространстве, «живут сгущённые или даже отдельные точечные звуки, окружённые полями молчания» [18]. Такие «звуки» в холстах художника — это взгляд модели, направленный во вне. Да, портретируемый «закрыт» для зрителя и не пытается искать в нем поддержки или понимания. Он исповедует свой образ жизни, и ты его постигаешь или нет. Таков и «Автопортрет с матерью», в котором сочетаются ясность живописного решения, наполненного цитатами из северного Возрождения и безмолвная беседа персонажей картины, выходящая во вне через взгляд художника на зрителя. О.П.Филатчев реализовал концепцию безмолвной беседы за счет строгой, уравновешенной композиции, тонкой деталировки черт лиц, переосмысления популярной в портрете эпохи Возрождения композиции, развернутой в три четверти модели: «Подобным изображением является не только автопортрет художника и его матери в этом холсте, но и рисунок на белом холсте, стоящем на мольберте в центре композиции и выполняющего роль своеобразного зеркала» [19]. Белый холст интересен не только этим. Поставленный в ракурс с холстом в руках матери, на котором изображен фрагмент картины Лукаса Кранаха Старшего «Саломея», он усиливает пространственную глубину полотна, способствуя внутреннему диалогу в картине. В «Автопортрете с матерью» прослеживается еще одна свойственная творчеству О.П.Филатчева черта — создание образа портретируемого часто базируется на наработках, воплощенных в ранних портретах и жанровых полотнах. Образ художника с палитрой в руках в «Автопортрете с матерью» является репликой с «Автопортрета с палитрой» (1973), экспонировавшегося вместе с предыдущей работой на выставке «Автопортрет в русском и советском искусстве», прошедшей в залах ГТГ в 1976 г. (каталог, 1977, с. 65).

Выставка стала заметным событием художественной жизни тех лет и вехой в библиографии мастера, обозначив роль его творчества в истории отечественной культуры. В экспозицию были включе-

ны живописные и графические работы мастеров XVIII–XX вв. от А.П.Антропова и И.П.Аргунова до И.Е.Репина, В.И.Сурикова, К.А.Коровина, В.А.Серова. Широко были представлены и советские художники — как классики — А.А.Пластов, К.С.Петров-Водкин, А.А.Осмёркин, А.М.Герасимов, С.В.Герасимов и др., так и наиболее яркие современники — А.Г.Ситников, Е.Б.Романова, К.В. Нечитайло, Т.Г.Назаренко, О.П. Филатчев и др. Ретроспективизм выставки подчеркивал ее задачи — выявить логику появления и развития автопортрета, отразить в нем, как в зеркале, эстетические концепции эпох и заострить проблематику воплощения творческого начала личности [20]. В русле данной проблематике решен О.П.Филатчевым «Автопортрет с палитрой». Вся живописная манера — контрастное противопоставление черного матового фона и темного силуэта фигуры с выделенными светом руками и обращенным к зрителю лицом, с острым, напряженным взглядом-исповеданием — подчинена воплощению идеи о том, что художник в момент творческой работы находится на высшем напряжении всех своих духовных сил, в напряжении, граничащем со страданием.



Рисунок 3. «Портрет Ирины» 1989 Х., м. 100 х 80. Фотография из каталога // Олег Филатчев. М.: Советский художник, 1990. С. 54.

Своеобразным продолжением выставки «Автопортрет в русском и советском искусстве» стала Всесоюзная выставка «Советский портрет», прошедшая в 1977 г. в Москве. Как и предыдущая, она носила ретроспективный характер, собрав в экспозиции произведения мастеров разных лет от С.В.Малютина, С.В.Герасимова, Г.С.Верейского, И.Э.Грабаря, до И.В. Фадина, Б.С.Угарова, Т.Т.Салахова, Т.Н.Яблонской и др. Выставка вновь подтвердила сложившуюся в 1970-е гг. тенденцию к творческому освоению традиций старых мастеров, стремлению к реализации концепции

портрета-картины и «гибкому и многогранному раскрытию тонких, сложных движений внутреннего мира человека труда…, стремлению глубже постигнуть и отразить интеллектуальную жизнь современника» [21]. В выставочной экспозиции зрители увидели работы и О.П.Филатчева «Портрет геолога Андрея Иванова» (1974), «Портрет жены с дочерью» (1976; авторское повторение — 1977 г. (рис. 3) и портреты летчиков-истребителей капитана Алпатова (1975) и капитана Бориса Сёмкина (1974) (Каталог. С. 46). Для нас наиболее интересны «Портрет жены с дочерью» и портрет капитана Б.Сёмкина. «Портрет жены с дочерью» написан в традиции развитой живописной манеры художника, доведенной здесь до предельной остроты. Интересна композиция, с аргументированным кадрированием картины, натюрмортом переднего плана и острым подводом переднего края под открытки с иллюстрацией с картины «Богородицы с младенцем», одухотворяющей внутренний диалог героев.

Портреты летчиков-истребителей были знакомы зрителям еще по Всесоюзной художественной выставке «30 лет Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне», проходившей в 1975 г. в Москве (Каталог. С. 25). Портреты летчиков критики оценили высоко: «Используя левкас и темперу, работая тонкой кистью, Филатчев… исходит из традиций… кваттрочентистского портрета, но его предохраняет от стилизации глубокий, острый интерес к современнику, чей образ видится художнику в единстве, в сплаве неповторимо-конкретного и социально-типического» [22]. Интересно сопоставить, критический отзыв на портреты и мнение самого художника о цели и методе создания полотен. Портреты капитана Алпатова и капитана Бориса Сёмкина входили в серию портретов военных летчиков, исполненных О.П.Филатчевым после его творческой поездки вместе с художником А.Юдиным в авиационный полк в Заполярье в 1974 г. В полку О.П.Филатчев сделал множество этюдных натурных портретных зарисовок, послуживших материалом для живописных портретов. Сам Олег Павлович так вспоминал о своей работе и сверхзадаче, стоявшей перед ним: «Конечно, можно написать портрет лётчика, и не выезжая из своего дома, но меня как художника всегда тянет увидеть конкретную обстановку, реальное дело. Конкретная студия помогает мне образно строить вещь, каждая деталь, наполняясь смыслом дела… даёт определённое декоративное обогащение работе…, помогает передавать динамику жизни» и далее: «Когда находишься среди интересных людей, всегда… думаешь о том, какими

же следует нам, художникам, показывать современного человека-героя? Это, конечно,… не запрограммированный заранее образ, но если попытаться… сформулировать понятие героя, то по-моему, это прежде всего человек с положительными идеалами, и плюс к тому непременно у него есть мужество и отличное знание своего дела. Поэтому и в портрете мне всегда хочется увидеть человека приподнятым, внутренне красивым» [23]. О.П.Филатчев с блеском воплотил высказанную идею, создав обобщенный, вневременной образ героя, персонифицированный в конкретной личности капитана Бориса Сёмкина. Объем головы с контрастной детализацией характерных черт силуэтно обобщен в теневой части и подчеркнут эллипсом расстегнутого воротника летного комбинезона. Высотный комбинезон превращен в средневековый доспех, сообщающий образу летчику рыцарский вид. Пространство развернуто вглубь условным пейзажем с «джотовскими облачками», что возвращает нас к типам Ренессанса.

Портреты летчиков-истребителей Алпатова, Б.Сёмкина, В. Прилипухова интересны для нас и влиянием материала и техники на живописную манеру. В отличие от предыдущих работ, эти портреты исполнены на холсте или фанере не маслом, а казеино-масляной темперой. Такая краска позволяет при лепке формы списывать края также пластично, как маслом, но она сохраняет преимущества темперы как быстросохнущего материала, что дает возможность многократных прозрачных цветовых лессировок за короткое время. В этих работах, исполненных О.П.Филатчевым, появляется прием, который стал краеугольным для манеры художника, это световые эффекты — «всполохи». В раннем творчестве с их помощью моделируются по законом воздушной перспективы лица и руки, а по законом линейной перспективы — одежда. В зрелом — они преображаются в самоценное, плоскостно решенное пятно света, уравновешивающее части композиции. При этом «всполохи», первоначально будучи бликами света, служили средством подчеркивания внутреннего строя личности, а в поздних работах, преображенные в чистый свет, близки к «фаворскому» — внутреннему свету, но исходящий в картинах от личности человека с точными портретными чертами. В законченном виде этот прием реализован в портрете-картине «Купите цветы» (1989), которая не экспонировалась на сборных выставка, а была показана на персональной выставки художника, прошедшей в 1991 г. в Москве в залах АХ СССР.

С 1975 по 1982 гг. О.П. Филатчев экспонировал на всех ключевых всесоюзных и зональных художественных выставках большие многофигурные тематические полотна, в которых отражены наработки, сделанные художником при написании портретов родных и знакомых. Выставочной жизни этих картин, отношение к ним критики и место, которое занимают данные произведения в отечественной живописи, будет посвящена отдельная статья. Здесь же завершим анализ станковых портретов, исполненных художником.



Рисунок 4. «У окна» 1964 Х., м. 90 х 59. Фотография из каталога // Молодые живописцы 70-х годов. М.: Советский художник, 1979. С. 155.

В 1980-х гг. О.П.Филатчев работал главным образом как художник-монументалист. В этот период им были созданы мозаика «Молодёжь Сибири» для Дворца культуры в городе Усть-Илимск и роспись аванзала и плафона в зале приемов Посольства СССР в США в Вашингтоне [24]. По этой причине выставочная активность художника в последние десятилетие существования СССР снизилась. Регулярно он экспонировал произведения только на выставках членов АХ СССР, формальное право на участие в которых получил после избрания в члены-корреспонденты Академии в 1978 г. На XV (1987), XVI (1990) и XVII (1992) выставках членов АХ СССР, проходивших в Москве, О.П.Филатчев представил девять полотен, семь из которых относились к портретному жанру [25]. В большинстве своем представленные работы были новыми, написанные автором за год или в год проведения академических выставок и прекрасно иллюстрировали позднюю авторскую манеру О.П.Филатчева. Наиболее полно она отражена в «Портрете Дочери» (1984), «Портрете Ирины» (1989) (рис. 4) и «Портрете Геннадия Правоторова» (1991).

В «Портрете дочери» (1984) мы видим реализацию сложившейся живописной манеры, базирующейся на: 1) наработанной авторской технике с строгим влиянием эпохи Возрождения; 2) создание эмоционально-психологического образа модели на сочетании неповторимо-конкретного и типического; 3) относительно свободной манере фактурных вибраций, подчеркивающей композицию объемов, заполненных светом, и теневых пустот, решенных локально. Кроме того, в формальных приемах мы можем наблюдать уже узнаваемую работу О.П.Филатчева с кистями рук, которые подчеркивают психологическое напряжение и цельность образа персонажа. Замечательно, что к этому портрету опубликован подготовительный рисунок-картон [26], который был основным материалом для работы в самом холсте. Данный подход возвращает нас к методам работы художников эпохи Возрождения, где ясный рисунок воспринимался как основа для живописи, а работа с натурой ограничивалась в рамках работы над подготовительным рисунком.

«Портрет Ирины» (1989) показывает усиление формальной манеры О.П.Филатчеве до самоценности силуэтных пятен и утрированности объема. Модель замкнута, в лепке головы появляются всполохи света и заострение объема. Вокруг фигуры в фоне мы можем наблюдать световую вибрацию. Кресло, темный силуэт платья и прописка рук доведены до самоценного знака. Филатчев игнорирует даже перспективу бедер и посадку фигуры в кресле, к чему он как хороший рисовальщик был ранее внимателен.

В «Портрете Геннадия Правоторова» (1991) сложившая живописная манера мастера раскрывается в полной мере. Бегущий металлизированный свет проходит и по лицу, и по одежде, всполохи фона за головой обостряют силуэт и тональный контраст по отношению к пятну волос и темной половине фона. Образ и фигура явно монументальны и по впечатлению отсылают нас к необработанной бронзовой скульптурной отливке. Сдержанная тональная градация доведена до максимума. Фигура сосредоточена, замкнута и внутренне напряжена.

Приведенные примеры четко демонстрируют отличия поздней авторской манеры О.П.Филатчева от манеры, присущей мастеру в 1970-х гг. От ранней ее отличает более жесткая работа с композицией и силуэтом, часто обобщающимся до формальных ходов в угоду композиционной остроте. Пространство становиться более условным, и попытки создания воздушной перспективы, которые мы видим в портретах 1970-

х («Автопортрет с матерью», 1974; «Портрет жены с дочерью», 1976), упрощаются. Гамма сводится, в основном, к работе с приглушенными «земляными» красками. Фон становиться более формальным. Он работает лишь на подчеркивание силуэта фигуры, как количество светлого и темного, разделенного вертикалями и горизонталями.

Портреты кисти О.П.Филатичева, демонстрировавшиеся на отечественных художественных выставках, в полной мере раскрывают эволюцию его авторской манеры. Работая в рамках классицистического направления в советской живописи, О.П.Филатчев стремился продолжить традиции портрета старых мастеров на материале и в контексте современности, концепция портрета изменена, образ деидеологизирован, комплексно используя выразительные средства, присущие как станковой, так и монументальной живописи. Его произведения отличаются гуманистической направленностью, ясностью образного строя, лаконичностью живописного языка, точной характеристикой внутреннего состояния модели. Манера художника отражает его аналитический взгляд на реальность и стремление синтетически претворить результаты творческих наблюдений в целостность художественной условности живописного полотна.

Примечания:

1. *Орловский Н.П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960–1980-х гг.: становление, стилевые особенности: Дисс [...] кандидата искусствоведения. М., 2011. С. 85.

2. МГХПА им. С.Г.Строганова. Личное дело О.П.Филатчева, преподавателя кафедры рисунка. Оп. 27 л. Ед. хр. 458, связка 56. Л. 18–23. 13 октября 1967 г. Филатчев написал заявление о переизбрании на должность преподавателя по кафедре рисунка. 31 октября его избрание по кафедре было отложено. В 1968 г. он, возможно, Г.М.Коржевым, был приглашен на кафедру МДЖ. В заседаниях кафедры от 5 и 12 апреля 1968 г. Филатчев получил единогласную поддержку. Но в заседании Совета МВХПУ от 18 июня 1968 г. кандидатуру Олега Павловича забаллотировали (за 11, против 20).

3. Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. 1968. № 10. С. 15.

4. Сведения об экспонировании картин на указанных выставках взяты: МГХПА им. С.Г.Строганова. Личное дело О.П.Филатчева, преподавателя кафедры МДЖ. Оп. 27. Ед. хр. 3870, связка 282. Л. 49–50.

5. Олег Филатчев. Указ. соч. С. [28].

6. *Лебедев В*. Творчество молодых московских художников // Искусство. 1975. № 12. С. 18.

7. Там же. С. 18.

8. Там же. С. 20–21. За «Портрет Вали», чеканщика Г.Смолякова и гобелен «Свадьба» для санатория «Трускавец» в Львовской области О.П.Филатчев награжден в 1972 г. серебряной медалью АХ СССР.

9. Олег Павлович Филатчев. Живопись. Графика. Монументальное искусство. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1990. С. 18.

10. Портрет приобретен Министерством культуры СССР. В 1975 г. О.П. Филатчев исполнил авторское повторение «Автопортрета с матерью».

11. *Коржев Г.М*. Воплотить идеалы эпохи // Московский художник. 08.01.1976. С. 3.

12. *Макаров К*. В поисках целостности // Творчество. 1976. № 8. С. 9.

13. Там же. С. 10.

14. *Зингер Л*. Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х — начала 1970-х гг. // Советская живопись›74. Сб. ст. М.: Советский художник, 1976. С. 146.

15. *Макаров К*. Указ. соч. С. 10.

16. *Мейланд В*. Признаки стиля. Что за ним? // Творчество. 1977. № 3. С. 21.

17. *Якимович А*. Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия // Советская живопись›78. Сб. ст. М.: Сов. художник, 1980. С. 112. В интервью Г.В.Ельшевской, данным О.П.Филатчевым в начале 1980-х гг., художник так высказался о «герметичности» своих картин: «В сосредоточенном, нейтрально настроенном человеке легче отыскать то, что роднит с ним именно тебя. Герои моих портретов замкнуты и сдержаны, и этим они мне дороги. Здесь я вижу отражение именно мне присущих качеств». Цит. по: *Ельшевская Г.В*. Модель и образ. М.: Советский художник, 1984. С. 11.

18. *Макаров К*. Указ. соч. С. 9.

19. *Орловский Н.П*. Указ. соч. С. 88.

20. *Гофман И*. Автопортрет русских и советских художников. К предстоящей выставки // Московский художник. 15.01.1976. С. 1.

21. *Дмитриев А*. Мировое значение советского портрета // Творчество. 1977. № 7. С. 7.

22. *Зименко В*. Портрет и образ: пути творчества // Искусство. 1976. № 2. С. 52.

23. *Филатчев О*. Рядом с мужественными людьми // Московский художник. 1974. № 41 (октябрь). С. 3.

24. Работа над мозаикой (смальта, римская мозаика, 80 кв. м.) велась с 1980 по 1988 г. В 1980 началась работа над эскизами. В 1984 выполненные эскизы (первоначальное название — «Труд и отдых молодёжи») были утверждены. В материале работы проводились совместно с Б.Валуевым. В свою очередь, эскизы росписи для посольства начали разрабатываться в 1980 г., а утверждены — в 1984 г. В 1985 г. приступили к исполнению в материале. Закончены росписи в 1989 г.

25. На «XV выставке членов АХ СССР» О.П.Филатчев экспонировал смешанный состав полотен — «Портрет дочери» (1984), «Портрет Ирины» (1986) и триптихи «Семья» (1985) и «Остров детства моего» (1985) (Каталог. С. 49). На последующих — только портреты: на XVI — «Портрет Ирины» и «Портрет Ю.Пономарёва» (оба — 1989 г.) (Каталог. С. 68); на XVII — «Портрет скульптора Бориса Кокуева» (1990), «Портрет искусствоведа Александра Ефимовского» и «Портрет Геннадия Правоторова» (оба — 1991 г.) (Каталог. С. [99]).

26. *Ельшевская Г.В.* Модель и образ. М.: Советский художник, 1984. С. 11.

Библиография:

1. *Гофман И.* Автопортрет русских и советских художников. К предстоящей выставки // Московский художник. 15.01.1976. С. 1.

2. *Дмитриев А.* Мировое значение советского портрета // Творчество. 1977. № 7. С. 3–11.

3. *Ельшевская Г.В.* Модель и образ. М.: Советский художник, 1984.

4. *Зименко В.* Портрет и образ: пути творчества // Искусство. 1976. № 2. С. 50–60.

5. *Зингер Л.* Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х — начала 1970-х гг. // Советская живопись›74. Сб. ст. М.: Советский художник, 1976. С. 140–152.

6. *Зингер Л.С.* Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986.

7. *Коржев Г.М.* Воплотить идеалы эпохи // Московский художник. 08.01.1976. С. 3.

8. *Лебедев В.* Творчество молодых московских художников // Искусство. 1975. № 12. С. 17–22.

9. *Макаров К.* В поисках целостности // Творчество. 1976. № 8. С. 9–11.

10. *Мейланд В.* Признаки стиля. Что за ним? // Творчество. 1977. № 3. С. 19–21.

11. Молодые живописцы 70-х гг. Альбом / сост. и автор вступ. ст. А.Дехтярь. М.: Советский художник, 1979.

12. Олег Филатчев [Альбом репродукций] / автор текста В.Е.Лебедева. М.: Советский художник, 1975.

13. Олег Павлович Филатчев. Живопись. Графика. Монументальное искусство. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1990.

14. *Орловский Н.П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960–1980-х гг.: становление, стилевые особенности: Дисс [...] кандидата искусствоведения. М., 2011.

15. Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. 1968. № 10. С. 15.

16. *Сидоров А.* Прошлое и настоящее «московской школы» живописи // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 152–168.

17. *Филатчев О.* Рядом с мужественными людьми // Московский художник. 1974. № 41 (октябрь). С. 3.

18. *Ягодовская А.Т.* Автор и герой в картинах советских художников: размышления и наблюдения. М.: Советский художник, 1987.

19. *Якимович А.* Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия // Советская живопись›78. Сб. ст. М.: Советский художник, 1980. С. 109–123.

Т.С. ГАМИДОВ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г.Цадасы Дагестанского научного центра Российской академии наук
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

T.S. GAMIDOV

Candidate of art history, research fellow of the Institute of Literature and Art named after G.Tsadasy of the dagestan Scientific Centre of the Russian Academy of Science
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

НОВАТОРСКИЕ ПОИСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАГЕСТАНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1960-Х ГОДОВ

INNOVATIVE FINDINGS IN THE WORKS OF DAGESTAN ARTISTS OF THE 1960-IES

Статья посвящена изучению творчества дагестанских живописцев, чьи новаторские подходы к форме и содержанию своих работ обогатили образно-художественный строй изобразительного искусства Дагестана 1960-х годов. Рассматриваются передовые явления в художественной жизни республики этого времени, связанные с формированием новых творческих направлений, стилей и своеобразных манер. Исследуется опыт сближения некоторых мастеров кисти с художественными течениями мирового искусства, с одной стороны, и местными национальными традициями прошлого — с другой.

The article is devoted to the study of the creativity of Dagestan painters, whose innovative approaches to the form and content of their works have enriched the figurative and artistic system of the fine arts of Dagestan in the 1960s. We consider the advanced phenomena in the artistic life of the republic of this time, associated with the formation of new creative trends, styles and peculiar manners. We study the experience of convergence of some masters of the brush with the artistic trends of world art on the one hand and local national traditions of the past on the other.

Ключевые слова: живопись, новаторство, экспрессивный, импрессионистический, «суровый» стиль, декоративный, самобытный, Дагестан, А.И.Августович, Г.П.Конопацкая, Х.М.Курбанов.
Keywords: painting, innovation, expressive, impressionistic, «severe» style, decorative, original, Dagestan, A.I.Avgustovich, G.P.Konopatskaya, Kh.M.Kurbanov.

Расширение жанрово-тематического и художественно-стилистического составляющего в изобразительном искусстве Дагестана на основе принципов соцреализма было характерным явлением для периода, начавшегося примерно с середины 1960-х годов. С этого десятилетия начинается новый этап развития дагестанского изобразительного искусства.

Объективными тому причинами служили известные социально-политические события, происходившие в Советском Союзе того времени. В период так называемой «оттепели» (середина 1950–60-х годов), культивировались некоторые процессы либерализации в политической и общественной жизни, разоблачался «культ личности», ослаблялась тоталитарная власть. Для советских художников возникали условия большей свободы творческого выражения.

В связи с этими явлениями, характерными для данного периода искусствовед Л.Г.Крамаренко отмечает в своих трудах следующее: «Освобождаясь от идеологического давления, канонов социалистического реализма, молодые художники, поэты, архитекторы стремятся к отражению реальных жизненных проблем и коллизий, ищут сближения с современными течениями мирового искусства» [4, с. 68]. По словам искусствоведа Т.В.Ильиной, «…с художественных выставок рубежа 1950-х 1960-х годов стали постепенно исчезать ложнопатетические, повествовательно-натуралистические произведения. В поисках “правды жизни” советские художники обратились к сдержанной, условной, обобщённой форме, отвергнув всякую описательность» [2, с. 357]. На этой почве в советской живописи зарождался «суровый» и «декоративный» стили.

Аналогичные явления происходили также в изобразительном искусстве Дагестана 1960-х годов. По высказываниям искусствоведа З.А.Гейбатовой-Шолоховой, «новые творческие силы различных художественных школ, национальностей, темпераментов, поступившие в Союз художников Дагестана, стремились в своих произведениях выразить ин-

дивидуальный почерк, опираясь на различные культурные источники стран и народов мира, на традиции советской и русской классики, на традиции многонациональной дагестанской культуры» [3, с. 273]. Новые стилевые направления в дагестанской живописи 1960-х годов, вызванные культурно-историческими тенденциями этого времени, а также творческим претворением художественных традиций мирового и самобытно национального искусства, послужат предметом исследования настоящей статьи. Пожалуй, с художников, супружеской четы А.И.Августовича и Г.П.Конопацкой, началось стремительное расширение и обновление образно-художественного языка дагестанской живописи.



Рисунок 1. Августович А.И. Горячий ключ. Дачи. 1964. Картон, масло, 34,6 х 48

Будучи выпускником Московского института изобразительных искусств им. В.И.Сурикова, Алексей Августович (1914–1995) был хорошо осведомлен о различных веяниях как столичного, так и зарубежного искусства. По выражению дагестанского искусствоведа Т.Петениной, любимыми художниками А.Августовича являлись представители «Бубнового валета», а также французские живописцы барбизонской школы, романтик Э.Делакруа и, конечно же, импрессионисты — Сезанн, Дега, Ван Гог [1, с. 4]. Непосредственная работа с натурой бала главным источником его творческих свершений. Через «живой» материал он находил широкие возможности в реализации своих идейно-эстетических и живописно-пластических замыслов. Природа и человек служили для него главным источником натурных наблюдений, по которым он основывался в решении колористического строя своих работ, в выборе сюжета и тематики, в характеристике воплощаемых персонажей. Свои камерные пейзажи он насыщает яркими красочными цветами, воспроизводит тончайшие состояния природы, его изменчивость, в зависимости от времени суток, от погодных состояний: «Дом на творческой даче в Горячем ключе» (1959), «Вид аула Тарки» (1960), «Горячий ключ. Дачи» (1964), «Вечер на махачкалинском пляже» (1958) и др. Не вызывают сомнения его склонности к пленэрной живописи (ил. 1). Красочные мазки (в виде

пятен, точек) художник кладет густо, порою небрежными толстыми слоями, не заботясь о точности рисунка изображаемых форм и деталей. На близком расстоянии многие его пейзажи смотрятся неразборчивыми, подобно красочной месиве, которые при более отдаленном расстоянии складываются в реалистично узнаваемые формы. Такого рода живописные приемы говорят об их близости с импрессионистическими методами письма.

Тематический репертуар в картинах А.Августовича богатый и разнообразный. Они почерпнуты им из окружающей жизни в своей естественности и непредвзятости. Художник не облагораживает натуру, не стремится к передаче «красивых» сторон действительности, не приемлет стандартизированным эталонам, что характерно многим программным произведениям соцреализма того времени. Прозаическое и обыденное в его пейзажах и жанровых картинах наполняется особой эмоциональностью, которое вдыхает художник в произведения своим светлым мироощущением, прямотой и непосредственностью по отношению к объектам наблюдений. Однако эта искренность и прямота художника согласуются и со смелостью применяемых им средств живописной выразительности. Даже некоторые заказные работы, как, например, портреты героев революции, поэтов, вождей пролетариата или картины историко-революционного жанра, трактуются А.Августовичем в таких пределах творческой свободы, которые строгим приверженцам соцреализма показались бы необычайно смелыми («Уллубий Буйнакский» (1959), «Парад одиннадцатой армии» (1956), «Портрет В.И.Ленина» (1968), «Максим Горький» (1968).

Обнаженные модели, встречающиеся в портретных композициях художника 1960-х гг. («Обнажённая» (1966), «Обнаженная» (1968), «Обнажённая на розовом» (1968)), можно приписать началом развития жанра ню в изобразительном искусстве Советского Дагестана. В портретах А.Августовича, впрочем как и в других его жанрах, проглядывают не только особенности импрессионистического метода письма, но и некоторые черты экспрессионистской живописи («Автопортрет с палитрой» (1967), Эскиз к картине «Рождение сада» (1962), «Обнажённая на розовом» (1968), «Обнажённая среди зелени» (1969), «Студия» (1964) и др.). Эксцентричная манера письма в картинах художника, ощущается в остроте и резкости динамично накладываемых на холст мазков, в пренебрежении к анатомическим точностям фигуры людей, в повышенном





Рисунок 2. Августович А.И. Автопортрет с Палитрой. 1957. Картон, масло, 78 х 49
Рисунок 3. Августович А.И. Студия. 1964. Картон, масло, 53 х 36

чувстве цвета (ил. 2, 3). Близость к экспрессионизму еще сильнее проявляется в поздних работах А.Августовича, относящихся к началу 1990-х годов. Что касается приверженцев данного направления в дагестанской живописи последующего времени (1970–90-х годов), то одним из ярких его представителей можно назвать сына рассматриваемого нами художника — Юрия Августовича.

Творчество Галины Конопацкой (1911–1989), жены Алексея Августовича, также представляет с собой новое явление для дагестанского изобразительного искусства начиная с 1960-х годов. Особенности живописного языка Г.Конопацкой заметно отличаются от художественного почерка ее супруга. Если А.Августович в своеобразной манере использует приемы выразительности, близкие импрессионизму и экспрессионизму, то в полотнах Г.Копопацкой преобладают традиции дагестанской культуры, идущие от фольклорных истоков, от народного лубка и декоративно-прикладного искусства. Вся авангардность произведений живописи Г.Конопацкой определяется ее стилистикой художественного письма, раскрывающей мир ярких народных образов. В ее картинах нет напряженных сцен, полных драматизма или душевных коллизий. Легкое, поэтическое отношение автора к окружающей жизни отражается в приподнятом эмоционально-психологическом строе большинства ее работ. Очень широк тематический диапазон ее картин. Темы; семьи, любви, материнства, труда и досуга, празднеств и обычаев становятся





Рисунок 4. Мелодия гор. 1967. Холст, масло
Рисунок 5. Конопацкая Г.П. Отдых в поле. 1970. Картон, Смешанная техника

главным лейтмотивом в содержании ее работ. Обладая высоким уровнем академического образования, которое Г.Конопацкая получила в стенах Московского института изобразительных искусств им. В.И.Сурикова, она все чаще прибегает в своих работах к намеренному упрощению рисунка и к приемам декоративной стилизации образов изображений. Ее творчество представляет собой ярчайший пример развития «декоративного» стиля в изобразительном искусстве Дагестана второй половины XX века. Живописное полотно «Мелодия гор» (1967) служит ярким тому подтверждением (ил. 4). Здесь автор стремится приблизить образный строй современного языка живописи к особенностям народных художественных традиций дагестанского народа, формируя тем самым новые принципы самобытного языка живописи. Сюжет показывает старика, молодую женщину и юношу, играющих на традиционных музыкальных инструментах. Отсутствие объемной пластики и контурная обрисовка в изображении фигур находят стилистическое созвучие с плоскостностью и узорочьем орнаментального ковра, расстилающегося по всей плоскости холста. Лишь длинный платок, ниспадающий с головы и плеч молодой женщины, выделяется чуть заметной светотеневой моделировкой. Эти средства выразительности, наряду с насыщенным колоритом преимущественно теплых цветов, сближаются с изобразительной стилистикой развивавшихся в декоре традиционных художественных промыслов Дагестана (1). В содержании произведения Г.Конопацкая выражает идею о своеобразной красоте дагестанской музыки, о ее глубокой духовной связи с народной жизнью. Изобразительными средствами достигается



Рисунок 6. Курбанов Х.М.Триптих «Женщины гор». 1968. Картон, масло. ДМИИ

связь различных видов искусств. Звонкие красочные пятна теплых цветов, образуемые фигурами людей, подобны резонансным звучаниям в общем строе ритмичной музыки.

Творчество Г.Конопацкой неоднородно в художественно-стилистическом отношении. При общем доминировании декоративной манеры письма, имеются примеры, где одни работы заметно отличаются от других. Если в композициях; «Танец» (1969), «Праздник первой борозды» (1968), «Маки» еще довлеют правила академического рисунка, обозначаются точные пропорции и ракурсы человеческой фигуры, выявляется глубина пространства и т.д., то в произведениях «Разговор» (1965), «Материнство» (1967), «Отдых в поле» (1970), нарочито выступают примитивистские способы изображений. Художник огрубляет пластику фигур, прибегает к условностям и предельным обобщениям в цвете и в рисунке (ил. 5). Однако произведения такого стиля не лишены своей эмоциональной выразительности. Последнее, напротив, усиливается за счет концентрации в образах изображений самого емкого и внутренне характерного, рафинированного от визуальных сложностей профессионального метода отображения натурных наблюдений. В неоднородности и многообразии используемых Г.Конопацкой средств художественной выразительности проявляется новаторский подход ее эстетических исканий, ее экспериментов с формой и с цветом, ее тонкого поэтического отношения к идейно-содержательной стороне своих работ.

Для дагестанского изобразительного искусства 1960-х годов новаторским явлением представляется и так называемый «суровый» стиль.

У истоков становления этого стиля в республике стоял известный дагестанский живописец Х.М.Курбанов (1936 г.р.). Как и во всем советском искусстве, представители этого направления в дагестанской живописи (М.Шабанов, М.Мушаилов, Г.М.Камбулатов, Ш.Ш.Шахмарданов и др.) стремились отразить суровый труд в жизни рабочих и крестьян, показать драматические ноты в судьбе героев революции, их силу воли и патриотизм. Тяготение к монументализации форм и романтической приподнятости в изображении характеров портретируемых отличает большинство работ Х.М.Курбанова. Одной из значимых его работ, выполненной в духе «сурового» стиля, является триптих «Женщины гор» (1969).

Идейно-содержательный аспект данного произведения раскрывает глубину размышления художником о жизни и судьбе горянки, о ее радостях и тяготах в повседневном быту (ил. 6). Символический образ горянки раскрывается в трех временных и возрастных измерениях. В левой части триптиха даются изображения трех пожилых женщин на сенокосе. В их усталых фигурах еще таятся силы духа и мужественности. Огрубленные и натруженные кисти рук подчеркивают внутреннюю значительность портретируемых. В этой композиции художник отдает дань тяжелому прошлому в жизни горянки. Монохромное по колориту произведение исполняется в типичной для многих дагестанских художников манере, где изображаемый сюжет развертывается на фоне горного пейзажа с видами сельской архитектуры. Цветовое решение, состоящее их оттенков сине-зеленых и охристых цветов, соответствует несколько отягощенному эмоциональному строю содержания.

Иное впечатление производит правая часть триптиха. В нем дается изображение трех молодых музицирующих девушек, одетых в нарядные национальные костюмы. Лица портретируемых типизированы, их строгие канонические черты обретают возвышенное символическое звучание. Четкие силуэты, резкие контуры и звучный теплый колорит на контрастах красного, синего и охристого цветов сообщают композиции торжественно-монументальный вид. Декоративный компонент проявляется в стремлении плоскостно обозначить глубину пространства, используя резкие угловатые мазки, широкие плоскости тональных пятен. В этой части композиции Х.Курбанов раскрывает поэтический образ горянки, олицетворяющей их красоту и молодость настоящим временем. Песенный мотив осмысливается как состояние просветленности, как созидательное начало.

Центральная часть триптиха приобретает лирико-символическую окраску в раскрытии образа женщины-матери. Фигура матери с младенцем на руках воспринимается символом постоянства, любви и радости семейной жизни. Художник сообщает нам, что светлое будущее также неразрывно связано с образом матери. Восходящее солнце на горизонте соответствует смысловой концепции содержания, являясь выражением плодоносящих сил природы, ее обновления и постоянства. Тончайшие сочетания желтых и оранжевых, синих и фиолетовых цветов вносят как символическую, так и эмоционально-психологическую нагрузку в содержании произведения.

В силу ограниченного объема данной статьи мы не можем освящать особенности развития дагестанской графики и скульптуры изучаемого времени. Однако, в общих чертах, эти виды искусства развивались теми же путями, что и живопись. Надо отметить, что не только трудами выше описанных мастеров живописи формировалось дагестанское изобразительное искусство 1960-х годов. Такие художники как З.Рабаданов, М.Шабанов, О.Гусейнов, К.Мурзабеков, О.Ефимов, Б.-З.Иранпур-Гюлли, В.Горьков и др. также внесли свой вклад в расширение образно-художественного языка дагестанской живописи. Все они отличались своими характерными почерками и новаторским подходом к искусству. Тем не менее, в живописи А.И.Августовича, Г.П.Конопацкой и Х.М.Курбанова отчетливее выступают новаторские тенденции художественной жизни того времени, которые мы отметили формированием «сурового» и «декоративного» стилей, направления примитивизма, а также смелыми подходами в использовании приемов импрессионистической и экспрессионистической живописи.

В отличие от стилистического однообразия и повествовательно-натуралистических принципов соцреализма, преобладавших в советском искусстве предыдущих десятилетий, появляются художники 1960-х годов, которые начинают в своих работах постепенно отходить от точного воспроизведения натурных впечатлений, прибегать к условностям цветового строя, к энергичному спонтанному наложению красочных мазков. Примеры других работ демонстрируют стремление живописцев к обобщенному монументальному языку форм, к приемам декоративной стилизации и наивного рисунка. Обращаясь к языку знаков, символики и метафор, художники приближаются к более усложненному подходу в раскрытии содержания живописных работ. Диапазон

выразительных возможностей, которыми пользуются изучаемые художники, простирается от прямоты и естественности натурных воплощений до романтической возвышенности типизированных образов изображений. Из сказанного мы видим, как мастера дагестанского искусства перенимают опыт различных культурных традиций, в том числе, на новом уровне переосмысливают свое исконное национальное наследие и тем самым обогащают художественно-стилистический язык дагестанского изобразительного искусства. В целом изобразительное искусство Советского Дагестана 1960-х годов характеризуется началом новаторских исканий и формальных экспериментов, раскрепощения творческого мышления в кругу молодых художников, которые, в свою очередь, предвосхитили и заложили основы будущих художественных направлений.

Примечания:

1. К таким видам ремесел можно отнести ковроткачество, художественную обработку металла, камнерезное искусство.

Библиография:

1. *Августович А.* Живопись. М., 2014. с.: 100 ил.

2. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. М., 2009. 407 с.: ил.

3. Искусство Дагестана в XX столетии. Махачкала, 2012. 508 с.: ил.

4. *Крамаренко Л.Г.* Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX — начала XXI века. М., 2009. 220 с.: ил.

ГУАНЬЮЙ У
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: wuguanyu1987@mail.ru

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

GUANYU WU
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: wuguanyu1987@mail.ru

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of art history, ***p****rofessor of the Stroganov Academy (MGHPA)*
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ОБРАЗ ЛОШАДИ В КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СМЫСЛОВЫЕ АЛЛЮЗИИ

THE IMAGE OF A HORSE IN CHINESE CLASSICAL PAINTING: ARTISTIC FEATURES AND SEMANTIC ALLUSIONS

Статья посвящена образно-смысловой интерпретации изображений лошадей в китайской классической живописи, которые рассматриваются на примере произведений выдающихся живописцев династии Юань.

The article is devoted to figuratively-semantic interpretation of images of horses in Chinese classical paintings, which are considered on the example works of outstanding artists of the Yuan dynasty.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, искусство Китая, династия Юань, изображение лошади.
Keywords: Chinese classical painting, the art of China, Yuan dynasty, images of horses.

Изображение лошади занимает в китайском искусстве одно из важнейших мест, особенно ярко образ коня был воплощен в классической живописи Китая. Еще с глубокой древности это животное в Поднебесной ассоциировалось с ученым чиновником. Так, в каталоге императорского собрания живописи эпохи Сун «**Сюаньхэ хуапу**», принадлежавшем большому знатоку живописи императору Хуэйцзуну, было записано, что «...учёным мужам часто нравятся изображения коней, потому что они служат для них аналогией всех видов их деяний, так как кони, если их сравнить, бывают беспородными клячами и чистокровными скакунами, медлительными и быстрыми, малозаметными и выдающимися, несчастными и счастливыми» ССЫЛКА.

Одним из самых ярких художников, обратившихся к образу лошади, был выдающийся живописец династии Юань Чжао Мэнфу (1254–1322). На одном из его свитков «Люди и кони» (другое название — «Кони и конюхи»), который ныне хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке, изображен мужчина в одежде характерного «юаньского» стиля, ведущий лошадь на поводе. Надпись на свитке указывает, что он был выполнен в 1296 году для чиновника монгольского правительства Фэй Цина, который надзирал за соблюдением государственных законов. Тема этой картины связана с легендарным ценителем и знатоком лошадей Сунь Яном, прозванным Бо Лэ, который жил в период Сражающих царств (403–221 гг. до н.э.) [1]. Его уникальная способность, заключавшаяся в том, что он мог с первого раза распознать скрытые способности лошади, со временем стала сравниваться с качеством обнаруживать в человеке таланты. На картине Чжао Мэнфу мужская фигура, изображающая реального чиновника Фэй Цина, является аллюзией восхваления его умения отбирать талантливых кандидатов на государственные должности. Он и его лошадь изображены крупно на свободном поле свитка, заполняя собой почти все его пространство. Такое построение композиции напоминает картину «Пять лошадей» известного художника династии Сун Ли Гунлиня, предшественника Чжао Мэнфу, которая хранится в Государственном китайском музее Гугун в Пекине. Искусствовед Джонатан Хэй заметил, что «композиция китайского живописца построена из почти одинаковых дуг, с помощью которых изображены бедро, живот, грива лошади, уздечка и пояс мужчины, она характеризуется поразительной геометрией» [2]. Что касается свитка Чжао Мэнфу, то на нем вертикальная надпись параллельна крайним линиям, очер-

чивающим фигуры мужчины и животного, которые имеют одинаковую высоту. Таким образом, в основе композиции картины лежат геометрически равные оси, она вписана в квадрат, что придает ей лаконичность и законченность.

Интересно, что в китайской классической философии форма квадрата обладает особой упорядоченной красотой и означает высокие моральные качества человека — прямоту и твердую волю. Более того, китайское слово «гуйцзюй», означающее «регулирование» или «порядок», состоит из идиом «компас» и «квадрат». Таким образом, картину Чжао Мэнфу можно трактовать как метафору хорошего правителя и, в то же время, как похвалу заказчику — обладателю высоких моральных качеств.

Одновременно изображение коня на свитке можно рассматривать и как аллюзию образа художника. Сильный конь спокойно стоит и терпеливо ожидает всадника, как и Чжао Мэнфу, который надеется на то, что рядом стоящий знаток Фэй Цин рекомендует его на государственную службу.

В отличие от неподвижных фигур первой картины, на другом своем свитке «Мужчина на лошади» 1297 года из собрания Государственного китайского музея Гугун в Пекине Чжао Мэнфу изобразил коня в движении. В китайской живописи еще со времени династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) парадные шествия изображались на горизонтальных свитках слева направо. Картина в процессе работы сворачивалась, начиная с левого края для сохранности, и зритель, открыв свиток, приступал к рассматриванию его от начала парадного шествия. Известно, что на китайских картинах с изображением таких сюжетов правая сторона символизирует центр власти.

Чжао Мэнфу написал на своем полотне молодого всадника в официальной одежде чиновника, и можно предположить, что он направляется в столицу. Из надписи на свитке следует, что художник создал этот образ для своего младшего брата Чжао Менъюя, который вступил в должность и отправился к месту службы. Лошадь на картине изображена молодой, ее грива еще не достаточно густа, но у нее твердая и энергичная поступь, ее прямые уши направлены вперед, она — надежный спутник и товарищ всадника. На свитке надписи расположены так же, как и на других работах Чжао Мэнфу: название картины — по правому краю, а тексты — по левому. Здесь же имеется признательная надпись получателя — брата художника Чжао Менъюя, который высоко оценил пода-

ренную ему работу и отметил, что для Чжао Мэнфу важным источником вдохновения стало творчество мастера Сунской эпохи Ли Гунлиня.

Однако в 1299 году Чжао Мэнфу дополнил надпись на своей картине «Мужчина на лошади». В новых строках он утверждал, что для него источником вдохновения послужило искусство династии Тан: «Рисование — это сложная работа, а понимание живописи ещё сложнее. Мне нравится рисовать коней, потому что я умею хорошо это делать, такая способность является даром Бога. Могу сказать, мои работы — не хуже картин Танской эпохи, что может заметить зритель, который по-настоящему понимает живопись». Кроме того, в своей надписи Чжао Мэнфу указал, что эта картина посвящена знаменитому художнику Танской эпохи Хань Ганю (715 – 781 гг.), который также был мастером изображения лошадей. «В юности после того, как я увидел три замечательные работы Хань Ганя, я понял суть его творчества и увлекся изображением лошадей», — писал Чжао Мэнфу.

В своих строках на свитке художник также дает высокую оценку живописи другого художника Танской эпохи Цао Ба (713–741 гг.), который прекрасно рисовал лошадей. К сожалению, его произведения не дошли до нашего времени. Чжао Мэнфу написал о нем: «Среди художников Танской эпохи, которые специализировались на изображении лошадей, самыми лучшими являются Хань Гань и Цао Ба, потому что они стремились к передаче духа древней живописи (гуъи), а не к внешнему сходству (синси)».

Чжао Мэнфу как сторонник живописи ученых-чиновников Сунской эпохи, соглашается с основной идеей их творчества — «отвержение внешнего сходства (синси) и стремление к духу древней живописи (гуъи)». Свое восхищение Чжао Мэнфу выражает в стихотворной подписи, написанной им на свитке «Пять лошадей» художника Сунской эпохи Ли Гунлиня: «Эти благородные лошади никогда не погибнут! Они пережили династии Тан и Сун, и будут продолжать жить вечно! На картине они спокойно пасутся на поле и щиплют траву, потому что они живут в мирную эпоху». С точки зрения Чжао Мэнфу, образ «лошади», созданный Ли Гунлинем в метафорической форме, передает дух династии Сун, когда государство процветало и народ наслаждался миром. А в своем произведении «Мужчина на лошади» он подчеркнул, что животным управляет достойный чиновник. Скакун не является даром, приносимым иностранным послом императору, а символизирует китайское

государство, которым теперь управляют такие образованные чиновники, как он сам.

Таким образом, художник создал свой стиль, его попытка сочетать техники живописи и каллиграфии обновила приемы живописи ученых-чиновников и послужила толчком к развитию живописи вэньжэньхуа. Его творчество оказало заметное влияние на последующие поколения юаньских художников. Однако, несмотря на то, что Чжао Мэнфу прославился изображением лошадей, работа в этом жанре не была только его привилегией. Действительно, в Юаньскую эпоху образ коня был одной из популярнейших тем живописи, многие художники с успехом рисовали лошадей, но мало кому они удавались так хорошо, как Чжао Мэнфу и Жэнь Жэньфа.

Жэнь Жэньфа (1254–1327) был родом из Шанхая, расположенного на юге Китая. Как и остальные китайские художники раннего периода Юаньской эпохи, он также мучительно пережил падение китайской династий Сун и воцарение монгольской Юань. Однако, в отличие от мастеров, которые решили жить в уединении вдали от двора, он принял приглашение монгольского правительства и стал чиновником. В свободное время он отдавался живописи, изображая коней.

Проанализируем одно из его произведений — «Пара лошадей» (ок. 1286 г., Государственный китайский музей Гугун, Пекин), на которой изображены животные, сильно отличающиеся друг от друга. Одна — упитанная, другая — тощая. Первая, сорвавшаяся с привязи, упитанная лошадь идет впереди, а худая не спеша бредет позади. Обе они нарисованы в стиле гунби, который характеризуется точным рисунком и проработкой всех деталей. Художник тщательно написал фигуру исхудалой лошади: из-под его кисти вышло изможденное животное с поникшей головой и жидкой гривой, которое передвигается с трудом. Упитанный же конь, с гордо вскинутой головой и пышной гривой гарцует, идет легкой поступью. Лошади окрашены по-разному: тощая кляча написана одним колером, а гордый конь в яблоках — коричневым и белым цветами. Композиция работы решена очень просто: художник разделил полотно горизонтального свитка зрительно пополам и написал каждую из двух лошадей в центре каждой из сторон, в своеобразной симметрии. Прочитав надпись на картине, можно понять, что два столь разных образа животного представлены как метафора неподкупных чиновников и чиновников-взяточников. В середине эпохи Юань коррупция становилась одной из основополага-

ющих причин недовольства народа Китая. Многие из коррумпированных чиновников были монголами. Они, как привилегированное сословие, не ограничивали себя и уподоблены художником сорвавшейся с привязи лошади, изображенной им на свитке. Используя свою власть и издеваясь над простым народом, они строили свое сытое благополучие. Напротив, коренные китайские чиновники, как и тощая лошадь на свитке, выполняли тяжелую работу, соблюдали государственные законы, и большинство из них жило бедно всю жизнь. К тому же интересно, что по мировоззрению коренных китайцев одноцветные животные считались породистыми, благородного происхождения, и наоборот, пестрые считались беспородными. Несомненно, художник сознательно изобразил такие отличия коней, чтобы выразить свое презрение коррумпированным монгольским чиновникам. Вместе с этим, сюжет свитка иллюстрирует серьезный национальный конфликт династии Юань. Живопись Жэнь Жэньфа полностью отражала его собственные чувства и переживания, что сильно отличало ее от академической живописи Сунской эпохи и оказало позитивное воздействие на развитие живописи вэньжэньхуа.

Рассматривая картины классической китайской живописи династии Юань, легко заметить, что самой любимой темой для художников среди растений являлся бамбук, а среди животных — лошадь. Оба образа были главными иносказаниями юаньской живописи, которые олицетворяли благородного образованного человека, несгибаемого духом и стойкого перед невзгодами. Под жестким правлением монголов эти темы содержали более широкое значение: бамбук стал символом несгибаемости духа порабощенного захватчиками народа, не сломленного, сохраняющего свои национальные духовные ценности, которые нельзя истребить. Лошадь, в основном, рассматривалась как эмблема военной силы, в глазах художников династии Юань может выступать даже символом самого Китая. В живописи Юаньской эпохи лошадь не служит военным задачам, она бродит на природе одиноко и бесцельно, в такой метафоре подразумевается, что монгольский император не ценил и не мог обнаружить таланты коренных китайцев. Разумеется, в то время лошадь была символом способности распознавать одаренных мужчин в целом, но при династии Юань такие изображения трактовались иносказательно, как предостережение правителям и наставление им прислушиваться к искренним советам, высказанным верноподданными чиновниками, и использовать их в управлении своим народом.

Примечания:

1. Сунь Ян был прозван Бо Лэ по имени легендарного божества, отвечавшего за лошадей в небесном царстве. По одним сведениям, Сунь Ян жил в эпоху Сражающихся царств, по другим — раньше, в период Чуньцю или период «Весны и Осени» (770–476 гг. до н.э.). Оба исторических периода входят в эпоху Восточная Чжоу (770¬256 гг. до н.э.).

2. *Hay Jonathan*. Khubikai's Groom [Электронный ресурс] / Jonathan Hay // The University of Chicago press journals. 1989. № 17/18. Spring — Autumn. P. 121–122. URL: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/RESvn1ms20166817?download=true (дата обращения: 1.03.2019).

Библиография:

1. *Завадская Е*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.

2. *Туинова Л*. Власть и совершенство: символический образ лошади в китайском традиционном искусстве. 2016 [Электронный ресурс]. URL: https://syg.ma/@lyoubovtouinova/loshad-simvolichieskii-obraz-v-kitaiskom-traditsionnom-iskusstvie-vlast-i-soviershienstvo (дата обращения: 11.03.2019).

3. *Го Жосюй*. Ту хуа цзянь вэнь чжи (Шесть базовых законов китайской живописи бессмертны). Цзянсу: Цзянсу вэньи, 2007. 247 с. 郭若虚，《图画见闻志》（中国绘画的六个永恒的法则），江苏：江苏文艺出版社，2008年。

4. *Е Шанцзин*. История китайской живописи жанра «цветы-птицы». Ханьчжоу: Чжэцзянское народное изобразительное искусство, 2015. 493 с. 叶尚青，《中国花鸟画史》，杭州：浙江人民美术出版社，2015年。

5. *Чжан Яньюань*. Записки о знаменитых картинах прошлых эпох. Гуйчжоу: Гуйчжоуское народное издательство, 2009. 555 с. 张彦远，《历代名画记诠译》，贵州：贵州人民出版社，2009年。

6. *Ян Ци*. Сборник шестнадцати лекций по старому китайскому изобразительному искусству. Пекин: Чжон хуа шу цзюй, 2008. 448 с. 杨琪，《中国美术鉴赏十六讲》北京：中华书局，2008年。

7. Grooms and Horses. The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. URL: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.135/ (дата обращения: 11.03.2019).

8. *Hay Jonathan*. Khubikai's Groom [Электронный ресурс] / Jonathan Hay // The University of Chicago press journals. 1989. № 17/18. Spring — Autumn. P. 121–122. URL: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/RESvn1ms20166817?download=true (дата обращения: 1.03.2019).

ЦЮ МУБИН
г. Шицзячжуан. Китай, Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

QIU MUBING
City Shijiazhuang. China, Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН АРХИТЕКТУРНОГО ПОГРЕБАЛЬНОГО ИНВЕНТАРЯ ДИНАСТИИ ХАНЬ

THE ORIGIN AND HISTORICAL BACKGROUND OF ARCHITECTURAL ARTIFACTS IN THE TOMBS OF THE HAN DYNASTY

В статье рассматривается композиционно-образные и типологические особенности эволюции погребального инвентаря династии Хань, включающего погребальные статуэтки, макеты зданий, фигуры животных, известных также под названием «таинственная утварь».

The article considers the composiotional and typological features of the historical evolution of the special tombs utensils of the Han dynasty. It is also known as «mysterious utensils». It imitates authentic items of funeral accessories, i.e. tools, buildings, palace halls, animal models, etc. These funeral figurines appeared in the pre-Qin era. In the era of the Qin — Han dynasty, these subjects continued to develop under the influence of Buddhist engraving art.

Ключевые слова: династия Хань, архитектурный погребальный макет, культура эпохи Хань, таинственная утварь, фарфоровые погребальных формы.
Keywords: Han dynasty, architectural funerary layout, Han-era culture, mysterious utensils, porcelain burial forms.





Рисунок 1. Четырехэтажное расписное гончарное здание (склад) династии Восточная Хань, Городской музей Цзяоцзо, обнаружено в гробнице Байчжуан династии Хан в 2009 году, 43/66 /112 см, глинистая серая керамика

Рисунок 2. Расписной гончарный двор, керамика, Восточная династия Хань, 84/130/114 см, обнаружено в гробнице Байчжуан династии Хан в Хуайян провинции Хэнаньв 1981 году, в настоящее время сохранено в музее Хэнань

Под погребальным инвентарем, который также известен как «таинственная утварь», понимаются предметы, имитирующие подлинные похоронные принадлежности — изображенные в виде фарфоровых погребальных статуэток: инструменты, здания, дворцовые залы, фигурки животных и т.д. У погребального инвентаря нет особой функции: он необходим, чтобы последовать в могилу за умершим. Эти похоронные статуэтки появились в доциньскую эпоху. В период династий Цинь — Хань эти предметы продолжили развиваться. В эпохи Вэй, Цзинь, Северных и Южных Династий под влиянием буддийского искусства гравюры создание похоронных статуэток перешло на еще более высокий уровень. Золотым веком создания погребального инвентаря стала эпоха династии Тан. После династии Сун погребальный инвентарь постепенно стал заменяться предметами из бумаги, искусство похоронных статуэток постепенно начало приходить в упадок.

Изображения зданий в древних гробницах представлены миниатюрными архитектурными моделями, созданными, как правило, в керамике. Небольшое количество таких моделей создано из меди, камня, де-

рева. Архитектурные модели являются уменьшенными копиями или часто приблизительными образами существующих зданий. В них — изображения людей и животных, смоделирована и окружающая среда вокруг здания, чтобы отразить внешний вид среды обитания хозяина гробницы (рис. 1).

Миниатюрные архитектурные модели в погребальных ансамблях существовали в каждой династии, но именно династия Хань является периодом наивысшего расцвета их развития. Поскольку здания в династии Хань были, в основном, деревянными, после более чем двухтысячелетней истории реальные здания давно прекратили свое существование, поэтому миниатюрные архитектурные модели в погребальных ансамблях стали важным ориентиром для изучения архитектуры династии Хань.

В Китае сохранилось огромное количество разных миниатюрных архитектурных моделей в погребальных ансамблях. Их область распространения в период династии Хань более сосредоточена в районе Хэнань, Шаньдун и Гуанчжоу. Различия между регионами, в основном, отражаются в различиях архитектурных традиций Юга и Севера: миниатюрные архитектурные модели в погребальных ансамблях можно разделить на многоэтажные здания, склады, мастерские, печи, павильоны на воде, театры, перила, сараи для скота и так далее. Наибольшее разнообразие и высокое качеств у миниатюрных архитектурных моделей в погребальных ансамблях, которые раскопаны в провинции Хэнань (рис. 2).

Во времена поздней династии Западная Хань представление людей о загробном мире было более конкретным. Они верили, что люди состоят из плоти и «души», и, как написано в «Ли цзи» [1], что после смерти «душа принадлежит небу, плоть принадлежит земле» [2]. «Душа» войдет в небесное царство благодаря таинственной силе, плоть войдет под землю, а «бренное тело» продолжит жить в подземном царстве теней. Люди династии Хань считали, что в загробном мире находится то же общество и те же ценности, как в мире живых, поэтому люди династии Хань старались достоверно представить реальный мир в гробнице, готовили богатые погребальные предметы, чтобы покойные могли продолжать наслаждаться в царстве теней.

Особенности ритуала и наполнения богатого погребения династии Хань были настолько распространены и даже влияли на развитие общества, что Феодальный император Хань Чэн-ди [3] вынужден был опубликовать высочайший манифест «Указ о запрете роскоши» [4]. В указе говорится: «В настоящее время обычаи и нравы обывателей пристрастны

к роскоши, нарушая при этом правила. Некоторые из них безмерно расточительны, стремятся к лёгкой жизни, скупают землю и дома, строят виллы, имеют рабов и служанок, ходят в шелку да в бархате». Но свадьбы и похороны проходили за пределами правил. Собственный мавзолей Хань Чэнди также чрезвычайно изыскан. «Хань шу» [4] (историческая хроника династии Хань с 260 г. до н. э. по 20 г. н.э.). Известно о недовольстве людей строительством мавзолея Хана Чэн-ди. Переносимая земля не могла защитить души потустороннего мира, если земля мелкая, то она непрочная, тратили огромное количество труда, даже работали ночью с факелами, перевозка земли в Дуншань была такая же дорогая, как и цена зерна. После нескольких лет страна и народ были истощены, государственная казна была пустой, и народу было крайне тяжело.

Литературные памятники (например, «Хань шу») говорят нам об общественных нравах — богатое погребение династии Хань было распространено и даже серьезно повлияло на социально-экономическое развитие династии Хань. В это время появление «архитектурных погребальных инвентарей» стало необходимостью, они заменили реальные роскошные погребальные предметы князей и аристократов, а также удовлетворяли психологическим требованиям людей и, что более важно, не были слишком затратны. Более того, социально-экономическое развитие не позволяло удовлетворить требования системы гробниц в первоначальный период.

Из-за личности владельца гробницы на похоронных объектах также есть много разных архитектурных погребальных инвентарей. На гробницах князей были обнаружены архитектурные погребальные инвентари, а также на малых и средних гробницах. Феномен мелких и средних гробниц с похоронными архитектурными погребальными инвентарями встречается чаще. Эти маленькие и средние гробницы, владельцы гробниц — это, в основном, представители мелкой и средней буржуазии, а простые люди вообще не могли себе этого позволить.

«В столице Чанъань гончарная печь (архитектурный погребальный инвентарь) стоит 200 цяней (древняя валюта), а на некоторых гончарных печах также написано: «Купи их, и ты будешь благословлен своими предками и разбогатеешь» [5]. Набор архитектурного погребального инвентаря стоил не менее тысячи цяней. В то время это было равно десяти даням риса (мера веса, около 71,6 кг). Из этого можно сделать вывод, что архитектурный погребальный инвентарь является товаром,

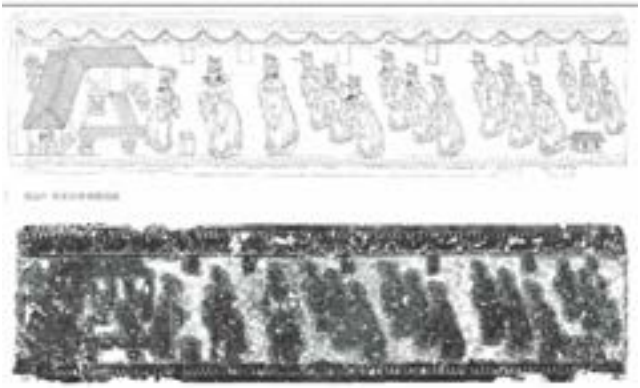


Рисунок 3. На восточной стене гробницы династии Хань в уезде Инань есть рисунок жертвоприношения, изображение «Портрет гробницы северной границы династии Хань в уезде Инань». Музей Шаньдун. Издательство «Культурные реликвии», 2015.

его можно продать и купить, и у него есть настоящий владелец, похороненный в гробнице.

В городе Линьи провинции Шаньдун каменный барельеф могильника династии Хань в уезде Инань имеет каменный барельеф периода династии Хань «рисунок жертвоприношения», на рисунке в конце очереди жертвоприношения, в правом нижнем углу, есть маленький домик (рис. 3). В «Отчете о каменных барельефах могильника в уезде Инань» написано, что «маленький домик не может вместить людей» [6]. Археологи считают, что это гончарный дом, который люди (пришедшие на жертву) приносили усопшим человеку.

Автор данной статьи попытался классифицировать и сравнить архитектурные погребальные инвентари династии Хань с помощью археологических и архитектурных идей, сравнить и проанализировать места раскопок, материалы, исторические документы и тип живописи и гравюры. На основе результатов археологических исследований было проведено углубленное обсуждение материальной культуры, зрительной культуры и духовной культуры династии Хань.

Примечания:

1. Ли цзи — 禮記 «Ли цзи» — «Записки о благопристойности» / «Книга ритуалов» — один из гл. трактатов китайской канонической (цзин [1]; см. Цзин вэй, Цзин-сюэ) литературы, приписываемый Конфуцию и его ближайшим ученикам (Цзы Сы, Цзэн-цзы, Янь Юаню и др.), но включающий более поздние тексты эпохи Хань.

2. Перевод и комментарии Ли-Цзи («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов») . Шанхайское издательство древних книг. Ян Тянью, 2004.

3. Хань Чэн-ди (孝成帝) 51 г. до н. э. — 7 до н. э., двенадцатый император династии Хань.

4. *Бань Гу.* Хань шу. Т. 1–12. Пекин, 1964; Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., 1990. С. 131–154, 320–324;

Ханьшу (漢書) — историческая хроника китайской империи Хань с 260 года до н. э. по 20 год н. э. Ее составление начал китайский историк Бань Бяо.

5. *Чэнь Чжи*. Сборник статей экономических исторических источников обих династии Хань. Шэньсиское Народное издательство, 1980.

6. *Цзэн Чжаоюй, Цзян Баогэн, Ли Чжунъи*. Отчет о каменных барельефах могильника в уезде Инань. Министерство культуры и управление культурных реликвий. Нанкин – или Шанхай?, 1956.

Библиография:

1. *Бань Гу*. Историческая хроника династии Хань. Книжная компания Чжунхуа, 1962.

2. *Васильев Л.С*. Этика и ритуал в трактате «Ли цзи» // Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1987.

3. Из «Ли цзи» / пер. с кит. В.Сухорукова // Из книг мудрецов. М., 1987.

4. *Лапина З.Г*. Ритуал как способ организации жизни в традиционной китайской культуре // ВМУ. Сер. 13. Востоковедение. М., 1991.

5. Ли цзи / пер. отд. глав И.С.Лисевича, Р.В.Вяткина, В.Г.Бурова // Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973.

6. Общая история бедствий в Китае, глава эпохи династий Цинь, Издательство университета Чжэнчжоу, Цзяо Пэйминь, 2008.

7. *Цзэн Чжаоюй, Цзян Баогэн, Ли Чжунъи*. Отчет о каменных барельефах могильника в уезде Инань. Министерство культуры и управление культурных реликвий. Нанкин или Шанхай?, 1956.

8. Перевод и комментарии Ли-Цзи («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов»). Шанхайское издательство древних книг, Ян Тянью, 2004.

9. Сборник статей экономических исторических источников обеих династии Хань. Шэньсиское Народное издательство, Чэнь Чжи, 1980.

10. Ши сань цзин чжу шу (Тринадцать канонов с комментариями и толкованиями). Т. 19–26. Пекин, 1957.

11. *Couvreur S*. Li Ki. Vol. 1–2. Ho Kien Fu, 1913.

12. The Li Ki / Tr. by J. Legge // The Texts of Confucianism. Pt. 3–4. Delhi, 1966 (The Sacred Books of China. Vol. 27–28).

13. *Вэй С.* Художественные особенности полихромной статуи «Сканда» из монастыря Шуанлиньсы в Пиньяо // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 1. С. 101–114.

Т.Д. СЕРГЕЕВА

Кандидат исторических наук, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова
e-mail: tdemsergeeva@gmail.com

ШУ ДИ

Аспирант, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова
e-mail: net1shudi@yandex.ru

T.D.SERGEEVA

Candidate of historical sciences, Moscow State academic art institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of arts
e-mail: tdemsergeeva@gmail.com

SHU DI

Post-graduate student, Moscow State academic art institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of arts
e-mail: net1shudi@yandex.ru

РОЛЬ ИНОСТРАННЫХ МАСТЕРОВ В ФОРМИРОВАНИИ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА В КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЕ: ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ (ЛАН ШИНИН) И ШАРЛЬ-НИКОЛЯ КОШЕН МЛАДШИЙ

THE ROLE OF FOREIGN MASTERS IN THE FORMATION OF THE BATTLE GENRE IN CHINESE ENGRAVING: GIUSEPPE CASTIGLIONE (LAN SHININ) AND CHARLES-NICOLAS KOSHEN THE YOUNGER

Китайское искусство в эпоху первых цинских императоров динамично развивается. В годы правления Цяньлуна Китай знакомится с искусством офорта, и формируется батальный жанр в китайской гравюре, большую роль в этом сыграют иностранные мастера. Статья посвящена изучению манеры исполнения, техники, сюжета и прочих характеристик серии офортов батальных сцен «Усмирение Западного края», эскизы и гравировки которой

выполнены художниками из разных европейских стран по заказу китайского императора Цяньлуна в XVIII веке, а также затрагиваются причины их выбора. Рассматривается роль иностранных мастеров в формировании батального жанра в китайской гравюре, прежде всего — Джузеппе Кастильоне и Шарля-Николя Кошена Младшего.

Chinese art in the era of the first Qing emperors is developing dynamically. During the reign of Qianlong, China became acquainted with the art of etching and a battle genre was formed in Chinese engraving, and foreign masters would play a major role in this. The article is devoted to the study of the manner of performance, technique, plot and other characteristics of a series of etchings of the battle scenes «Suppression of the Western Land», sketches and engravings of which were made by artists from different European countries on the order of the Chinese emperor Qianlong in the 18th century, and the reasons for their choice. The role of foreign masters in the formation of the battle genre in Chinese engraving, primarily Giuseppe Castiglione and Charles-Nicolas Cochin the Younger, is considered.

Ключевые слова: Китай, династия Цин, изобразительное искусство, батальный жанр, европейские художники, офорт, Джузеппе Кастильоне, Шарль-Николя Кошен Младший.
Keywords: China, qing dynasty, visual arts, battle genre, European artists, etching, Giuseppe Castiglione, Charles-Nicolas Cochin the Younger.

Обмен в сфере изобразительного искусства между Китаем и Западом в конце правления династии Мин (1368–1644) и на протяжении всего периода династии Цин (1644–1912) является важной частью истории развития изобразительного искусства Китая. Эпоха династии Мин и Цин также является временем первоначального прямого обмена между китайской и европейской культурой и искусством, и именно в течение этого периода система европейского классического изобразительного искусства начала распространяться в Китае.

Поскольку произведения изобразительного искусства имеют уникальное преимущество для визуальной пропаганды, почти все миссионеры иезуитского ордена того времени в Китае не пренебрегали

возможностью воспользоваться этим инструментом, чтобы развернуть свою миссионерскую деятельность.

В ранний период династии Цин уже существует Императорская художественная академия Жу И Гуань (如意馆), похожая на художественное учреждение династии Мин, в то же время, несмотря на то, что при правлении Канси(1654–1722), Юнчжэна (1678–1735) и Цяньлуна (1711–1799) западная миссионерская деятельность в Китае не приветствовалась, тем не менее была разрешена деятельность миссионеров, занимающихся искусством. Поэтому во дворце возникли такие должности, как, например, у Джузеппе Кастильоне, который работал исключительно в качестве художника-миссионера, однако его влияние широко распространялось и за пределами дворца. Джузеппе Кастильоне (Guiseppe Castiglione, 19 июля 1688 г. — 16 июля 1766 г.) был придворным художником всех трех упомянутых выше императоров цинской династии. Под именем Лан Шинин, итальянец по происхождению, он стал крупным китайским художником, прожив полвека в Китае и был похоронен в этой стране, ставшей его второй родиной. Джузеппе Кастильоне был художником очень разносторонних дарований, он стоял у истоков создания европейской школы живописи в Китае (Сураева Н.Г., 2011), многое сделал для развития традиционной китайской живописи в XVIII веке, вместе с тем, с его мнением тесно связан и процесс формирования батального жанра в этот период в китайской гравюре.

После окончания военных действий на Северо-Западе по приказу императора Цяньлуна в 1760 году было создано 16 живописных произведений большого формата, отображающих военные действия. В этот период Цяньлун пока что не имел планов создания произведений в технике офорта, вплоть до того момента, когда он познакомился с батальными офортами известного европейского художника из Аугсбурга Ругендаса (Georg Philipp Rugendas, 1666–1752). Только тогда он выразил надежду, что данные 16 большеформатных произведений могли бы быть исполнены также в технике офорта, после чего сразу повелел Джузеппе Кастильоне и другим трем известным европейским художникам при маньчжурском императорском дворе создать серию эскизов под названием «Усмирение Западного края», которые могли бы быть использованы в качестве образца для создания офортов.

Судя по тексту указа императора Цяньлуна от 27 ноября 1764 года («(для) 16 картин (по теме) усмирения Или и других местностей, повелеваю

подготовить эскизы Джузеппе Кастильоне, и в подходящее время представить на высочайшее рассмотрение» (Чжунго, 2002. С. 5)), можно сказать, что император Цяньлун назначил Джузеппе Кастильоне лицом, ответственным за изготовление эскизов серии «Усмирение Западного края».

Целью создания серии офортов «Усмирение Западного края» было прославление успеха военных кампаний по усмирению северо-западных земель, а появление в эпоху культурного обмена между Западом и Китаем отмеченных особым вниманием императора Цяньлуна работ европейского офортиста Ругендаса, выполненных в батальном жанре, создало возможность для рождения данной серии офортов.

В нашем распоряжении — уникальный экземпляр альбома офортов «Усмирение Западного края», хранящийся в Институте восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге, с печатью «Сокровище отца императора» (“太上皇帝之宝”), относящийся к личной коллекции императора Цяньлуна (подробнее об этом см.: Шу Ди, 2018).

Изучение иконографии и стилистических особенностей 16 офортов, входящих в состав данного памятника, главным образом и является основой настоящего исследования.

С послуживших прототипом для создания серии офортов «Усмирение Западного края» картин, изображающих военные кампании на Северо-Западе страны, Джузеппе Кастильоне и другие иностранные мастера при дворе маньчжурского императора Иоанн Дамаскен (Ань Дэи), Игнаций Сикельбарт (Ай Цимэн) и Жан-Дени Аттире (Ван Чжичэн) создали эскизы, которые затем были отправлены из таможни в Гуандуне на Запад, с них были сделаны клише и напечатаны офорты. Возглавил эту работу крупный французский мастер в искусстве офортов Ш.-Н.Кошен Младший. Весь процесс занял 13 лет — с 1764 года по 1777 год, когда последняя партия офортов была отпечатана во Франции и затем была получена маньчжурским двором.

Поскольку первоначальная главная цель, стоявшая перед Джузеппе Кастильоне и другими иностранными мастерами, ответственными за 16 эскизов серии «Усмирение Западного края», состояла в отправке их в Европу для создания офортов, в данной статье работа по созданию в Китае эскизов офортов, их прибытие к французским граверам и последующая печать рассматриваются в качестве единого творческого процесса. По этой причине при обсуждении стиля офортов художники, участвовавшие в создании эскизов офортов, и граверы, участвовавшие

в гравировке медных досок серии «Усмирения Западного края», рассматриваются на равных, в качестве непосредственных авторов данного художественного проекта.

Авторами гравюр была группа из девяти французских офортистов, возглавляемая выдающимся деятелем европейского искусства того времени, — это Шарль-Николя Кошен, именуемый Младшим (Charles Nicolas Cochin; 22 февраля 1715 г. — 29 апреля 1790 г.). Он был полностью ответственен за деятельность по созданию гравюр, а также обеспечения качества произведений, за исключением необходимого контроля отдельных стадий гравирования и печати. Еще более важно то, что для обеспечения единства целостности и стиля картины он требовал, насколько только возможно, осуществления контроля каждого этапа создания офортов. Если смотреть с этой точки зрения, можно сказать, что Кошен является главным автором, руководившим созданием гравюр серии «Усмирение Западного края».

Джузеппе Кастильоне руководил созданием эскизов к офортам «Усмирение Западного края», при этом важно подчеркнуть, что он определил единое содержание художественных картин-офортов и их композицию, таким образом заложив основы композиционного построения произведений батального жанра в китайской гравюре. Кошен и другие французские офортисты, с другой стороны, определили завершенные приемы гравюр-офортов и итоговый стиль представленного на картинах изображения батальных сцен эпохи Цяньлуна. Именно поэтому в данной статье индивидуальные манеры двух главных авторов серии «Усмирение Западного края» — Джузеппе Кастильоне и Кошена Младшего — объединены, и, исходя из этого обстоятельства, осуществляется дальнейший анализ художественной обстановки создания рассматриваемых в настоящей статье батальных офортов.

Современник Кастильоне и коллега Кошена-Младшего по работе над «Энциклопедией» Д.Дидро посвятил творчеству последнего статьи в своих «Салонах» (1765, 1767). В данном случае нам особенно интересны рассуждения Дидро как знаменитого художественного критика XVIII в. о взаимоотношениях живописца и гравера в процессе создания произведения в технике офорта. Гравер по меди, по его словам, «как бы является переводчиком живописи», он пишет, что «в сущности, гравер по меди — прозаик, поставивший себе задачу перевести поэта с одного языка на другой. Цвет, краски исчезают. Сходство с натурой, контуры, композиция, харак-

тер, выражение остаются» (Дидро Д., 1946. С. 204). Далее Дидро высказывает удивление, достойное сожаление, что греки, столь искусные в гравировке по драгоценным камням, кроме того, имели печати, которые они оттискивали на воске, и, тем не менее, не знали гравировки по меди. «Два открытия живут иной раз по соседству в человеческом уме, а отделены друг от друга веками» (Дидро Д., 1946. С. 204), — восклицает Дидро. Читая эти рассуждения, нельзя не провести аналогии с искусством гравюры в Китае, особенно, если вспомнить работы китайских мастеров прошлого в технике ксилографии.



Рисунок 1. Ж.-Ф. Ле Ба (J.Ph. Le Bas). Разгром лагеря Гэдэн-Ола (格登鄂拉斫营) (фрагмент), 1770, 58 x 95 cm, ИВР РАН , Санкт-Петербург

Приведенные выше рассуждения Дени Дидро о взаимоотношениях живописца и гравера в процессе создания произведений в технике офорта были, очевидно, характерны для европейских художников второй половины XVIII в., стало быть, и для дуэта Кастильоне-Кошен. Это служит для нас еще одним аргументом в пользу возможности объединить индивидуальные манеры этих двух главных авторов серии «Усмирение Западного края», поскольку, еще раз процитируем Дидро, «будучи переводчиком живописца, гравер обязан передать талант и стиль оригинала» (Дидро Д., 1946. С. 205). Однако в данном случае Кошен являлся не просто переводчиком индивидуальной манеры живописца на графический язык офорта. Дело в том, что иностранные мастера под руководством Кастильоне, создавая эскизы для батальных картин в технике офорта по заказу императора, работали совместно с китайскими художниками и, кроме того, должны были учитывать вкусы самого императора и традиции китайского искусства изображения на плоскости.

Нужно сказать, что творческий стиль Кастильоне на протяжении более пятидесяти лет непрерывной работы в Китае претерпевал очень большие изменения, особенно при правлении Цяньлуна, и он как европейский живописец постепенно стал первым художником, который в своем творчестве сумел соединить европейское искусство с китайским, причем столь виртуозно и органично.

Ввиду того, что император Цяньлун оценил по достоинству точность техники рисунка Джузеппе Кастильоне, он за короткое время вознес его на должность придворного художника и официально утвердил его в главной должности императорской художественной академии. По рекомендации императора Цяньлуна Джузеппе Кастильоне много раз получал высочайшие указы о написании картин. Кроме того, он сделал шаги к реформированию стиля живописи, чтобы идти навстречу пожеланиям государя, и многого достиг во введении западных традиций на китайской почве. Он разрабатывал новый стиль настенной живописи, объединяющий китайскую и европейскую живопись, создал живописные портреты, работал в жанре исторической живописи.

С одной стороны, Джузеппе Кастильоне приобрел обширные познания в процессе взаимодействия методик китайского и западного изобразительного искусства; с другой стороны, по причине огромного объема работ, а также постоянной ответственности за структуру композиции в совместных работах с китайскими художниками, он стал мастером крупномасштабного исторического жанра. Когда у императора Цяньлуна появилась идея создать серию офортов «Усмирение Западного края», неудивительно, что именно мастер Джузеппе Кастильоне, несмотря на его уже очень преклонный возраст, был выбран для руководства творческой работой по составлению эскизов.

Ко времени получения заказа из Китая Ш.-Н.Кошен Младший был признанным мастером офорта, зарекомендовал себя как блестящий рисовальщик и гравер. Работы Кошена пользовались славой повсюду в Европе, его называли «первым французским рисовальщиком своего времени» (Водо Н.Н, 1987. С. 224). В середине XVIII века он стал настолько знаменит, что по его фамилии произведения французской книжной графики стали называть в Европе «кошенами». С 1739 г. он стал придворным гравером короля Людовика XV, а с 1755г. — секретарем Академии (Dictionnaire de la peinture, 1996).

Ш.-Н.Кошен Младший является также автором известного сочинения об искусстве гравюры «Трактат о гравюре» (1758), как уже было сказано, он активно участвовал в работе над изданием «Энциклопедии». Под его руководством были выполнены гравированные иллюстрации, которые в совокупности составляют одиннадцать томов — в дополнение к семнадцати томам текста «Энциклопедии». По-видимому, именно общение с Кошеном вдохновило Д.Дидро на написание подробного очерка о работе граверов.

Для того чтобы лучше понять роль иностранных мастеров в формировании батального жанра в китайской гравюре XVIII века, обратимся к рассмотрению композиционного построения и стилистических особенностей отдельных офортов из серии «Усмирение Западного края».

Во всех офортах серии «Усмирение Западного края» использована сравнительно высокая точка зрения, поэтому в изображении батальных сцен поверхность земли занимает значительную часть. На картине можно увидеть, что, хотя художник в некоторой степени использует характерную для Востока световоздушную перспективу как средство размывания далекого пейзажа, однако такое ощущение ни в коей мере не является чрезвычайно сильным. Очевидно, что художник умышленно ослабил эффект световоздушной перспективы. Это приводит к тому, что расположенные на средней и дальней перспективе люди и детали ландшафта по-прежнему могут быть выявлены относительно четко. Именно такой способ исполнения и может обеспечить пространственную достоверность картины. Одновременно при этом не теряются детали, расположенные в средней и дальней перспективе изображения, что соответствует требованиям, выраженным императором Цяньлуном, когда он писал о создании «детального офорта» (26 мая 30 года правления Цяньлуна (13.07.1765)): Император Цяньлун для создания «Усмирение Западного края» опубликовал обращенный к Гуанчжоу указ, длина 26 см, ширина 122 см, хранится в музее Гугун Тайбей 046866 (403021108).

Наиболее наглядно это воплощено в двух офортах: «Передача пленных при покорении уйгурских земель» и «Пир в честь доблестных солдат и офицеров». В других произведениях, например, «Разгром лагеря Гэдэн-Ола», жестокие батальные сцены переднего плана доходят до находящихся на среднем плане воинских шатров и далее до расположенной на дальнем плане горной цепи. Пространство, в соответствии с постоянно расширяемым изображением картины, создает сильное ощущение глубины. Именно такой результат получается при использовании западной линейной перспективы. В сравнении с предшествующим материалом китайских картин с батальными сценами, такое использование перспективы позволяет выразить еще больший простор и создает еще более глубоко прочувствованное пространство. Кроме того, важно подчеркнуть, что точное расположение всех деталей позволяет значительно усилить достоверность картины в целом.



Рисунок 2. Ж.-Ф. Ле Ба (J.Ph. Le Bas). Разгром лагеря Гэдэн-Ола (格登鄂拉斫营), 1770, 58 x 95 cm, ИВР РАН, Санкт-Петербург

Таким образом, в целом можно сказать, что в серии офортов «Усмирение Западного края» фактически использована весьма своеобразная, полученная в результате компромисса западная перспектива, где, с одной стороны, сохранены все элементы переднего плана, созданные с помощью сжатия пространства в линейной перспективе, и получен потрясающий эффект необъятной дальней перспективы. С другой стороны, обращаясь к традициям китайской живописи, изменена единая точка схода в линейной перспективе и осуществлено искусственное регулирование первоначально установленного принципа линейной перспективы. Тем самым, в обширном пространстве художественного полотна поместилось еще больше деталей. Аналогичным образом эффект воздушной перспективы в картине также искусственно ослаблен.

Обратим внимание еще на один момент.

Европейское изобразительное искусство XVIII в. противостоит традиционному восточному искусству в том, что касается применения светотени. Применение светотени в европейском искусстве и способ изображения в китайской художественной традиции резко отличаются. Одно время маньчжурские правители относились к этому методу крайне пренебрежительно, особенно в том, что касается изображения людей.

Иностранному мастеру при цинском дворе художнику-живописцу Жану-Дени Аттире принадлежит такое высказывание: «Императору (Юнчжэну) не нравится масляная живопись, плохо раскрашенная, тени и цвета слишком тяжелы, и поэтому выглядят словно грязь» (Фэй Лайчжи, 1989). В приведенном выше высказывании под «светом и тенью» следует понимать именно собственную тень и падающую тень в западном способе передачи светотени. Ввиду того, что в китайском традиционном жанре «жэнь-у» (жанр живописи «люди») обычно можно использовать только цвет кожного покрова лица, каким он представляется при естественных условиях освещения, император считал изображенную на лицах людей на картинах тень несомненным «загрязнением» картины, поэтому он требовал от работавших в императорском дворце западных художников не допускать появления тени на картинах.

Джузеппе Кастильоне и другим западным художникам-живописцам, ввиду таких эстетических предпочтений императора, ничего не оставалось делать, как вносить изменения в манеру живописи. В ситуации запрета на использование тени в живописи была разработана новаторская техника для создания портретной живописи. Отказ от использования тени, характерного для западной живописи того времени, обнаруживается и в ранний период правления Цяньлуна. Однако ситуация значительно меняется, судя по произведениям серии «Усмирение Западного края». Художники уже смело применяют технику передачи светотени для формирования образа человека и пейзажа, они стремятся к тому, чтобы ощущение объема тела и ощущение пространства изображения приближались к эффекту, характерному для европейской картины того времени. Этот эффект отнюдь не соответствовал эстетическим воззрениям предшествующих маньчжурских императоров. После того как император Цяньлун увидел батальные офорты Ругендаса, использованная в них отточенная европейская техника передачи света и тени в изображении людей побудила императора Цяньлуна изменить первоначальную точку зрения, поэтому позднее он уже не выдвигал требование, чтобы при создании офортов не использовались методы передачи света и тени. Таким образом, в процессе непрерывного углубления знаний о западном художественном искусстве, в первую очередь, благодаря деятельности иностранных мастеров, одновременно менялась и часть ранее имевшихся в Китае эстетических взглядов и подходов.

В целом серия офортов «Усмирение Западного края» стала во многом новаторской работой среди китайских гравюр на тему батальных сцен, в ней были объединены китайские и европейские традиции изобразительного искусства. В итоге в процессе создания данной серии офортов в китайской гравюре происходит формирование батального жанра на основе взаимодействия европейских художественных концепций и методов XVIII в. и способов изображения, характерных для китайского традиционного искусства.

Как мы видели, многие иностранные мастера, живописцы и граверы, внесли свой вклад в формирование батального жанра в китайской гравюре, однако прежде всего это, конечно, итальянец Джузеппе Кастильоне, родившийся в Милане и большую часть жизни проживший в Китае, и парижанин Шарль-Николя Кошен-Младший, нога которого никогда не ступала на землю Поднебесной.

Примечания:

1. Dictionnaire de la peinture. La direction de M.Jaclatte, Y.-P.Cuzin. P., Larousse, 1996.

2. *Louis Pfister* (Фэй Лайчжи). Биографии и библиография иезуитов в Китае // Европейский художник при цинском дворце Вань Чжичэн. Цзицзиньчэн, 1989 (03).

3. Первое историческое архивохранилище Китая. Материалы по истории создания во Франции гравюр на меди на основе триумфальных полотен в правление Цяньлуна // Исторический архив. 2002 (1). С. 5. (中国第一历史档案馆《乾隆年间法国代制得胜图铜版画史料》,历史档案》,2002 (1). P. 5.)

4. *Шу Ди*. Серия офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен в собрании Института восточных рукописей РАН // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 1. С. 53–71.

5. *Дидро Д.* Собр. Соч. Т. VI. Искусство / пер. под ред. Н.Жарковой. М., 1946. С. 204.

6. *Водо Н.Н*. Французская гравюра XVIII века. М., 1987.

7. *Сураева Н.Г*. У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин). Авторефер. Дисс. … канд. искусствоведения. М., 2011.

8. *Шу Д.* Серия офортов эпохи Цяньлуна с изображением батальных сцен в собрании Института восточных рукописей РАН // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 1. С. 53–71

ЛУ ФЭЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: luxiaopang77@gmail.com

LU FEI
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: luxiaopang77@gmail.com

«УВЕЧНОЕ ИСКУССТВО» — ПОВОРОТНЫЙ МОМЕНТ В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

SCAR ART — THE TURNING POINT OF MODERN CHINESE PAINTING

Одним из важнейших трендов в истории искусства Нового Китая считается т.н. «увечное искусство». Оно возникло в конце 1970-х — начале 1980-х годов и представляло собой осмысление и критику трагических событий Культурной революции в искусстве. И хотя просуществовало недолго, оно обладало огромной внутренней силой. Изначально «увечное искусство» противопоставляло себя искусству времен Культурной революции, хотя, с другой стороны, первое является непосредственным наследником второго, отчетливо видна их тесная связь, что во многом естественно. Но, в то же время, «увечное искусство» стало огромным шагом в сфере творческого поиска для китайского искусства и дало основу для его дальнейшего развития.

A very important art trend in the history of art in New China-«Scar art». It originated from the late 1970s to the early 80, because it was influenced by the special era of the Cultural Revolution to «expose» the Cultural Revolution, «criticize» the Cultural Revolution, «reflect» the tragedy of the Cultural Revolution as the theme of artistic creation of the art phenomenon. Although the course of «Scar art» is very short, but its energy is very large, originally «Scar Art» is anti-«Cultural revolution» art, but in some ways they are a kind of inheritance relationship, the relationship between the two is very close. Therefore, the inheritance of «Scar art» as the Art of Cultural Revo-

lution is taken for granted. At the same time, «Scar art» has taken a tentative step in Chinese contemporary art, which provides a reference basis for the development of Chinese contemporary art.

Ключевые слова: Китай, Культурная революция, «увечное искусство».
Keywords: China, Cultural Revolution, Scar Art.

После конца Культурной революции [1] тема политики все еще оставалась преобладающей в искусстве, но постепенно сквозь угар прошлого десятилетия стал проступать собственный творческий стиль авторов. «В то время явственно ощущалось желание вернуться к социалистическому реализму советского образца, поскольку на тот момент Советский Союз обладал сильнейшей школой масляной живописи среди всех социалистических стран. Из-за этого с формальной точки зрения не потребовалось вносить серьезных изменений в стилистику, ограничившись лишь добавлением некоторых элементов романтизма».

Весной 1979 г. Союз писателей КНР провел первый литературный конкурс, победу в котором одержал роман Лу Синьхуа «Шрам» и его же цикл рассказов «Литература ран и шрамов» [2], во многом эти произведения и положили начало целому течению в литературе. Как писал Шао Да, «впоследствии эпитет “увечные”, “покрытые шрамами” стал употребляться в отношении произведений искусства того времени, изображающих времена Культурной революции» [3].





Рисунок 1. «Клён» рассказов-маньхуа
Рисунок 2. «Почему» Гао Сяохуа.108×136 см. Холст, масло. 1978. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая





Рисунок 3. «Х.Х. 1968 г. Снег» Чэнь Цунлинь. 196×296 см. Холст, масло. 1979. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая

Рисунок 4. «Весенний ветер проснулся» Хэ Долина. 96×130 см. Холст, масло. 1982. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая

В 1979 г. молодые художники Лю Юйлянь, Чэнь Имин и Ли Бин опубликовали в журнале «Ляньхуань хуабао» иллюстрированный рассказ-маньхуа, основанный на романе Лу Синьхуа. После того как он получил множество одобрительных отзывов, трое художников создали сборник иллюстрированных рассказов-маньхуа «Клён» (ил. 1), посвященный теме культурной революции. «Клёну» по-настоящему удалось вернуть взгляд искусства к реальности, это духовный продукт эпохи реставрации [китайского искусства], ставший успешным и потому вошедший в историю современного искусства [4].

«Клён» изначально был нарисован в технике гуаши и посвящен трагической истории двух влюбленных, принадлежавших к разным группировкам хунвэйбинов. Иллюстрированный рассказ-маньхуа, комикс, говоря современными терминами, — это лишь маленький островок в океане жанрового разнообразия, но эффект, который «Клён» произвел в тогдашнем обществе, был подобен взрыву. И все-таки маньхуа несет в себе часть ограничений, присущих литературному произведению и не обладает в полной мере тем импульсом воздействия, который может дать масляная живопись.

В это время «увечное искусство» становится знаменем для многих художников специализировавшихся на масляной живописи, в основном — выпускников Сычуаньского института изобразительных искусств.

Всего «увечное искусство» может быть условно поделено на три типа. Первый продолжал использовать художественные приемы





Рисунок 5. «Мы пели эту песню» Хэ Долина. 102x171 см. 1980. Холст, масло. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая
Рисунок 6. «Молодежь» Хэ Долина. 150x187 см. 1984. Холст, масло. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая

советского соцреализма, чтобы показать героическую историю борьбы китайского народа против «банды четырех» и Культурную революцию как таковую. Становится видна темная сторона происходивших событий, содержание произведений все более связано с происходившим тогда насилием, в том числе и вооруженным. Типичные произведения: Гао Сяохуа «Почему» (ил. 2), Чэнь Цунлинь «Х.Х. 1968 г. Снег» (ил. 3) и др. Второй тип произведений отражает стремление китайских художников заимствовать манеру американского художника-реалиста Эндрю Уайета, чтобы показать жизнь образованной молодежи, высланной «на трудовое перевоспитание» в деревню во времена Культурной революции. Картины этого типа показывают обреченность и меланхоличную бессмысленность деревенской ссылки. Яркий представитель — Хэ Долина: «Весенний ветер проснулся» (ил. 4), «Мы пели эту песню» (ил. 5), «Молодежь» (ил. 6) и др.

Третий тип работ художников Нового Китая заимствует технику гиперреализма американского художника Чака Клоуза, чтобы продемонстрировать тяготы жизни китайских крестьян во времена Культурной революции. Хотя после окончания Культурной революции ограничения духовной жизни людей ушли в прошлое, материальное положение не могло улучшиться мгновенно. Тона трагизма в этих картинах постепенно гасли, преображаясь в сцены описания деревенской жизни, своего рода «деревенское искусство». Примером может быть «Отец» (ил. 7) кисти Ло Чжунли и т.д.

В 1978 г. Гао Сяохуа, учившийся в то время в Сычуаньском институте изобразительных искусств, написал картину «Почему», ставшую своего рода манифестом, родоначальником «увечного искусства». Эта картина серьезно повлияла на китайскую живопись того времени, уже через два года по Китаю прокатилась целая волна работ этой тематики.



Рисунок 7. «Отец» Ло Чжунли. 152х216 см. 1980. Холст, масло. Местонахождение: Музей изобразительных искусств Китая

Гао Сяохуа провел свое детство в Чунцине, живя с родителями, и испытал на себе все ужасы Культурной революции. Именно потому в картине мы не видим прежнего хунгуанлян, основной оттенок — тусклый серый, темный, но при этом не грязный, гармоничный. Очень живо переданы человеческие кожа и волосы, цвет алого знамени, пулемет РПД, стоящий рядом с бойцом, гильзы на земле. Контраст яркого красного и тусклого серого создает очень тяжелое ощущение, ощущение войны. Основой композиции картины является треугольник, в центре которого — основные персонажи. В левом верхнем углу картины мы видим раненую девушку-бойца хунвэйбинов, лежащую на земле. Она смотрит на товарищей, ее взгляд полон отчаяния и беспомощности, ожидания чего-то, во что нужно верить. Молодой парень в центре тоже ранен, его голова и тело обмотаны марлевыми повязками, он прислонился к столбу спиной, обнимая свою винтовку. Он выглядит очень кротким и добрым, и его взгляд не выражает ничего кроме отчаяния. С другой стороны к столбу прислонился человек в черной одежде и очках. Он застыл в растерянности, закурил сигарету, словно потерял что-то важное в жизни. Герой картины смотрит вниз, находится в состоянии отчаяния и безразличия ко всему, а обессиленная правая рука лежит на колоде игральных карт. Художник показывает это очень убедительно. Человек в правом нижнем углу выглядит сильным, его глаза смотрят прямо и уверенно, словно он так и не смирился с поражением. Повязка-эмблема цзяофаней на его левой руке, подсумки на поясе, пулемет у левой руки — все это создает ощущение, что он и сейчас готов сорваться в бой. Каждая деталь картины кричит о той жестокости и крови, которую принесла Культурная революция, и мы видим молодых

людей, вчерашних подростков, ставших частью войны, на которой они не должны были оказаться. Это ли есть «Почему»? Некоторые видят в образах этих молодых людей отсылку к самой «банде четырех»: Ван Хунвэню, Чжану Чуньцяо, Цзян Цин и Яо Вэньюаню. Но сам Гао Сяохуа говорил следующее: «Четыре молодых человека на картине — это во многом мое видение и требование композиции, я лишь стремился показать образы непохожих людей» [5].

После тех притеснений, которым подверглись художники во времена Культурной революции, они не могли больше оставаться беззаветно лояльными власти, строго делить мир и историю на черное и белое. На первые план вышли рациональное мышление и рефлексия пережитого. Так появилась живопись, показывающая жизнь интеллигентной молодежи, высланной в деревню. В сравнении с живописью времен Культурной революции, она показала, что в жизни молодых есть место для грусти и скорби. Одна из наиболее трогательных таких картин — «Молодежь» кисти Хэ Долина (ил. 6). Он написал ее он в 1984 г., основываясь на своих впечатлениях о жизни в деревне. В это время художник находился под влиянием творчества Эндрю Уайета, что нашло отражение в эмоциональности и глубоком психологизме его образов. Девушка, она образована и молода, одета в униформу цвета хаки, смотрит в голубое небо, сидя на камне далеко от людей, на ее лице — грусть, а в глазах — словно замешательство. В тот момент люди уже освободились от идеологического гнета Культурной революции, но по инерции все еще выражали свои чувства и воспоминания метафорично, боясь выразить их прямо. «У них не было намерения прямо критиковать прошлое, но не было и ни малейшей ностальгии по нему или уж тем более желания его приукрасить» [6]. По сравнению с «военной» темой Гао Сяохуа и некоторых других художников, в картине Хэ Долина не было прямого драматизма, они описывали жестокость и несправедливость Культурной революции, боль и душевные травмы, которые она принесла людям, языком метафор.

Культурная революция заставила искусство во многом потерять свою жизненность, ограничила его строжайшими рамками. «Увечное искусство» стало ответом на это, реалистичным осмыслением жизни целого поколения. Оно отринуло лубочно-яркие краски, перейдя к более серым и темным тонам, делая изображение реалистичным.

По факту, достижения «увечного искусства» — не в том, что оно создало новые формы или художественные приемы, а в том, что оно

изменило мировоззрение и взгляд творцов, искалеченных идеологическим давлением. С одной стороны, «увечное искусство» восстановило преемственность китайской художественной традиции, с другой — оно отрицало прежнюю эстетическую систему, особенно на позднем своем этапе, описывающем жизнь образованной молодежи. Это уже не было объективное изображение с неизбежным налетом субъективности, после 1985 г. здесь уже прослеживаются зачатки китайского авангарда. В каком-то смысле «увечное искусство» являлось возвращением к реализму, но, поскольку оно было критикой и осмыслением Культурной революции, то значительную роль в нем играли личные ценностные установки и эстетические взгляды отдельных авторов. Именно поэтому, только появившись, «увечное искусство» сразу вызвало большой резонанс и обсуждение в Китае. В то же время оно мягко пробудило индивидуальное сознание людей и их критическое мировосприятие, для художников это стало источником внутренней мотивации для творчества среди все новых направлений, возникающих в мире китайского искусства.

Примечания:

1. Культурная революция — полное название — «Великая пролетарская культурная революция». «Была инициирована тов. Мао Цзэдуном и использована контрреволюционеров для достижения своих целей. В этот период партия и народ Китая понесли самые серьезные потери и лишения за все время существования КНР». *Цао Сяосюань.* По следам республики — 1966 г.: «Культурная революция» и начало десятилетия внутреннего хаоса // Синьхуа. 24.08.2009.

2. Именно под этим названием (англ. — Scar art) «увечное искусство» известно на Западе.

3. *Чжао Дацзай.* Искусство эпохи достоинства — китайская масляная живопись 1977–1989 гг.; Альманах современного китайского изобразительного искусства. под ред. Ай Чжунсиня. Тяньцзинь, Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1997. С. 9.

4. *Ван Хунъи*. «Шрамы», «Клен», «Чжан Чжисинь» — художественные приемы и связанная с ними проблематика // Ишу таньсо. 2005 (71).

5. *Гао Сяохуа*. Почему была написана «Почему»? // Мэйшу. 1979 (7).

6. *Гао Минлу*. История современного изобразительного искусства Китая. Шанхай, Жэньминь чубаньшэ, 1991. С 37.

Библиография:

1. *Сы Шуньвэй*. 30 лет современного искусства Китая (1978–2008). Шанхай: Дунфан чубаньшэ чжунсинь, 2009. С. 319.

2. Иллюстрированный атлас современного китайского современного искусства 1979–1999: масляная живопись / под ред. Лу Хуна. Ухань: Хубэй цзяоюй чубаньшэ, 2001. С. 179.

3. *Пань Яочан*. История нового и новейшего искусства Китая. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. С. 355.

4. *Цао Сяосюань*. По следам республики — 1966 г.: «Культурная революция» и начало десятилетия внутреннего хаоса // Синьхуа. 24.08.2009.

5. *И Ин*. От воспевания героев к миру повседневности. Пекин: Чжунго жэньминь дасюэ чубаньшэ, 2004.

6. *Чжао Дацзай*. Искусство эпохи достоинства — китайская масляная живопись 1977–1989 гг.; Альманах современного китайского изобразительного искусства / под ред. Ай Чжунсиня. Тяньцзинь, Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1997.

7. *Ван Хунъи*. «Шрамы», «Клен», «Чжан Чжисинь» — художественные приемы и связанная с ними проблематика // Ишу таньсо. 2005 (71).

8. *Гао Сяохуа*. Почему была написана «Почему»? // Мэйшу. 1979 (7).

9. *Лю Чунь*. История китайской масляной живописи. Чжунго циньнянь чубаньшэ, 2005.

10. Гао Минлу. История современного изобразительного искусства Китая. Шанхай, Жэньминь чубаньшэ, 1991.

ЦАО СЮН

Аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, Лектор Педагогического университета Внутренней Монголии
e-mail: caoxiong2000@163.com

CAO XIONG

Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA), Inner Mongolia Normal University (Lecturer)
e-mail: caoxiong2000@163.com

СОВРЕМЕННЫЕ СКУЛЬПТУРЫ У ВЭЙШАНЯ НА ТЕМУ ОЛИМПИЙСКИХ ИГР В НАНКИНЕ

WU WEISHAN'S MODERN SCULPTURES ON THE THEME OF THE OLYMPIC GAMES IN NANJING

У Вэйшань — современный китайский скульптор, работающий в области «модернистского стиля» (абстрактная скульптура или скульптура гиперболизированных образов). Скульптор грамотно использует окружающее пространство для усиления визуального эффекта от скульптуры, подстраивая под него форму скульптуры и ее динамику, создавая свою уникальную пространственную ритмику. Гиперболизация форм и динамизм делают скульптуру более драматичной и комичной, выходя за рамки реальности, позволяя тем самым укрепить заложенную в скульптуре тему и основную мысль.

Wu Weishan conducted creative experiments in the field of the "modernist style" (abstraction or hyperbolic caricature technique). Using stainless steel with elements such as sound, light and electricity is a classic creative technique of modernism. The sculptor intelligently uses the surrounding space to enhance the visual effect of the sculpture, adjusting the shape of the sculpture, and its dynamics, creating its own unique spatial rhythm. The hyperbolization of forms and dynamism make the sculpture more dramatic and comical, going beyond reality, thus allowing to strengthen the theme and basic thought em-

bedded in the sculpture. Weishan subjectively endows his sculptures with a symbolic role, borrowing images-symbols from the surrounding objective reality, symbolically reveals the meaning of the psychological, social and cultural aspect of the theme of sculpture.

Ключевые слова: современные скульптуры, олимпийская тема, ландшафтные скульптуры, городская культура, У Вэйшань.
Keywords: Modern sculptures, Olympic theme, Landscape Sculptures, Urban Culture, Wu Weishan.

В 2012 году в честь проведения «Международного конкурса спортивных фигур в городе Нанкин», а также в честь предстоящих молодежных олимпийских игр У Вэйшань в сотрудничестве со скульптором Инь Сяофэном создал скульптуру «Лодка мечты» из нержавеющей стали, которую расположили на Южной площади у железнодорожной станции Нанкина, на берегу озера Сюаньу. В 2014 в честь проведения молодежных олимпийских игр на Нанкинской скоростной автомагистрали была установлена другая скульптура У Вэйшаня «Переход — факелоносец».

Во время создания «Лодки мечты» (см. список иллюстраций, рис. 1, рис. 2), У Вэйшань выбрал те культурные элементы, которые отражают его позитивное восприятие города Нанкина, стоящего на реке Цзяннань, с его «сырой» и спокойной жизнью, и принял во внимание то, что сама скульптура будет расположена на озере Сюаньу, поэтому в качестве основного ее элемента скульптор выбрал «воду». Практикуясь, он задействовал конкретный образ водной ряби, при этом постоянно размышляя о водной структуре. Постепенно он извлекал из материала необходимую абстрактную форму. В итоге скульптор остановился на абстрактной форме водной глади и объединил ее с обтекаемой формой лодки. Скульптура выглядит современно и берет зрителя за душу. Скульптор грамотно использует окружающее пространство для усиления визуального эффекта от скульптуры, подстраивая под него форму скульптуры, и ее динамику, создавая свою уникальную пространственную ритмику.

Размер скульптуры «Лодка мечты» составляет 49 метров в длину, 6,8 метра в высоту и 6,5 метров в ширину. Она выполнена из нержавеющей стали с зеркальным полированным эффектом. Зеркальный эффект, который дает поверхность нержавеющей стали, придает ей уникальный вид холодного, прозрачного и твердого материала как на ощупь, так и ви-





Рисунок 1. У Вэйшань. «Лодка мечты». 49 х 6.8 х 6.5 м, нержавеющая сталь, расположена на площади перед железнодорожной станцией Нанкина на берегу озера Сюаньу. 2012 г.
Рисунок 2. У Вэйшань. «Лодка мечты». 49 х 6.8 х 6.5 м, нержавеющая сталь, расположена на площади перед железнодорожной станцией Нанкина на берегу озера Сюаньу. 2012 г. Вид ночью.

зуально, и передает очарование современной эпохи. Такой материал дает ощущение чистоты и прозрачности воды, а сочетание нержавеющей стали и природной среды призвано подчеркнуть гармоничное сосуществование промышленно-чистой красоты и красоты естественной. Поверхность нержавеющей стали и обтекаемая форма «Лодки мечты» отражают прекрасный пейзаж озера Сюаньу, расположенного позади скульптуры. Скульптура очаровывает зрителя. Когда прохожие стоят под скульптурой, то могут увидеть в ней свое отражение, к тому же скульптура приносит радость детям. Таким образом происходит взаимодействие между скульптурой и зрителем. Скульптура также освещена светодиодными цветными огнями. Ночью они красиво и ярко отражаются на ее зеркальной поверхности. Светодиодные лампы хорошо подчеркивают обтекаемую форму «Лодки мечты», создавая футуристичное настроение, отсылая зрителя к научной фантастике, поэтому в процессе создания У Вэйшань принимал во внимание не только то, как будет выглядеть материал скульптуры днём, но и то, как он будет освещаться ночью. Так, скульптура всегда выглядит необычно, вне зависимости от времени суток.



Рисунок 3. У Вэйшань. «Переход — Факелоносец». Высота — 16.5 м, длина — 39 м, бронза, нержавеющая сталь. Расположена рядом с Нанкинской скоростной автомагистралью. 2014 г.

Что касается скульптуры «Переход — факелоносец» («Переход — факелоносец» (2014) . Бронза, нержавеющая сталь. Расположена рядом с Нанкинской скоростной автомагистралью), то она, по задумке У Вэйшаня, призвана увековечить олимпийский спортивный дух. Факел — важный символ олимпийского духа, который транслирует дружбу, мир и любовь. Спортсмены всего мира держат факелы, демонстрируя тем самым соблюдение олимпийского духа и переход в новую эпоху. Скульптура разделена на две части: огромная дуга из нержавеющей стали, похожая на радугу, используется в качестве постамента, на котором расположена бронзовая статуя факелоносца, который изо всех сил пытается бежать. Изображение факелоносца преувеличено и удлинено в обтекаемой форме, он находится в состоянии энергичного бега. Скульптура специально была сделана большой — по задумке автора, произведение должно воспевать спортсмена как героя, великана, идола. Главный мотив произведения — скорость и мощь, радуга же символизирует преодоление препятствий, превосходство, успех. Преувеличение формы заключается в субъективном увеличении или деформировании изображения и преувеличении целого или части тела персонажа. У Вэйшань сознательно увеличил руки и ноги факелоносца, удлинил тело и конечности, создавая ощущение широкого, размашистого шага — и тем самым быстроты движения. В то же время размер факела увеличен, чтобы сделать его более заметным. Конструкция радуги изогнута по направлению движения спортсмена, радуга наклонена влево, динамика ее композиции совпадает с направлением движения спортсмена, так общая композиция выглядит более внушительно. Гиперболизация форм и динамизм делают скульптуру более драматичной и комичной, выходя за рамки реальности, позволяя тем самым укрепить заложенную в скульптуре тему и основную мысль.

Размер «Факелоносца» — 16,5 метров в высоту и 39 метров в длину. Стремление к эффекту «отчуждения» является одной из выдающихся особенностей современной скульптуры. В отличие от «Лодки мечты», в скульптуре «Факелоносец» используется комбинация из бронзы и нержавеющей стали. Целью скульптора было выйти за рамки использования одного материала при создании скульптуры и обогатить язык материала. Эстафета передачи олимпийского огня — важный ритуал с большой историей. Бронза также является материалом с долгой историей. Создается ощущение, что бронзовый атлет с факелом будто бы бежит из далекого прошлого в сегодняшний день. Передача факела — это передача нам современной олимпийской культуры и олимпийского духа, а современная радуга из нержавеющей стали напоминает сегодняшнюю скоростную взлетно-посадочную полосу. К тому же, радужная дуга из нержавеющей стали своей формой разрушает традиционные представления о постаменте скульптуры, придает ему бóльшую значимость. Такое основание хорошо соотносится с темой скульптуры, подкрепляет содержание и усиливает ее динамику.

Стоит также отдельно отметить расположение рассматриваемых скульптурных произведений. Скульптура «Лодка мечты» расположена на площади между озером Сюаньу и железнодорожной станцией Нанкин. Горизонтальная обтекаемая форма скульптуры параллельна находящимся поодаль лесам, озеру и зданию вокзала. Она контрастирует и одновременно сочетается с окружающей средой. Зеркальная поверхность стали хорошо отражает поверхность озера Сюаньу, в то же время серый цвет стали гармонирует с серым цветом соседнего здания вокзала. «Волны» поочередно опускаются и поднимаются над поверхностью стали, создавая в окружении прямых линий потоки кривых и переплетаясь с линией горизонта. Скульптура была создана к молодежным олимпийским играм, поэтому она олицетворяет молодость, динамичность и моду. На своем сайте У Вэйшань поделился с читателями впечатлением от создания данной скульптуры: «Расположенная на вокзальной площади перед озером Сюаньу гигантская скульптура из нержавеющей стали “Лодка мечты” отражает небо и водную гладь, отражает поток зрителей со всего мира, волны света впадают в великую реку Янцзы, которая стремится впасть в море. Великий идеал китайской мечты — плывущая в направлении светлого будущего мирная лодка китайской нации» (У Вэйшань. Скульптура Нанкина // Ячан. Блог. Заметка к открытию Нанкинской юношеской олимпиады [Электронный ресурс]. URL: http://huadong.artron.net/20140814/n641156.html (дата обращения: 18.03.2018).

Скульптура «Факелоносец» расположена рядом с Нанкинской скоростной автомагистралью. Если смотреть сверху вниз, то прямоугольник скульптуры интегрирован с линейной скоростной автомагистралью, похоже, будто факелоносец и автомобиль движутся вместе в одном направлении. С боковой стороны скульптура принимает форму кривой в бесконечно расширяющемся линейном пространстве, нарушая целостность пространства, она изменяет визуальное пространство магистрали и в то же время становится визуальной точкой фокусировки. Для приезжающих и уезжающих автомобилей гигантская по размеру скульптура как будто бы неожиданно появляется на пустой дороге, что создает яркий визуальный эффект и оптическую иллюзию для зрителя. Вытянутая форма скульптуры заставляет сидящего в машине зрителя невольно взглянуть наверх, на бегущего за машинами гиганта. Данная скульптура является скрытым посланием и самому городу Нанкину. Динамичный облик скульптуры как бы требует, чтобы зрители прочувствовали молодость, силу и скорость современного Нанкина. Это не только способствует развитию олимпийского духа и культуры, но также символизирует превосходство города, нации и эпохи.

Библиография:

1. *Анчуков С.В.* Китайская скульптура [Текст]: история и современность / С.В.Анчуков, В.А.Кузмичев, Чжо Госэнь; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2011. С. 12.

2. У Вэйшань. Скульптура Нанкина // Ячан. Блог. Заметка к открытию Нанкинской юношеской олимпиады [Электронный ресурс]. URL: http://huadong.artron.net/20140814/n641156.html (дата обращения: 18.03.2018).

3. У Вэйшань: Городская скульптура должна оставить место для будущих поколений // Гуанмин жибао. 08.08.2014 [Электронный ресурс]. URL: http://art.china.cn/voice/2014-08/08/content_7129614.htm (дата обращения: 14.07.2017).

4. *Бурганова М.А., Смоленков А.П.* Портрет и символ // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. № 2. С. 27–43.

5. *Цао Сюн.* О формах и способах выражения У Вэйшаня // Материалы международной научной конференции «Материал — технология — форма». 18.05.2018. М., 2018. С. 456–460.

6. *Цао Сюн.* Происхождение и развитие китайской скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 1. С. 94–100

Е.В. ПОЛЯКОВА
Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Дизайн текстиля» МГХПА им. С.Г. Строганова, член CIETA
e-mail: artdekorator@mail.ru

E.V. POLYAKOVA
Candidate of art history, head. the department of «Textile Design» of the Stroganov Academy (MGHPA), CIETA member
e-mail: artdekorator@mail.ru

ШЕЛКОТКАЦКИЕ ФАБРИКИ КОЛОМНЫ КОНЦА XVIII — 1-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВВ. К ИСТОРИИ ПРОМЫШЛЕННЫХ ДИНАСТИЙ ЛЕВИНЫХ [1]

SILK-WEAVING FACTORIES IN KOLOMNA OF THE END OF 18TH — FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY. TO THE HISTORY OF THE INDUSTRIAL DYNASTIES OF LEVINS [1]

Крупнейшие российские и зарубежные музеи имеют в своих собраниях коллекции русского текстиля, тем не менее, история коломенских шелковых фабрик конца XVIII — 1-й половины XIX веков остается малоизвестной и неизученной. И, в первую очередь, это связано с тем, что в литературе не имеется данных о времени основания этих фабрик, о смене владельцев, что затрудняет атрибуцию памятников и их датировку. Изучение ранее неисследованных архивных материалов, которые вводятся в научный оборот впервые, позволило установить ряд важных фактов, позволяющих точно описать историю шелкоткацких производств Коломны, особенности устройства и ассортимента мануфактур.

The largest Russian and foreign museums have in their collections Russian textile samples. Still the history of production of the sill fabrics in Kolomna at the end of 18th — first half of the 19th century is still unknown. The reason — there is no information in the contemporary literature about the foundations of these factories, about the change of the owners. This makes it difficult to attribute and date samples. Analysis of the previously unexplored archival matarials

which are introduced for the first time, helps to establish a number of the important facts, which enable to describe the history, technology and the assortment of the silk production in Kolomna.

Ключевые слова: русское искусство, художественная промышленность, русские шелковые фабрики, текстильная мануфактура, парча, Коломна, Левины.
Keywords: Russian art, art industries, Russian silk factories, textile manufacture, brocade, Kolomna, Levin's family.

Коломенский уезд как один из центров русского шелкоткачества сформировался достаточно рано. Первое упоминание о наличии в городе Коломне шелкового производства относится ко второй половине XVIII века.

Стоит отметить удачное географическое положение города, способствовавшее торговым связям и особенности местного рельефа, которые как нельзя лучше подходили для развития шелкоткацкого промысла. В описании города Коломны и ее уезда, приведенного в географическом словаре Российского государства 1788 года [2] даются интересные и достаточно полные сведения об этой местности. Так, в коломенском уезде насчитывалось 303 рек и ручьев, главные из которых были Ока, Москва, Коломенка и Северка. Сам город Коломна находился в окружении главных водных судоходных артерий, расположенный на правом нагорном берегу Москвы-реки, около ее впадения в Оку. Рекой Коломенкой он разделялся на две главные части: «городскую» и «зарецкую». Таким образом, Коломна была удобно связана с большей частью Европейской России и крупными торговыми и промышленными центрами.

В другом источнике XVIII века подробно описан социальный состав населения города Коломны, основу его составляло купечество, среди которого мужской пол насчитывал 1 955 душ [3]. Автор также описывает основные занятия и промыслы, характерные для этой местности. Он сообщает, что некоторые купцы производили торг в лавках на площади вне города теми товарами, которые сами привозили из Санкт-Петербурга, Москвы и из других городов. Прежде всего, это были ткани: разные шелковые материи, сукна, выбойки, китайки, холстины «разных рук», шнурки и прочий «щепетильной товар». Кроме того, к Санкт-Петербургскому порту, в Москву и другие города из Коломны отпускали

юфть, хлеб и соленые мяса, рыбу, хмель, сало, воск, мед, пеньку, мыло и горшки, местного производства.

С конца 1760-х годов Коломна известна, не только как торговый центр, но и как город, где начинают развиваться текстильные мануфактуры. Ссылаясь на материалы «Уложенной Комиссии» 1767–1768 годов, В.Н.Бочкарев в статье «Коломна в середине XVIII века» говорит о наличии суконных фабрик в городе [4]. Действительно, как свидетельствуют архивные материалы, в 1766 году в Коломне находилась суконная фабрика Ивана Мещанинова, на которой изготавливали разноцветное сукно стоимостью по 60 копеек и красную каразею по 14 ½ копейки за аршин. Аналогичным был ассортимент и другой мануфактуры, которая действовала в Коломенском уезде и принадлежала действительному статскому советнику и кавалеру князю Григорию Ивановичу Шаховскому [5].

Сведения о шелкоткацком производстве также появляются в середине 1760-х годов. Шелковая фабрика Сергея Попова и Евстафия Полетаева была основана в 1765 году по указу Мануфактур-коллегии. Она находилась в Коломне в приходе церкви Архангела Михаила [6]. О том, что производство развивалось и весьма успешно, свидетельствуют регулярно подаваемые ведомости фабрики, ассортимент которой состоял из разного сорта платков и тафты. Другая шелковая фабрика Петра Котельникова также была основана по указу Мануфактур-коллегии в Коломне, в 1769 году. Производство располагалось в двух деревянных светлицах, отдельно была устроена красильня. Это была небольшая фабрика, в 1770 году здесь насчитывалось всего 6 станов, а годовой капитал составлял 2 321 руб. 25 коп. [7]. Тем не менее, производство оказалось вполне жизнеспособным, и на протяжении 70-х годов XVIII столетия на ручных станах вырабатывались различные недорогие шелковые ткани, такие как тафты гладкие, полосатые и клетчатые, а также платки «тафтяные малой руки» и кружева.

Помимо купеческих мануфактур, в 1780-х годах в окрестностях Коломны возникает ряд небольших крестьянских шелковых фабрик, которые со временем превратились в весьма крупные производства. Одним из таких центров шелкоткачества в коломенском уезде стала деревня Бобренево, здесь было основано несколько шелковых фабрик, владельцами которых значились несколько крестьянских и купеческих семей Бабаевых. Они продолжали действовать и на протяжении 1-й половины XIX века.

Другим центром шелкоткацкого промысла в коломенском уезде являлось село Подлипки, откуда вышли две промышленные династии Левиных, родоначальниками которых были экономические крестьяне этого села Сафрон Нестеров и Гурей Никитин. Интересен тот факт, что эти шелковые производства были основаны одновременно. Нам не удалось установить, состояли ли эти две семьи в родстве или были только односельчанами и однофамильцами. Тем не менее, коммерческие и производственные дела велись этими владельцами мануфактур параллельно. Надо отметить, что во всех материалах XIX столетия точная дата основания фабрик не указана, поэтому исследователи, опираясь именно на эти сведения, обозначали ее приблизительно 70-ми, 80-ми или даже 90-ми годами XVIII века. Сложность заключалась в том, что в 1780-е годы Сафрон Нестеров и Гурей Никитин, будучи крестьянами, как правило, еще не фигурировали в документах под фамилией Левиных. Однако на основании архивных материалов конца XVIII столетия удалось восстановить картину основания шелкоткацкого производства Левиных.

Первая шелковая фабрика была основана в 1784 г. крестьянином казенного ведомства Сафроном Нестеровым в Московской губернии, Коломенской округе в сельце Подлипках. По материалам 5-й ревизии 1795 года нами установлено, что С.Н.Левин (1744 года рождения) значился в крестьянстве Коломенской округи экономической Парфеньтьевской волости сельца Подлипок. Скопив достаточный капитал, 16 марта 1797 года он записался в московское купечество по 2-й гильдии вместе со своим сыном Егором. В посемейных списках московских купцов Садовой Большой слободы за 1805–1808 года значатся Сафрон Нестеров Левин 52 лет и его сын Егор 25 лет. В документе также приведены сведения о размере капитала, который объявлял купец на каждый год. Судя по этим данным, коммерческая деятельность Левиных шла достаточно успешно, так в 1805, 1806 и 1807 годах объявленный капитал составлял 8 000 руб., а в 1808 году он показан уже в размере 20 000 руб. [8]. Это позволило Сафрону Нестерову перейти в 1-ю купеческую гильдию. Со временем в Москву переехала вся семья Левиных. В 1811 г. купец проживал в своем доме в Москве, в Таганской части, в приходе Воскресения в Гончарах. Документы свидетельствуют, что в управлении шелковым производством самое активное участие принимали сыновья Сафрона Нестеровича — Иван (1767–1825 гг.), Егор (1771–1829 гг.) и Александр (1774 г.р.). С 14 апреля 1811 года им было разрешено числиться в одном капитале с отцом по 1-й гильдии.

Уже в 1790-х годах шелковая мануфактура Сафрона Левина представляла собой достаточно серьезное производство, с большими оборотами капитала и широким ассортиментом, здесь вырабатывалось: 7000 аршин штофа, 1200 аршин гродетура, 1000 аршин коновата, 820 фат, всего на 40210 руб. в год.

К началу XIX века производство было расширено, и открыта вторая фабрика в самом городе Коломне. Во время Отечественной войны 1812 г. русская шелкоткацкая промышленность сильно пострадала, так как значительная часть мануфактур находилась в Москве, часть из них была разорена во время пожара. Коломну в меньшей степени затронули эти события. В ведомостях за 1812 г. на фабрике С.Левина числилось 54 стана и 270 человек рабочих.

Сведения на 1813 и 1814 годы указывают на наличие двух шелковых мануфактур, которыми владел Сафрон Левин. Наиболее крупная часть производства находилась в Коломне, здесь было 74 стана, а при мастерских работало до 270 человек. Фабрика специализировалась на выработке разных золотных и шелковых тканей. В течение 1814 года было выткано 8 430 аршин парчи, 400 аршин бархата, 10800 аршин штофа, 2 500 аршин гродетура, 650 аршин фаты, кроме этого большое количество готовых изделий: 375 платков, 3 750 кушаков, 185 шалей. Другое отделение фабрики — в Подлипках, в этот период уступало своими объемами коломенской, на 18 станах силами 38 вольнонаемных рабочих ткались штоф (4 800 аршин) и парча (3 003 аршин) [9].

После смерти Сафрона Нестеровича Левина в 1814 году производством управляли его сыновья Иван, Егор и Александр. Интересно письмо вдовы купца Анисьи Никифоровны (1743 г.р.), датирующееся 1816 годом [10]. Она ходатайствовала о том, чтобы ее старшего сына Ивана Софроновича освободили от должности бургомистра, которую он занимал, в виду того, что он имеет много забот в делах управления фабрикой и был безграмотен. Кроме этого, из контекста письма мы узнаем, что по-прежнему братья находились в нераздельном капитале и совместно владели производством. Очевидно, вскоре поле этого произошел раздел между наследниками, и было образовано уже две шелковых мануфактуры. Одна из них принадлежала Ивану Софроновичу Левину, другая Егору и Александру Софроновичам Левиным.

В ведомости, поданной «от содержателя шелковой фабрики московского купца Ивана Сапронова Левина» за 1820 год, указаны ос-

новные сведения о производстве и характере ассортимента [11]. В частности, там говорится, что фабрика находится в Московской губернии в городе Коломне, в собственном доме купца на крепостной земле. Ткацкие мастерские располагались в одном каменном строении длиной 20 сажень, а шириной 4 сажени 2 вершка. Для производства тканей использовался шелк разных сортов итальянский и задунайский, кроме этого приобреталось серебро позолоченное, серебро «ардинарное», медная волока или мишура. Всего на мануфактуре действовало 37 станов. При этом вырабатывались разнообразные шелковые и парчовые материи от дорогих сортов до простых штофов [12]. Стоит отметить, что тканей вырабатывалось больше, чем готовых изделий — платков.

После смерти Ивана Софроновича в 1825 году фабрика перешла по наследству его сыновьям Василию, Поликарпу и Степану Ивановичам Левиным, которые управляли совместно. В качестве основного владельца в документах фигурирует старший из братьев Василий Иванович Левин, до 1833 года они стояли в московском купечестве по 2-й гильдии, после чего записались в коломенское купечество.

Успешно развивалась и вторая шелковая мануфактура, принадлежавшая московскому купцу Егору Левину и его брату коломенскому купцу Александру Левину, также об этом свидетельствует ведомость фабрики за 1820 год [13].

Документы дают основание полагать, что после смерти одного из совладельцев Егора Софроновича, в 1829 году, мануфактура была разделена между наследниками. Одна часть производства осталась за его братом коломенским 2-й гильдии купцом Александром Софроновичем Левиным, а другая половина, ранее принадлежавшая Егору Левину, отошла к его сыновьям Григорию Егоровичу и Михаилу Егоровичу, которые, в свою очередь, разделили эту долю между собой. Таким образом, к 1830-му году из одной мануфактуры было образовано три отдельно действующие фабрики с разными владельцами. Тем не менее, история семьи Левиных в последующие десятилетие оставляет много вопросов как с точки зрения смены хозяев производства, так и атрибуции фактического материала. Интересным фактом является то, что в списке фабрикантов и заводчиков Российской империи за 1832 год владелицей парчового и шелкоткацкого производства в Коломне указана купеческая жена Анисья Никифорова Левина (вдова Сафрона Левина), а также владельцем отдельной фабрики записан ее внук от старшего сына 2-й гильдии купец Василий Иванович Левин [14].

К этому времени Анисья Никифоровна была в весьма преклонном возрасте (89 лет) и фактически не могла заведовать производственными делами. Подтверждение этому мы находим в документах коломенского магистрата, где есть свидетельство того, что еще в 1821 году она передала полномочия по торговой коммерции своим сыновьям и внукам, подписав на их имя доверяющее письмо. В этой доверенности: «Явила верющее письмо московская купеческая жена Анисья Никифорова дочь Левина, в коем написано. "Помянутая московская купеческая вдова Анисья Никифорова дочь Левина в подтверждение своего верющего письма сказала, что оное действительно. От нее дано внуку ее купеческому сыну Григорию Егорову Левину и подписана за неумением ее грамоте и писанию по ее велению внуком же ее купеческим сыном Артамоном Левиным и потому и книгу под № 14 записано верно и впредь спорить и прекословить не будет"» [15]. Коммерческие интересы семьи Левиных были сосредоточены не только на производстве шелковых и парчовых тканей, но также и торговле салом. Причем, этот промысел имел значительное развитие в 1820–30-х годах. Так, в архивных документах неоднократно встречаются доверенности от коломенского 2-й гильдии купца Александра Софроновича сына Левина на имя Артамона Левина. Например, письмо, которое датировано 13 сентября 1821 года, где говорится: «Сим доверяю не отделенному сыну своему Артамону Александрову Левину в том, что имеете вы отправленное от меня к Санкт-Петербургскому порту разных сортов сало желающим людям продавать в чем я вам верю, и что вы по сему законно учините, о том впредь спорить и прекословить не буду, а прибыль имею» [16]. Десятилетие спустя письма от указанного заявителя свидетельствуют о том, что его сыновья Артамон и Ипат Александровичи принимали активное участие, не только решая финансовые и организационные вопросы по части торговли отца, но и в управлении делами фабрики. Аналогичные по своему содержанию доверенности от 4 и 23 января 1830 года, адресованные каждому из сыновей отдельно, содержат фразу: «Залогом за покупаемый товар для фабрик моих имеете от имяни моего давать векселя не ограничиваясь в сумме к ним вместо меня руку прикладывать…» [17]. Таким образом, официально владельцем производства являлся коломенский 2-й гильдии купец Александр Софронович сын Левин.

В течение первой трети XIX века промышленная династия Левиных прочно утвердилась в среде московского и коломенского ку-

печества. Представители фамилии принадлежали к достаточно обеспеченной социальной группе и, как ранее было отмечено, участвовали в общественной городской жизни.

Важным источником, дающим информацию о коломенских фабриках Левиных, являются указатели художественно-промышленных и мануфактурных выставок, которые проводились регулярно, начиная с 1829 года. На протяжении 1830-х годов коломенские парчовые и шелкоткацкие фабрики, принадлежавшие Левиным, регулярно участвовали в художественно промышленных выставках. На первой публичной выставке российских изделий в Санкт-Петербурге были представлены изделия фабрики только московского 2-й гильдии купца Василия Левина. Он продемонстрировал широкий ассортимент высококачественной продукции собственного производства, среди которого числилось: 7 кусков «парчи богатой», 5 кусков «парчи средней», 7 кусков «парчи разных цветов по атласу», 1 кусок «парчи с шелковою травкой», 1 кусок «фризе с серебряной травкой», 6 кусков шелковых материй разных цветов, 3 куска «брокатели» и 9 кусков «штофа разных цветов» [18]. В качестве награды за отличное изделие парчей, глазетов и фризей В.И.Левин был удостоен «Публичной похвалы» [19]. На следующей выставке, проходившей в залах Кремлевского Дворца в ноябре 1831 года, фигурировало уже две коломенских фабрики. Первая принадлежала Левину Василию Ивановичу с братьями. Владельцем другой мануфактуры показан московский купец Левин Михайло Григорьев [20]. Здесь следует обратить внимание на ошибку в имени второго владельца, допущенную при публикации, поскольку на самом деле имеется в виду Михаил Егорович Левин. Подобные неточности встречаются и в отношении указания дат основания шелкоткацких и парчовых производств, что очень часто вводит исследователей в заблуждение при атрибуции тканей, поэтому крайне важно обращаться к разным источникам, выявляя и сравнивая информацию, это дает наиболее точную картину.

Также известна и благотворительная деятельность купцов. В.И.Левин в 1831 году пожертвовал в пользу Санкт-Петербургского практического Технологического Института два куска парчи ($19^{1}/_{4}$ аршин и 17 аршин), кусок зеленого бархата с золотыми крестами ($19^{3}/_{4}$ аршин) и кусок шелкового зеленого тканья с золотыми крестами ($25^{1}/_{2}$ аршин) [21].

Таким образом, к 1830 году действовали четыре отдельные фабрики, принадлежавшие наследникам Софрона Нестеровича Левина.

Владельцами трех из них являлись уже его внуки — Василий Иванович Левин с братьями, Григорий Егорович и Михаил Егорович Левины, четвертая принадлежала младшему сыну Александру Софроновичу Левину. В этой связи важным вопросом атрибуции предметов, с точки зрения расшифровки фабричных клейм, является установление точных сведений о принадлежности к купечеству того или иного города, получению званий и почетного гражданства.

В списках московских купцов на 1830 год значатся по второй гильдии под № 61 Михайла Егоров Левин с женой, проживающие в собственном доме в Таганской части города; купец имел фабрику и торговал парчами. Под № 66 записан Василий Иванович Левин, который также проживал в Таганской части Москвы в собственном доме с женой, двумя братьями и племянником, производил торговлю шелком. Другой их родственник Григорий Егорович Левин в этом списке под № 2693 указан как иногородний, подольский купец [22]. В этом статусе Григорий Егорович пребывал вплоть до своей смерти 16 октября 1837 года, в возрасте 44 лет купец был похоронен в Троице Сергиевой лавре [23]. Нет никаких данных о том, что его наследники продолжали содержать шелкоткацкое производство, фабрика была закрыта или продана.

В течение 1830-х годов происходят изменения в коммерческой деятельности Левиных. После смерти Александра Софроновича мануфактура перешла по наследству его сыновьям 2-й гильдии купцу Артамону (1792/94? — 4 октября 1857 г.) и купеческому брату Ипату (1799 — после 1843 г.) Александровичам Левиным. Братья участвовали во Всероссийской выставке 1835 года, на которой за изделия своей фабрики — штофы и парчу — были удостоены золотой медали для ношения на шее на Аннинской ленте [24]. Также на этой выставке за отличные парчи и штофы золотыми медалями для ношения на шее на Владимирской ленте были отмечены подольский купец Григорий Левин и коломенский купец Михаил Левин [25].

Через четыре года на выставке экспонировались ткани фабрики почетного гражданина 2-й гильдии купца Левина Михаила Егоровича и фабрики московского 2-й гильдии купца Артамона Александровича Левина [26].

Реестр о фабриках и заводах, действовавших в течение 1841 года в г. Коломне, дает информацию о нескольких парчовых и шелковых производствах Левиных. Здесь указаны фабрики: потомственного

почетного гражданина московского 2-й гильдии купца Автомона Александрова Левина, коломенского 2-й гильдии купца Ипата Александрова Левина, потомственного почетного гражданина коломенского 2-й гильдии купца Мартына Гурьева Левина. Среди производств, которые в течение 1841 года прекратили свое действие, записана фабрика почетного гражданина московского 2-й гильдии купца Михайлы Егорова Левина со следующим комментарием: «Бумажное изделие прекращено, а содержать имеет желание завести для выработки шерстяного флагдука» [27]. В архиве имеется документ со списком купцов 1840 года по городу Москве в форме таблицы без титульного листа, очевидно получение торговых свидетельств на 1841 год, запись 15 июля Садовая большая слобода Автамону Александрову Левину [28]. В этом же деле упоминается и Михаил Егорович Левин, также садовой большой слободы. Таким образом, в 1840-х гг. наследники Софрона Нестерова Левина продолжили заниматься парчовым и шелковым производством только по линии Александра Софроновича Левина. В 1840-х гг. здесь мануфактура потомственного почетного гражданина и московского 2-й гильдии купца Артамона Александровича Левина была одной из крупных в московской губернии по выпуску парчовых материй.

Обнаруженные в архиве ведомости за 1841 г. фабрик Левиных — Артамона Александровича и Ипата Александровича — свидетельствуют о том, что в ассортимент выпускаемых материй был достаточно разнообразен как по видам, так и по качеству. В качестве сырья для производства материй фабриками употреблялись шелк «Брусской, Кашанской, Шемаханской» и серебро позолоченное, все это приобреталось в Москве, где и сбывался готовый товар, как и на ярмарках. Помимо «парчи по атласу с золотом», которая стоила около 4 рублей за аршин, изготавливались «парча апплике», «парча мишурная», бархат разноцветный с золотом, разный штоф, бархатель, платки с золотом по 10 рублей за штуку, фаты коноватные от 12–5 рублей. Самая дорогостоящая парча была представлена у Артамона Левина по 10 рублей за аршин [10]. Таким образом, кроме широко известных золотных платков, фат и атласной парчи, образцы которых представлены в разных музейных коллекциях, коломенские фабрики изготавливали и более дорогие парчовые ткани, о чем практически неизвестно.

Фабрики братьев Артамона и Ипата Левиных действовали до 1845 года параллельно и достаточно стабильно. Например, на мануфак-

туре А.А.Левина в 1845 году числилось 106 станов из них 40 жаккардовых и 93 рабочих. Затем происходит постепенное угасание династии некогда крупных и известных парчовых фабрикантов. В 1850-х годах их деятельность прекращается. Есть сведения о долгах наследников Артамона Левина.

Родоначальником другой промышленной династии Левиных был также крестьянин казенного ведомства Гурей Никитин, односельчанин Сафрона Нестерова. В архивных документах XVIII века указывается, что их фабрики были основаны одновременно — в 1784 году — и находились в экономической Парфентьевской волости Коломенского уезда селе Подлипках. Очевидно, что две крестьянские шелковые мануфактуры действовали независимо и в 1780–90-х годах развивались вполне успешно, так что их владельцам удалось накопить достаточный капитал для записи в купечество.

В 1797 году Гурий Никитин сын Левин подал прошение о вступлении в коломенское купечество вместе со своим семейством — женой, старшим сыном от первого брака и детьми от второго брака. Объявленный им капитал в размере 2010 руб. позволял записаться в 3-ю гильдию [29].

Гурий Никитин был женат дважды, от первого брака у него родился сын Сергей, от второго брака с Натальей Васильевой он имел шесть детей: трех сыновей — Дмитрий (до 1797 г. — 7 июня 1848 г.), Мартын (1804–1861 гг.), Никита (1797–1850 г.?), и трех дочерей — старшая Татьяна была отдана замуж за коломенского купца Дмитрия Курчевского (проживали в Гончарах), другая, Евдокия, в замужестве Шалина, проживала в доме мужа на Астраханской улице, меньше известно о третьей дочери Пелагее (1815 г.р.). Интересно, что удалось обнаружить сведения о рождении Мартына Гурьевича Левина, где говориться, что рожден в г. Коломне в 1804 г. в приходе ц. Воскресения на Посаде, был крещен в этом же приходе и восприемниками записаны: Александр Сафронов Левин и Авдотья Васильева Бабаева. Таким образом, есть свидетельство о достаточно близком общении двух семей Левиных.

Отношения в семье складывались не всегда просто, в 1808 году Гурием Никитиным был составлен и утвержден акт об отделе старшего сына, который на тот момент имел уже собственную семью (жена Вера Никифорова и сын Иван). За зазорное поведение отец лишил его права на наследство, а также и его потомков, без возможности иметь какие-либо притязания на имение и прочее состояние в будущем [30].

Как отмечалось ранее, изначально шелковая мануфактура была основана и находилась в сельце Подлипках Коломенской округе. Здесь в конце 1790-х годов вырабатывалось: 5500 аршин штофа, 600 аршин гродетура, 500 аршин коновата, 770 фат, всего на 32530 руб. в год. В документах 1797 года он указывал, что проживание и торговый промысел имел в Коломне, вероятно, к этому времени сюда была переведена и часть производства шелковых и парчовых тканей.

В 1812–14 годах на коломенской фабрике 2-й гильдии купца Гурия Никитина сына Левина числилось 63 стана и 99 вольнонаемных рабочих. Вырабатывались парча (1 104 аршин), шелковые ткани и платки. На протяжении последующих лет производство сохраняло свои объемы, в 1820 году на мануфактуре числилось 69 станов и 151 рабочий человек [31].

В это время самое активное участие в делах фабрики принимали сыновья Гурия Левина Дмитрий, Мартын и Никита. Значительная часть вопросов решалась старшим сыном, он вел торговлю от имени своего отца, заключал важные сделки.

Одно из «верющих» писем, которое содержатель шелковой фабрики подал в коломенский магистрат, датировано 4 июля 1821 года. Это форма доверенности, выданная коломенским второй гильдии купцом Гурием Никитиным сыном Левиным своим сыновьям. Она была следующего содержания: «Сыну моему Дмитрию Гурееву в сходственность городового Положения 110 статьи по чину объявленного на сей 1821 год мною капитала доверяю я вам вместо себя по моей торговой коммерции в производстве касающихся дел как в покупке товаров, так и в продаже покупных и препорученных вам в разных российских городах и ярмарках где только заблагорассудится на законном основании имеете вы с препорученным от лиц разным товаром отправиться на Макарьевскую в Нижнем Новгороде и учрежденную для торговли ярмарку и не просить вам от кого следует со взносом надлежащего количества денег вновь выстроенную лавку, в которой и заниматься вам во всю ярмарку торговлею и если потребно будет подавать куда-либо о выдаче на торговлю или занятие лавки от имени моего, прошения или объявления и по оным подавать вам за своим вместо меня рукоприкладством можете и что до торговли в Нижнем Новгороде во время Макарьевской ярмарки ныне относится будет, то и во всем том я вам верю, и что по сему законно учинить о том впредь спорить и прекословить не буду» [32]. Текст этого до-

кумента показывает, что ткани фабрики Левиных продавались не только в Москве, но широко расходились и в другие регионы России.

В архивных материалах имя Гурия Никитина Левина фигурирует до 1822 года. Очевидно, с 1822 года, после смерти отца, братья Левины унаследовали производство. В 1830-х годах все производственные дела велись братьями Левиными совместно, о чем свидетельствуют и архивные источники этого времени. Интересно отметить, что главным распорядителем являлся старший брат коломенский 2-й гильдии купец Дмитрий Гурьевич Левин. От своего лица он выдавал «верющие» письма на все виды деятельности относительно их совместной коммерции. Например, 9 января 1830 года он выписал доверенность своему приказчику, крестьянину сельца Подлипок, Ивану Ларионову Леонтьеву, поручив ему при наличии «прикащицкого» свидетельства в течение 1830 года продавать в Москве и других городах и на ярмарках разные парчовые, шелковые и бумажные товары, произведенные на его собственной коломенской фабрике. На вырученную сумму приказчик был уполномочен покупать нужные к фабрике материалы [33]. Также 14 января 1830 года Дмитрий Гурьевич выписал еще две доверенности на имя своих братьев. Первое письмо подтверждало права Мартына Гурьевича, на основании высочайше утвержденного 14 ноября 1824 года дополнительного постановления об устройстве гильдий, действовать по общей их торговле вместо своего старшего брата. В частности, продавать высылаемые ему в Москву шелковые и бумажные товары желающим людям, а также равно на счет общего капитала он мог приобретать необходимое для их шелковой фабрики сырье, а также брать кредиты и давать обязательства. Аналогичного характера и второе письмо, выданное для Никиты Гурьевича. За право торговли в Москве братья вносили соответствующий акциз, а по окончании года отчитывались в своих действиях Дмитрию Гурьевичу как основному управителю семейного дела [34].

Дела фабрики под управлением братьев шли достаточно успешно, все братья знали грамоту, и им удалось не только сохранить производство на плаву, но и несколько расширить его и удерживать качество продукции на высоком уровне. По сведениям 1832 года, существовало два отделения фабрики. Первое, как и раньше, находилось в городе Коломне, его владельцами указаны 2-й гильдии купцы Дмитрий, Мартын и Никита Левины. Здесь производилась основная часть продукции: парча, штоф, канеле, платки и покрывала. Другое отделение располагалось

под Коломной в селах Протопопове и Подлипках, здесь вырабатывались парча, штоф и гродетур. Примечательно, что владельцем этой части указан только Дмитрий Левин [35].

Изделия фабрики братьев Левиных экспонировались на всероссийской художественно-промышленной выставке 1835 года. В указателе выставки они записаны как коломенские купцы и почетные граждане. На суд экспертов и посетителей были представлены разные шелковые и золотные ткани: парчи по атласу, парчи казацкие, бархаты и штофы [36]. За хорошее качество и большое производство парчей, штофов и бархатов для внутренней торговли братья удостоились большой серебряной медали. На выставке 1839 года уже упоминается только один из братьев — Мартын Гурьевич Левин. Старший брат, отдав свое право на фабрику, несколько лет производил торговлю салом к санкт-петербургскому порту, после его смерти 8 июня 1848 года оставшийся капитал и имение, за неимением детей, перешли его родным братьям [37]. На момент кончины состоял коломенским гражданским главою. Вскоре умер и младший брат Никита (в 1850 г. числится умершим).

Шелковая мануфактура Мартына Гурьевича Левина продолжала существовать вплоть до 1861 года. В 1848 году он записан как потомственный почетный гражданин временно коломенский 2-й гильдии купец. Сведения, поданные от М.Г.Левина от 30 апреля 1850 года, говорят, что он был во вдовстве и имел пятерых детей, занимался фабричными изделиями шелковых материй на собственной фабрике в городе Коломне.

Исторические материалы свидетельствуют, что шелковые и парчовые фабрики Коломны и коломенского уезда успешно развивались и с конца XVIII столетия. Эти мануфактуры отличались высоким ассортиментом продукции и успешно конкурировали с лучшими московскими фабриками первой трети XIX века.

Примечания:

1. Материалы статьи подготовлены при поддержке гранта РФФИ (проект № 11-06-00468-а) и впервые были представлены на III научно-практической конференции «Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX вв.», Государственный исторический музей. М., 2013.

2. Новый и полный географический словарь Российского государства, или лексикон. Ч. II. М., 1788. С. 288–296.

3. *Чулков М.Д.* Историческое описание российской коммерции при всех портах и границах от древних времян до ныне настоящаго, и всех преимущественных узаконений по оной государя императора Петра Великаго, и ныне благополучно царствующей государыни императрицы Екатерины Великия. Т. VI. Кн. IV. М., 1786. С. 218–219.

4. *Бочкарев В.Н.* Коломна в середине XVIII века // Сборник научных трудов. Вопросы социально-экономической и политической истории города Коломны. М., 1981. С. 3–14.

5. РГАДА. Ф. 277. Оп. 11. Ед. хр. 1081. Л. 11, 13.

6. РГАДА. Ф. 277. Оп. 2. Ед. хр. 711. Л. 1.

7. РГАДА. Ф. 277. Оп. 2. Ед. хр. 745.

8. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 2. Оп. 2. Д. 8. Л. 43 об. — 44.

9. Ведомость о мануфактурах в России за 1813 и 1814 годы. СПб., 1816. С. 44–45.

10. Материалы для истории московского купечества. Общественные приговоры (приговоры 1813–1827 гг.). Т. II. М., 1892. С. 81.

11. РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Д. 291. Л. 95 об. — 96.

12. Парчи «однозолотной переборной» на 2 станах было соткано 12 кусков (384 аршина), парчи «трех частной» на 8 станах — 80 кусков (2 000 аршин), штофу переборного на 15 станах — 210 кусков (10 500 аршин), гарнитуру гладкого подножного на 7 станах — 112 кусков (5 600 аршин). Ширина парчовых тканей и штофа составляла 12 вершков (3/4 аршина = 53 см), ширина простой гладкой ткани была чуть уже — 11 вершков. Изделия: фат коноватных на 2 станах было выработано 240 кусков (780 аршин), ширина одной фаты равнялась 1 аршину ¾ верш. Платки переборные с золотом в куске 1 ½ аршин, она соответствовала и ширине изделия, вырабатывались на 1 стане, тем не менее, их было выткано 120 кусков.

13. РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Д. 291. Л. 152 об. — 153.

14. Список фабрикантам и заводчикам Российской империи 1832 г. СПб., 1833. С. 332–333.

15. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 449. Л. 7–7 об.

16. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 449. Л. 16.

17. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 472. Л. 2–3, 15–16.

18. Роспись вещам, выставленным в Первую Публичную выставку российских изделий в СПб в 1829 г. СПб., 1829. С. 41.

19. Описание Первой Публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С-Петербурге в 1829 г. СПб., 1829. С. 310.

20. Роспись произведениям отечественной промышленности, выстав-

ленным в залах Кремлевского Дворца ноября 7 дня 1831 г. М., 1831. С. 14.

21. Список пожертвованиям, сделанным от разных лиц в пользу С.Петербургского практического Технологического Института // Журнал мануфактур и Торговли. СПб., 1833. № 4. С. 73–74.

22. Список купцов города Москвы, объявивших капиталы на 1830 год, с показанием имеющегося при них семейства, чем торговлю производят и где жительство имеют. Б. м., Б. г.

23. Московский некрополь. Т. 2. СПб., 1908. С. 159.

24. Награды всемилостивейше пожалованныя за последнюю выставку в Москве // Журнал Мануфактур и Торговли. СПб., 1836. № 1. С. 27.

25. Награды // Журнал Мануфактур и Торговли. СПб., 1836. № 2. С. 113.

26. Указатель выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1839 г. СПб., 1839. С. 191–192.

27. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 17. Оп. 96. Д. 50. Л. 2, 3

28. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 2. Оп. 2. Д. 3151. Л. 22 об.

29. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф.41. Оп.1. Д. 3663. Л. 2

30. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 315. Л. 22 об.

31. РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Д. 291. Л. 101 об. — 102.

32. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 449. Л. 14 об.

33. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 472. Л. 5.

34. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 472. Л. 7 об. — 8.

35. Список фабрикантам и заводчикам российской империи 1832 г. СПб., 1833. С. 332–333.

36. Указатель произведений отечественной промышленности, находящихся на выставке 1835 г. в Москве. М., 1835. С. 27.

37. ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 41. Оп. 3. Д. 286. Л. 1.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mg-1968@yandex.ru

M.V. GORELOV
Candidate of art history, associate professor of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mg-1968@yandex.ru

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

THE SPECIFICS OF TEACHING DRAWING AT THE HIGHER SCHOOL AT THE PRESENT STAGE

Статья посвящена актуальным проблемам преподавания дисциплины «Рисунок» в системе художественно-промышленного образования на современном этапе. Рассматривается взаимосвязь единства постановки задач в проектировании и в рисунке. Определяются основные задачи, стоящие перед дисциплиной рисунок в системе высшей школы. Отмечается системность решения этих задач с целью достижения выразительности композиционного замысла.

The article is devoted to the actual problems of teaching drawing in the SIS topic of art and industrial education at the modern stage. Examines the relationship of unity formulation problems in design and drawing. They are determined the main tasks facing the discipline of drawing in the higher education system. It notes the consistency of these tasks with the aim of composite design achieving expressiveness.

Ключевые слова: рисунок, визуальное мышление, композиционное мышление.
Keywords: drawing, visual thinking, compositional thinking.

Преподавание рисунка как одной из основных дисциплин в художественно-промышленном обучении имеет свою историю, сложившуюся на протяжении почти столетия, со времени образования ВХУТЕМАСа как первого дизайнерского вуза в нашей стране. С 20-х годов прошлого века в России и за рубежом открылось много художественно-промышленных вузов, развивших свои собственные традиции и методы рисования. Но на протяжении всего пути развития художественно-промышленного образования преподавание рисунка осуществлялось в постоянном колебании между общими требованиями универсальной школы и специальными задачами профессионального обучения.

В этом контексте не теряют своей актуальности две классические для художественно-промышленных вузов проблемы — соотношение традиции и новаторства в искусстве, практике и в рисунке высшей школы, а также взаимосвязь универсального и специального образования в подготовке проектировщиков разных специальностей (промышленный, средовой, графический дизайн, дизайн средств транспорта, мебели и интерьера, проектирование тканей и т.д.). Художники декоративно-прикладного искусства различных специализаций также подвержены этой проблеме. Вопрос о кардинальном новаторстве, о возможности включения студентов в авангардные течения в искусстве подчас наталкивается на само представление о высшей школе как хранительнице и трансляторе традиций. В соответствии с таким представлением, за пределами вуза художник имеет право на творчество в любом течении или направлении искусства, но в стенах вуза он обязан следовать той линии образования и воспитания, которая определяет лицо того или иного вуза. Линия эта в нашем художественно-промышленном образовании основана, как известно, на традициях универсального образования. Эти традиции были заложены в Строгановском училище еще на рубеже XIX–XX веков. Суть их состояла в том, что студент в первом периоде своего обучения получал базовые навыки в целом ряде художественно-промышленных специализаций, а во втором, на старших курсах, более детально изучал ту область, которой решил посвятить свою профессиональную деятельность. Тем не менее, именно благодаря фундаментальным навыкам, полученным в первом периоде, выпускник вуза мог реализовывать в разных сферах промышленности. Программы и методы обучения рисунку четко фокусировали эту особенность на постановку определенных задач. Сегодня универсальный подход к рисунку, его программа, методика основаны на

жесткой нормативности учебного процесса и, как правило, не учитывают двух факторов: с одной стороны, времени и изменяющейся в связи с ним специфики обучения. С другой — особенностей проектного мышления.

Говоря о проектном мышлении, мы обязаны сконцентрировать внимание на основной цели обучения рисунку в художественно-промышленном вузе — воспитанию у студентов композиционного, объемно-пространственного конструктивного мышления как своего рода графической базы проектного мышления, поскольку основная функция рисунка — научить грамотно и эстетически выразительно изобразить свою проектную идею.

На современном этапе рисунок является инструментом проектного мышления, графической лексикой художника-проектировщика. Это уже доказано. Принципы, на которых базируется проектное мышление специалиста, видоизменяются со временем в связи с определенными требованиями научно-технического развития общества, поэтому перед преподавателем рисунка обнаруживается требование сформулировать эти принципы и поставить перед студентами определенные задачи, которые логически совпадали бы с задачами проектными. Для того чтобы сформулировать задачи по рисунку, необходимо кратко ознакомиться с проектными задачами на современном этапе, к примеру, на факультете промышленного искусства МГХПА.

Общеизвестно, что сегодня дизайнер выступает в роли коммуникатора между объектом, который он спроектировал, и потребителем, который будет пользоваться этим объектом. То есть, по этой мысли, между проектировщиком и потребителем должны возникнуть коммуникационные свойства. А если рисунок является графической базой при создании объекта проектирования, то он тоже обязан обладать рядом коммуникативных свойств — эстетикой, выразительностью, логической простотой и ясностью силуэта, линий, соотношением света и тона. Все это достигается в композиции. Композиция — главная тема на всех курсах. Поскольку проектировщик работает над формой вещи как основным объектом рассмотрения, то важным становится выяснение характера цельности художественной формы. Центральными понятиями этой темы являются понятия композиции, композиционной цельности и конструкции, конструктивной цельности. Основные линии построения композиции — вертикаль, горизонталь и диагональ. Эти же линии направляют движение объемов в композиции.

К примеру, на кафедре графического дизайна МГХПА преподается целая система упражнений с целью научить ассоциативному мышлению, чувственности восприятия и изобразительной метафоре; научить пониманию композиционного замысла, проектной вариативности, видению композиции, в которой явно или скрытно присутствуют зрительные центры, наиболее ярко выраженные при помощи системы контрастов или нюансов, статики или динамики элементов, цвета, фактуры. Эти же упражнения направлены на поиск самовыражения через ассоциативные образы известных явлений и понятий в графической форме и способствуют развитию представлений об изобразительных средствах графического языка и образной выразительности.

Интересны композиционные задачи на курсе типографики, где в основе композиции используется наборный шрифт. Важная часть этой работы — научить чувствовать стиль и передавать его простейшими композиционными приемами.

Курс фотографики — курс, который призван научить передавать объем изобразительной информации через фотографию. Дизайнер-график должен уметь не только срежиссировать или скадрировать фотографию, но и сделать ее. Фотографическая композиция осваивается через работу над выявлением полярных состояний: плоскость — пространство; общий план — фрагмент; пустота — наполненность. Композиция предусматривает и освоение характерных, узнаваемых стилей в фотографии XX века: от импрессионизма и пикториализма — до конструктивизма и визуальных метафор.

Задачи, решаемые кафедрами проектирования интерьеров и средового дизайна, в своей основе преследуют цель научить студента работать с художественным образом и пространством, с его мультимедийным воплощением. Эта работа ведется с неразрывным изучением масштаба человека и среды. Масштаб как одно из средств гармонизации композиции здесь играет очень важную роль, и прежде, чем приступить к выполнению основной работы над проектом, на начальном этапе своей работы студентам необходимо сделать массу графических эскизов, в которых ищется образ и соотношения масштабов различных элементов будущего произведения. При этом следует учитывать развитие масштаба в пространстве для придания объемам выразительности и правильности построения перспективы.

Из приведенных примеров можно сделать следующее заключение: ввиду преемственности задач, поставленных в проектировании

и в рисунке, в последнем следовало бы сконцентрировать внимание студентов на решении задач по следующим направлениям:

— композиция;

— пространство;

— художественный образ;

— графический стиль, лексика.

Причем следует учесть, что все эти задачи органически взаимосвязаны между собой и должны решаться системно, даже если акцент смещается на какую-то определенно выбранную задачу. Однако следует помнить, что композиция как бы аккумулирует в себе все задачи. С.Д.Кудряшова отмечает: «Дизайнер создает свое произведение без опоры на какую то бы то ни было зрительную модель, то есть абстрактно. В отличие же от технического творчества творение дизайнера — это организованное гармоничное целое, т.е. — композиция. Дизайнеру, создающему форму не с натуры, а по воображению, как бы "из ничего", нужна определенная грамота построения согласованного целого. Такой специфической профессиональной грамотой дизайнера является теория объемно-пространственной композиции».

Безусловно, нарисовать «из ничего» сложно, но этому можно и нужно научить. В 1970–80-е гг. в программе обучения рисунку на старших курсах (начиная с третьего) практиковалось задание — рисунок по памяти и рисунок по представлению. Именно в этом задании полностью раскрывался композиционный потенциал студента, его понимание пространства, умение владеть материалом, согласовывать соотношения масштабов и т.д. К сожалению, в наше время, этого задания не существует, оно предано забвению, зато активно практикуется копирование рисунков старых мастеров (на всех курсах), что полностью блокирует мыслительный процесс студента, превращая его из проектировщика в заурядного мастерового среднего звена. Да, на первом курсе может быть уместным изучить графические особенности того или иного мастера для ознакомления с культурой графики определенного исторического этапа, освоить определенные методы рисовального мастерства выбранного автора. Но сейчас, в основном, все превращается даже не в копирование, а в поверхностную интерпретацию изображения.

Почему на этом задании следует делать акцент? Основная задача — привить студенту культуру визуально-композиционного мыш-

ления. Речь здесь идет о воспитании креативного зрительного воображения, в буквальном смысле этого слова — воображения, то есть воплощения в образ, об умении оперировать зрительными образами. Психологи, занимающиеся психологией творчества, в качестве синонима термина «визуальное мышление» выдвигают понятие «творящего глаза». Визуальное мышление осуществляется на основе трех видов зрительных образов: рождающихся при непосредственном восприятии объекта; воспроизводимых в зрительной памяти; создаваемых путем рисования или каким-либо другим способом. «Видение, — пишет один из зарубежных психологов, — включает понятие визуальной информации и ее интерпретацию в соответствии с определенными кодами, конвенциями и стереотипами. Воображение — это внутренняя концепция увиденного, использующая те же коды и конвенции. Изображение же есть внешний эквивалент видения и воображения. Три эти деятельности вместе дополняют друг друга, что и составляет целенаправленное и продуктивное визуальное мышление». Таково простейшее объяснение существа визуального мышления с точки зрения психологии. С педагогической точки зрения, нас интересует более всего изображение — «внешний эквивалент видения и изображения».

Изображение в дизайне, в любом проявлении, в любой форме — это язык, приспособленный для передачи проектных идей. Многовековой опыт искусства и художественной педагогики доказал, что фундамент этого языка составляет рисунок. Обучение рисунку воспитывает: навык рисования, то, что у педагогов художников называется «постановкой руки и глаза»; художественный вкус, формируемый не на потребительском рассматривании произведений искусства со стороны, а на их включении в творческий процесс рисования; пространственное видение объектов и пространственное изображение; навыки композиционного мышления, развивающие композиционный кругозор на опыте всего курса рисунка и привлечения композиционных аналогов, глубокого проникновения в композицию самих объектов рисования (например, фигуры человека и объектов интерьера). Рисунок имеет продуктивный выход в черчение. Особенно это существенно для школ инженерно-технической направленности, где подготовка учащихся склоняется в сторону инженерного дизайна.

Известно, что на практике инженеры-конструкторы и инженеры-дизайнеры вступают в непосредственный профессиональный кон-

такт. Обеим категориям необходимо свободное владение черчением от руки, что без овладения рисунком затруднено. Изображение дает возможность целостного представления проектной идеи, что особенно существенно для дизайна внешней формы, показа визуальных новаций, одновременного рассмотрения разных элементов и стадий проекта, альтернативных проектных идей. От объемного представления дизайнер может обратиться к рисованию для уточнения или решения проблем, выявленных в объеме или объемно-пространственной компоновочной модели, а это, в свою очередь, может вернуть к уточнению или даже пересмотру исходных концептуальных позиций.

Уметь выполнять задания по представлению и по памяти — важная составляющая профессиональной программы воспитания художника-проектировщика высшей школы, которая еще ожидает своего отдельного изучения.

Мало выполняется заданий на линию и пятно в пространстве. Уметь профессионально создать графическую композицию из данных элементов — значит уметь изобразить пространство глубины картинной плоскости с включением масштаба. Стоит ли говорить о том, насколько это важно для художника-проектировщика пространственных видов творчества — интерьеров или среды? Ведь еще А.А.Дейнека говорил: «Умение рисовать пятно в движении — результат высочайшей рисовальной культуры». Связь предмета с пространством, его определение и значимость диктуют четкую закономерность его развития и представления в заданных пространственных окружениях: интерьерах, экстерьерах, движениях и эпицентрах своей статики памятниках, объединяющих площадь, камерных композициях малого пространства; росписях — центричность фасадов; прикладных вещах, в дизайне.

Недостаточно времени выделяется на отработку эффектной композиции рисунка. На промежуточных просмотрах рисунки представляются студентами без предварительных эскизов, и, как следствие, вопросов композиционного характера возникает очень много. Следует уделить больше внимания поиску более выгодных композиционных решений, основанных на всем спектре приемов ее гармонизации. И если на начальных курсах — это расположение пятен и развития линий в пространстве, образование единого гармоничного целого, то на старших — максимальное развитие глубины пространства и психологии образа, если задание касается портрета или полуфигуры.

Художественный образ и различные способы его достижения с помощью различных графических техник — тоже малоизученная тема. Ведь известно, что материал диктует разное представление об изображении. Можно выполнить его гротескно, выразительно, но при неверно выбранном материале даже в общем-то правильное конструктивное построение форм, объемов не гарантирует от вполне заурядной, рядовой трактовки образа. Кроме того, студенты по-разному психологически воспринимают одну и ту же натуру. По мысли бывшего заведующего кафедрой рисунка, великого педагога нашей высшей школы Ф.Ф.Волошко (1915–1987), «…логико-аналитическая сторона познания как интеллектуальное и чувственно-эмоциональное начало становится основой в создании художественного образа как эстетического явления в отображении окружающей нас действительности». Соответственно, для выразительной графической подачи надо искать правильно подобранный материал, экспериментировать, пытаться работать в разных техниках и требовать этого выполнения уже в самой программе. В конечном итоге это, с одной стороны, обогащает графический диапазон учащегося, а с другой — помогает ему найти наиболее эффектную графическую лексику.

Несколько слов о графическом стиле. Переход от «безымянного» дизайна времени функционализма к авторскому является одной из характеристик особенностей нашего времени. До недавних пор интерес к проектному творчеству дизайнера ограничивался узким кругом специалистов. Сегодня интерес к личности дизайнера, его почерку и творческому кредо подтверждается во всех сферах культурной жизни.

Повышение роли личности в дизайне ставит перед высшей школой ответственные задачи. Ее силы концентрируются на развитии, насыщении и разнообразии процесса обучения. Ведь именно в ходе рисования и проектирования раскрываются и развиваются индивидуальные особенности каждого, именно здесь будущий дизайнер учится делать выбор, поскольку из множества идей только одна ляжет в основу работы. Такая перестановка акцентов требует корректировки методики подготовки специалистов в области рисунка. Это важно осмыслить, поскольку учебный рисунок — это важная, неотъемлемая составляющая в общем контексте проектной культуры.

Библиография:

1. *Атавин Ю.А.* Специфика рисовальных школ художественно-промышленного профиля. М., 2004.

2. *Брызгов Н.В., Воронежцев С.В., Логинов В.Б.* Творческая лаборатория дизайна. Проектная графика. М.: Издательство В.Шевчук, 2010. 189 с.

3. *Кавешникова Н.А.* Дизайн: история и теория. Учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. М.: Омега-Л, 2008.

4. *Сидоренко В.Ф. Устинов А.Г.* Дизайн в общеобразовательной системе. Сборник. М., 2017.

5. *Савинов А.М.* Методические принципы академического рисунка при подготовке дизайнеров // Концепт. 2014. Спецвыпуск № 6. ART 14571.

6. *Смоленкова Ю.А.* Методика преподавания дисциплины «академическая живопись» на кафедре Монументально-декоративная скульптура // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 2. С. 125–132.

В.Е. БАРЫШЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор, МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: veronika515@mail.ru

О.Б. ДРУЖИНИНА
Московский музей дизайна
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

V.E. BARYSHEVA
Candidate of art history, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: veronika515@mail.ru

O.B. DRUZHININA
The Moscow Design Museum
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

ДИЗАЙН-ПРОГРАММЫ ВНИИТЭ 1960–1980-Х ГОДОВ КАК ИСТОКИ СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ ДИЗАЙН-МЫШЛЕНИЯ

VNIITE DESIGN PROGRAMS OF THE 1960–1980S AS THE ORIGINS OF MODERN METHODOLOGY DESIGN THINKING

В XXI веке в мировом дизайне остроактуальным становится понятие «дизайн-мышление». Дизайн-мышление сформировалось в практике Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) и было наиболее характерно выражено в дизайн-программах, созданных в 1960–1980 годах. Анализ и сопоставление подходов современной мировой практики и принципов, разработанных во ВНИИТЭ, дает ясное понимание истоков современной методологии дизайн-мышления.

In the XXI century the notion of the design thinking is considered to become particularly important. This methodology was developed in a praxis of the All-Union Scientific Research Institute of Techni-

cal Aesthetics (VNIITE) and manifested most typically in the design programs of the 1960–1980s. Analysis and comparison between the world practice's approaches and the principles developed in the VNIITE provide the insight into the roots of the contemporary design thinking methodology.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, дизайн-программа, дизайн-мышление, проектная культура, техническая эстетика, системный подход.
Keywords: VNIITE, design-program, design-thinking, project culture, technical aesthetics, system design.

В настоящее время, с наступлением цифровой эпохи, новое в проектной сфере появляется с устрашающей скоростью. Меняются не только сами технологии проектирования и производства в дизайне, но и методология проектирования как творческого процесса.

Дизайн — относительно новое направление в художественной культуре. Но за короткое для истории время профессия дизайнера прошла определенный путь, сменив несколько методологий проектной деятельности. Сегодня дизайн находится в активном поиске в связи со стремительными технологическими изменениями. Именно для того, чтобы понять, как меняется вектор развития, наметить направление будущего, необходимо обратиться к значимым этапам профессии. Таким этапом были процессы, происходившие во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ) в 1960–1980 годах.

В отечественной практике дизайна сформировалась сильная исследовательская школа. Основы теоретико-исследовательского подхода к дизайну, в основном, были разработаны и обобщены во ВНИИТЭ.

В начале 1970-х годов дизайнеры ВНИИТЭ начали применять принципиально новый метод проектирования и управления проектной деятельностью, который получил название «дизайн-программа». Это было вызвано необходимостью решения масштабных задач, как правило, межотраслевого характера, связанных с созданием больших комплексов предметной среды, влияющих на социокультурную жизнь общества. Термин «дизайн-программа» был введен одним из ведущих теоретиков ВНИИТЭ В.Ф.Сидоренко. Он предложил использовать его вместо ранее применяемого термина «фирменный стиль», который ассоциировался, в основном, с визуальной идентичностью продукции.

Отечественные теоретические и практические разработки 1960–1980-х годов в области системного подхода к проектированию сейчас могли бы быть крайне востребованы при условии широкой популяризации и глубоких исследований. Важно отметить, что отечественные разработки во многом предвосхитили появившуюся в США и некоторых европейских странах методологию «Design Thinking», в России она известна как «дизайн-мышление». Термин «дизайн-мышление» в мировом дизайне начал применяться для обозначения комплексного подхода к разработке новых продуктов и услуг в начале 1990-х годов (1). В 1991 году в Делфтском техническом университете в Нидерландах прошел первый международный симпозиум, посвященный методологии дизайн-мышления [1]. Причем достоверно не известно, были ли западные дизайнеры осведомлены о происходящих процессах в российском дизайне. Очень вероятно, что исследователи могли быть в курсе существующих дизайн-программ, так как результаты исследований публиковались в специальной литературе, проводились международные конференции, выставки, совместные проектные семинары, например, «Дизайн оборудования для городской среды» (1981 г.), «Дизайн для сельского быта» (1983 г.), «Будущее часов» (1985 г.).

В XXI веке в мировом дизайне понятие «дизайн-мышление» становится остроактуальным. Термин, родившийся в недрах профессии, вышел далеко за ее рамки, он стал общеупотребительным не столько в дизайне, сколько в бизнесе и даже в политике. Проводятся тренинги по дизайн-мышлению в бизнесе, выпускается множество книг на эту тему, психологи читают лекции, появляются дизайн-бюро, которые не занимаются конкретной проектной работой, а успешно проводят предпроектный анализ, основанный на дизайн-мышлении.

Необходимо обозначить, что дизайн-мышление появилось в практике ВНИИТЭ еще в 1960-х годах и было наиболее характерно выражено в дизайн-программах, созданных в институте в 1960–1980 годах.

Авторы статьи рассматривают российские дизайн-программы 1960–1980 годов и современный подход к проектированию в мире с точки зрения общих и отличительных черт, прослеживая истоки современной общемировой методологии дизайн-мышления.

Прежде всего, методологию дизайн-мышления отличает принципиально новый для Запада подход: ориентация на потребителя, а не на возможности промышленного производства. По мнению практиков и

аналитиков дизайн-проектирования, только таким способом можно обеспечить успех продукции, то есть удовлетворить и потребителя, и производителя. Отметим, что в СССР в 1982 году один из методологов системного подхода Л.А.Кузьмичёв писал: «Проблема качества, по существу, является сегодня проблемой потребителя. В недалёком будущем промышленность попадёт в жесточайший кризис, если уже сейчас коренным образом не изменит методы планирования выпуска продукции» [2, с. 41].

Термин «дизайн-мышление» некоторые европейские специалисты заменяют на «Human-centered Design» — человеко-центричный дизайн, подчеркивая характерную черту методологии — внимание к человеку и его потребностям. Тот же подход лежал в основе дизайн-программ, разрабатываемых во ВНИИТЭ в 1960–1980-е годы. Тим Браун, президент американской дизайнерской и консалтинговой компании IDEO — лидера методологии дизайн-мышления — говорил в одной из своих лекций, что «дизайн-мышление» — подход, который использует интуицию дизайнера и методы решения проблем, чтобы удовлетворить потребности людей технологически выполнимым и коммерчески жизнеспособным способом. Другими словами, дизайн-мышление — это инновация, ориентированная на человека и его потребности.

Для изучения запросов потребителя зарубежные дизайн-бюро начали привлекать к работе над проектами когнитивных психологов, социологов, культурологов, антропологов, лингвистов, этнологов, медиков, программистов, экономистов и многих других. Это схоже с подходом, применявшимся во ВНИИТЭ, где для решения каждой конкретной задачи собиралась уникальная команда специалистов; при этом так же, как в работе над дизайн-программами, объединяющим, идеологическим центром в компаниях, работающих с методологией дизайн-мышления, становится дизайнер.

Предварительные исследования ситуации на рынке, изучение актуального состояния и перспектив развития технологий в настоящее время приобрели первостепенное значение. Так, например, компания IDEO проводит трехступенчатые предпроектные исследования:

— рефрейминг (reframing) — работа проектировщиков с заказчиками с целью формулирования единого понимания проблемы, подхода и стратегии ее решения;

— поисковые исследования (exploratory research) — полевые исследования для понимания жизненного цикла продукта, особенно-

стей пользователей, других участников процесса производства, дистрибуции и потребления товара;

— деск-исследования (desk research) — поиск информации, связанной с задачей, в дополнительных источниках.

В методологии дизайн-мышления одним из важных этапов процесса проектирования нового продукта является создание его прототипов с их последующим тестированием. Во ВНИИТЭ для любого проекта создавались макеты разной степени сложности. Наиболее яркий пример — дизайн-программа «БАМЗ» — бытовая аппаратура магнитной записи, работа проводилась во ВНИИТЭ в 1981–1985 годы коллективом авторов: Д.Азрикан, А.Грашин, Н.Каптелин, А.Колотушкин, Л.Кузьмичёв, М.Михеева и другие. Задача дизайн-программы состояла в формировании типологической модели продукции одной отрасли, структура которой соответствовала бы социальной структуре потребителей, их стилевым и функциональным предпочтениям. В дополнение к подробному описанию стилистических групп дизайнеры предлагали макеты вариантов для каждой из них — типологические образцы, сопровождавшиеся методическими рекомендациями.

Учитывая постоянно усложняющиеся задачи, невозможность применения для их решения стандартных методов, необходимость работать с большим количеством разных специалистов (при этом от проекта к проекту команда разработчиков меняется), в мировых компаниях-адептах дизайн-мышления значительное внимание уделяется постоянному обучению сотрудников, и не только в их профессиональной сфере, но и в смежных областях. Отметим, что этому аспекту уделяли особое внимание советские дизайнеры: одним из пунктов дизайн-программы была оргпрограмма — «Психотехническое обеспечение деятельности», которая имела дело с личностными установками, — состояние готовности или предрасположенности к определенному действию в заданных обстоятельствах и способностями субъектов деятельности. Психотехника, с помощью которой осуществляется деятельность, по мнению методологов ВНИИТЭ, «формируется в опыте профессионального общения, обучения и воспитания, направленных на постоянное поддержание достаточно высокого уровня осмысленности и эффективности деятельности во всех ситуациях, в которых требуется оценка и принятие ответственных решений» [3, с. 151].

Спустя несколько лет после заявки о себе в мировом дизайне методология дизайн-мышления, доказавшая свою эффективность в области

проектирования, заслужила репутацию универсальной стратегии для решения самого широкого круга задач — от создания новых товаров до градостроительства. Тим Браун, промышленный дизайнер по образованию, предложил применять метод дизайн-мышления для решения бизнес-задач. «Сегодня наиболее прогрессивные компании не привлекают дизайнеров лишь для того, чтобы сделать готовые идеи более привлекательными, но поручают им разрабатывать идеи с самого начала. Бывшая роль дизайнеров была тактической — она основывалась на существовавшем и обычно позволяла немного улучшить его. Новая же роль по своей сути — стратегическая: она выводит дизайн за пределы мастерских и освобождает его разрушительный, меняющий мир потенциал. Неслучайно дизайнеров можно встретить в советах директоров самых развитых компаний. Более того, принципы дизайн-мышления можно применять в самых различных организациях, а не только в компаниях, разрабатывающих новые продукты» [4]. Так, например, предмет «Дизайн-мышление» включил в свои учебные программы один из мировых образовательных лидеров в области предпринимательства — частная бизнес-школа в США Babson College.

Дэвид Келли, один из основателей международной дизайнерской и консалтинговой фирмы IDEO, открыл в Стэнфорде отделение дизайн-мышления. Учебное заведение — один из лидеров в исследовании и применении методологии дизайн-мышления — обучает специалистов, не связанных с дизайном. Stanford d.school предлагает следующую обобщенную схему работы над проектом. Анализируя ее, особо отмечаем значительное сходство между предлагаемым Стэнфордом подходом и российской методологией дизайн-программирования.

Работа состоит из нескольких этапов.

1. Понимание (Empathize). Для того чтобы понять потребности и желания людей, необходимо посмотреть на задачу (проблему, ситуацию) с их точки зрения, а также наблюдать и анализировать их поведение и реакции. Необходимо оценивать ситуацию всесторонне, принимая во внимание все влияющие на нее факторы — в этом заключается смысл системного подхода. Важность предпроектных исследовании отмечали и во ВНИИТЭ. Исследования охватывали самые разные направления: культурологическое, социологическое, эргономическое, опытно-технологическое, нормативно-техническое и многие другие.

2. Фокус (Define). Собранную на первом этапе информацию необходимо систематизировать, проанализировать, выделить главное

и, в соответствии со сделанными выводами, конкретизировать задачу. Важно установить связи между различными частями исследуемого объекта. Методологи Стэнфорда так же, как и дизайнеры ВНИИТЭ, предлагают использовать графическую визуализацию для наиболее полного и точного представления иерархии связей внутри комплексного объекта.

3. Идеи (Ideate). На этом этапе предлагается как можно больше идей, часть из которых в процессе дальнейшего обсуждения будет отброшена, а часть протестирована. Stanford d.school особенно рекомендует использовать на этом этапе «мозговой штурм» как один из наиболее эффективных способов коллективного формулирования идей. Подчеркнем, что «мозговой штурм» был важнейшим методом, использовавшимся во ВНИИТЭ на этапе проблематизации и концептуализации дизайн-программы. В 1983 году сотрудники ВНИИТЭ Ю.Соловьев, Д.Азрикан, И.Кольченко, Д.Щелкунов и другие работали над дизайн-программой «Апшерон». Это был первый в мировой практике опыт комплексного проектирования такого сложного объекта, как агропоселок. В рамках дизайн-программы предстояло решить две социальные проблемы: жилищную, связанную с перенаселением интенсивно развивающего города Баку, и продовольственную — недостаток производства на полуострове овощей и сложности их доставки в город. Было предложено создать в пригороде Баку агропоселок, в который могла бы переселиться часть горожан. В рамках дизайн-программы «Апшерон» в Баку был проведен международный проектный семинар «Интердизайн-83»: «...он был призван сыграть роль своего рода “мозговой атаки”, ибо подобные семинары хорошо зарекомендовали себя в качестве эффективной формы генерирования оригинальных проектных идей» [5, с. 65]. Участники семинара должны были разработать общую концепцию агропоселка, его генеральный план, систему производственной деятельности, структуру семейной фермы.

4. Прототипы (Prototype). Для отобранной в результате третьего этапа идеи создаются прототипы. В процессе работы часть идей отбрасывается, часть модифицируется, появляются новые идеи. Для каждой идеи может быть создано несколько прототипов.

5. Тесты (Test). Получение реакции потенциального потребителя на разработанные варианты решения задачи методами опроса, интервью, реальное тестирование прототипа и так далее. Образец, прошедший тестирование, запускается в производство. В случае, если ни

один из образцов не был одобрен потребителями, необходимо повторить цикл с начального этапа исследования.

Партнер и креативный директор одной из самых влиятельных в мире инновационных компаний «Frog Design» Люк Уильямс для тестирования различных идей предлагает использовать метод проигрывания сценариев «Staging scenarios» или метод сценарного моделирования «Storyboard» — импровизированное моделирование любой ситуации взаимодействия. В процессе участвуют не менее двух человек, каждый из которых разыгрывает определенную «роль». В «спектакле» могут быть использованы прототипы проектируемых объектов как полноправные участники общей коммуникации. Очевидно сходство с подходом, примененным разработчиками дизайн-программы «Дигоми».

Градостроительный, архитектурный и дизайнерский эксперимент по организации принципиально новой предметной среды проводили в 1986 году в Тбилиси художники-конструкторы ВНИИТЭ: Д.Азрикан, Г.Беккер, О.Волченков, А.Колотушкин и другие. Для дизайнеров было важно добиться соответствия морфологической структуры проектируемой системы ее функциям. Функции, в свою очередь, определялись набором потребительских ситуаций.

Для анализа всех потенциально возможных ситуационных моделей использовалось сценарное моделирование, позволяющее описать различные варианты «развития событий» и способы их корректировки. Объектом исследования стало взаимодействие людей с предметным окружением; результаты были зафиксированы в зарисовках сцен из жизни, сопровождавшихся комментариями. Метод сценарного моделирования использовался и в упоминавшейся ранее дизайн-программе «Апшерон» (1983 г.). Прежде чем проектировать поселок на полуострове Апшерон, разработчики зафиксировали, проанализировали и описали все возможные ситуации жизнедеятельности людей в поселке и особенности их взаимодействия друг с другом.

Бразильская команда «MJV Tecnologia e Inovação» предлагает еще один метод совместной работы группы проектировщиков — творческий семинар. Это совещание, к участию в котором привлекаются все, кто так или иначе имеет отношение к принимаемым решениям. Его основная задача — консолидировать всех участников и способствовать более результативному сотрудничеству. Главная предпосылка для проведения творческого семинара — это, как правило, большой объем ин-

формации и большое количество разных специалистов, вовлеченных в процесс проектирования. Особенно важно проведение таких семинаров в том случае, когда участники не работают в тесном контакте (например, в одном отделе или здании).

Так, например, подобного рода творческие семинары регулярно проводились сотрудниками ВНИИТЭ при работе над масштабной дизайн-программой «Электромера». В 1973–1979 годах во ВНИИТЭ Д.Азрикан, А.Грашин, Р.Гусейнов, М.Михеева, Л.Кузьмичев, Д.Щелкунов и другие разработали комплексный проект системы электроизмерительной техники, выпускаемой ВО «Союзэлектроприбор», объединявшим более 40 предприятий по всей территории СССР, около 1500 различных видов электроизмерительных приборов. Необходимо было пересмотреть ассортимент всех приборов, сделать их совместимыми, комбинируемыми, создать «язык коммуникации» техники и оператора. Поскольку в проекте принимали участие практически все филиалы Института, необходимы были регулярные встречи для общей корректировки направления деятельности. Серии коротких презентаций по разным разделам проводимых работ, сопровождающиеся коллективными обсуждениями, значительно повысили эффективность работы.

То, что в системном подходе к дизайну специалисты ВНИИТЭ называли «типологией потребителей» (наиболее характерный пример использования типологии потребителей — дизайн-программа «БАМЗ»), получило в методологии дизайн-мышления название «персонаж-моделирование». Смысл процедуры остался прежним: на основе проведенных предпроектных исследований формируются архетипы — вымышленные персонажи, собирательные образы, представляющие общие для значительной группы пользователей мотивы, желания, ожидания, потребности и действия. В соответствии с типологией потребителей, создаются типологические образцы — опредмеченные запросы потребителей.

Рассматривая критерии оценки эффективности проекта в методологии дизайн-мышления, также важно отметить значительные сходства с системным подходом, сформулированным и практиковавшимся специалистами ВНИИТЭ. Одним из главных критериев оценки за рубежом была названа инновационность; аналогично — проекты, разрабатываемые в рамках дизайн-программ ВНИИТЭ, должны были соответствовать не только текущему уровню развития техники и технологии, но и проектироваться с учетом их потенциального развития. Следующий,

не менее важный критерий оценки в методологии дизайн-мышления, — соотношение выгод к затратам; для проектировщиков ВНИИТЭ одним из принципов разработки ассортимента продукции было «достижение максимума потребительского разнообразия при минимуме разнообразия производственного» [6, с. 44].

Дизайн-мышление предполагает умение работать с большим количеством разнообразной информации. В том числе, прогнозировать реакцию разных потребительских групп на появление новой продукции, что невозможно без предпроектного анализа. Предварительные исследования ситуации на рынке, уровня существующих технологий и перспектив их развития приобретают в современном дизайне первостепенное значение и в нашей стране.

Лидером направления является дизайн-консалтинговое агентство Lumiknows. Е.Храмкова, его создатель и директор, утверждает, что невозможно рассматривать дизайн-мышление в отрыве от дизайн-исследований. Она выделяет три особенности дизайн-мышления: эмпатия, междисциплинарность и применение для решения нестандартных задач — и именно эти особенности характерны для методологии дизайн-программирования.

Понимание того, что важно для человека, как он выстраивает коммуникацию с окружающим его предметным миром и обществом для сторонников методологии дизайн-мышления так же существенно, как это было важно для разработчиков дизайн-программ пятьюдесятью годами ранее, чьи подробные методологические рекомендации могут стать пособием по проведению предпроектных исследований. Например, одна из задач дизайн-мышления заключается в том, чтобы учитывать так называемое «неявное знание» потребителя, то есть то, которое он сам не осознает и не может вербализировать. Наиболее эффективным методом в данном случае может стать анкетирование, проводимое для типологизации потребностей, например в рамках дизайн-программы «БАМ3». Особенность его заключалась в том, что респондентам вместо общих вопросов предлагалось выбрать уже описанные и проиллюстрированные потребительские ситуации, что помогало отвечающим сфокусироваться на наиболее оптимальном для них варианте. Самая популярная визуализация дизайн-мышления — диаграмма, состоящая из трех сфер: потребитель (востребованность со стороны потребителя), бизнес (жизнеспособность и успешность с точки зрения решения биз-

нес-задач), технология (реализуемость с учетом имеющихся технологий и производства). Обеспечить их пересечение возможно только с помощью дизайн-мышления. И здесь важно отметить, что основным объектом организационной деятельности дизайн-программы была именно коммуникация между сферами производства, распределения и потребления. Екатерина Храмкова считает дизайн-мышление кульминаций развития дизайна, и, учитывая проведенный выше анализ, можно с уверенностью сказать, что отечественный дизайн сформулировал это уже к 1980-м годам.

В 2009 году российская компания «Вертолеты Камова» приняла решение модернизировать, по сути — создать новую модель, на основе вертолета Ка-62. Первым и основным этапом работы стали предпроектные исследования данного сегмента вертолетного рынка, которые были поручены компании «АстраРосса». Компания привлекла к исследовательским работам экспертов в области промышленного дизайна С.Хапрова, В.Самойлова, А.Матвеева и других. Вопрос, на который должны были ответить специалисты, заключался в следующем: какими качествами и почему должен обладать вертолет, чтобы быть востребованным на рынке.

Исследование проводилось в течение трех месяцев относительно небольшой командой — 15 человек. Для успешного проведения работ в столь сжатые сроки был тщательно спланирован процесс исследований и разработана специальная методика. Исследование проводилось по нескольким направлениям: техническое, технологическое, экономическое, эстетическое, маркетинговое и прогнозное. Их результатом стал отчет объемом в 400 страниц — беспрецедентный для нашей практики по системности, количеству исследуемых параметров и глубине анализа. На основе отчета было сформулировано обоснованное техническое задание на проектирование вертолета. Значительное внимание уделялось подаче результатов исследования. Учитывая объем и сложность материала, был выбран вариант журнала с большим количеством фотографий и инфографики. По мнению многих специалистов области, данный отчет о предпроектных исследованиях даже спустя 10 лет остается «настольной книгой дизайнеров и конструкторов».

Дизайн-программы, разработанные в 1960–1980-е годы во ВНИИТЭ, сыграли значительную роль в формировании современной методологии дизайн-мышления. Заложенные отечественными специа-

листами теоретические и методические основы дизайн-программирования по-прежнему актуальны и могут быть эффективно использованы. Один из ведущих теоретиков дизайна, искусствовед и философ В.Л.Глазычев писал: «Теоретический каркас единожды выработанной концепции существенной перестройке не подлежит. При радикальности перемен общественной жизни необходимыми оказываются лишь отдельные дополнения и уточнения» [7, с. 43].

Примечания:

1. Первым термин Design Thinking использовал профессор Стэндфордского университета Джон Эдвард Арнольд в своей книге «Creative Engineering» 1959 года (Arnold J.E. (2016) [1959]. Creative Engineering: Promoting Innovation by Thinking Differently. Edited with an Introduction and Biographical Essay by William J.Clancey (PDF). Stanford Digital Repository. Retrieved September 23, 2018. P. 119).

Библиография:

1. *Cross N., Dorst K. and N. Roozenburg (eds.)* (1992). Research in Design Thinking, Delft University Press.

2. *Кузьмичёв Л.А.* Процесс формирования дизайн-программ. Труды ВНИИТЭ // Техническая эстетика. Проблемы формирования дизайн-программ. 1982. Вып. 36.

3. *Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф., Щелкунов Д.Н.* Методика художественного конструирования. Дизайн-программа. Методические материалы. М., 1987.

4. *Браун Т.* Дизайн-мышление в бизнесе. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.

5. *Щелкунов Д.Н.* Интердизайн-83. Баку. Материалы семинара. ВНИИТЭ. М., 1984.

6. *Азрикан Д.А.* Типологическая модель комплекса продукции. Труды ВНИИТЭ // Техническая эстетика. Проблемы типологического моделирования комплексных объектов дизайна. 1985. Вып. 48.

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

Ю.А. ВАСЕРЧУК
Кандидат искусствоведения, доцент, зав. каф. графического дизайна АНО ВО «Институт современного искусства»
e-mail: vasse@yandex.ru

Y.A. VASERCHUK
Candidate of art history, associate professor, head of the department «Graphic Design at Institute of Modern Art (Moscow)»
e-mail: vasse@yandex.ru

ПРОЕКТНАЯ КУЛЬТУРА ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

PROJECT CULTURE OF DESIGN IN THE CONTEXT OF A DIGITAL TRANSFORMATION

В статье представлен отечественный дизайн в контексте смены эпох и проектных парадигм; раскрыты качества нового дизайна эры цифровой трансформации; описаны особенности проектной деятельности поколения Миллениум. Автором выявлено, что для дизайна сегодня свойственны: простота движения от реального мира в виртуальное пространство и обратно, инвариантность, интерактивность, комплексность и целостность разрабатываемых пространств, а также их уникальность и самобытность, приоритет нематериальных, интеллектуальных и информационных ценностей. Автором выражена надежда на сохранение гуманистических основ дизайна для проектирования цивилизации будущего.

The article presents the domestic project culture of design in the context of the permanent changes of historical epochs and appropriate design paradigms; reveals the qualities and characteristics of a new design in the era of digital transformation; describes the professional project activityes of the Millennium generation. The author considers, that there is peculiar to design of today: the easy way of movement from real world to virtual spaces and vice versa, invariance, interactivity, complexity and integrity of the developed spaces,

uniqueness, originality, priority of intangible, intellectual and information orientated values. The author expressed the hope of preserving the humanistic basis in the design for the future civilization.

Ключевые слова: дизайн, цифровая трансформация, виртуальное пространство, проектная культура дизайна, поколение Миллениум, гуманистические ценности, образ будущего, проектирование, информация, интеллект, дизайн-мышление.
Keywords: design, digital transformation, virtual space, project culture of design, millennium generation, humanistic values, image of the future, project, information, intellect, design-thinking.

Дизайнерское сообщество наших дней постоянно находится в поисках профессионального самоопределения, в переосмыслении актуальной парадигмы дизайна, в попытках уловить хоть сколько-то приближенные к стремительно изменяющейся реальности дефиниции дизайна. Это происходит на фоне цифровой трансформации, обновлений окружающей среды, структурных изменений внутри профессии, влияющих на ее экзистенциальные основы. Разрастающиеся смежные с дизайном области, груз наследия и традиций дизайн-проектирования, стремление в сторону идеальных представлений об идеальном дизайне — контекст самоопределения проектной культуры дизайна. Исследователь современного дизайна Карина де Мелло Фрейре пишет: «Дизайн проектирование — это место встречи и интеграции многочисленного опыта коллективного разума» [8, с. 92]. Данная дефиниция, минуя определение областей проектной деятельности дизайна, делает акцент на категориях интеллектуального коллективного самосознания в профессии. Однако в ней не учтен исторический ракурс, уточняющий проектирование с позиций событийных рядов и их рефлексии. В данной статье осуществлена попытка определения и выявления специфических качеств нового дизайна, разворачивающегося в эпоху цифровой трансформации.

Дизайн в значительной степени изменился за последние десятилетия. Ранее, в советскую и постсоветскую эпохи, дизайном называли художественное конструирование. Это направление было ориентировано на эстетику, этику и функцию. Коммерческая составляющая отсутствовала полностью, дизайн был свободен от экономической проблематики. С переходом в рыночную экономику дизайн значительно трансформиро-

вался. Профессия выживала в среде тотальной безвкусицы заказчиков, а также наводнивших дизайн случайных людей, обладавших компьютерными технологиями и производственными базами. Профессию захватили конкурентные игры, легкие деньги, амбиции и прочие, общие для девяностых, приоритеты. Кураж, креатив, харизма, самобытность, вседозволенность — визитная карточка дизайна конца двадцатого века.

Экономическая ситуация в России, приоритет крупных корпораций над малым и средним бизнесом, присутствие глобальных зарубежных компаний в начале двухтысячных — все это повлияло на очередной виток глобального изменения дизайна в нашей стране. Эстетические и этические вопросы стали уходить все дальше на задний план в массовой культуре и проектной культуре дизайна. Дизайн прочно занял место инструмента интегрированных маркетинговых коммуникаций, отдав стратегические проектные области экономическим дисциплинам. Снизился и статус профессии, произошло размытие профессиональной идентичности. Цели и задачи дизайн-проектирования стали обуславливаться решением тех или иных маркетинговых задач, возникло и получило развитие такое направление, как коммуникативный дизайн и прочие области, обусловленные парадигмой потребления.

История не стоит на месте, и цифровая трансформация захватила почти все сферы современной жизнедеятельности. Не обошла цифровая трансформация и дизайн, оказав существенное влияние на актуальную проектную культуру. Хелен Армстронг в своей теории цифрового дизайна описывает качественные изменения проектных процессов в дизайне, соответственно изменяющемуся контексту окружающей действительности цифровой трансформации. Она пишет, что «биомимикрия, нанотехнологии, эмерджентная парадигма, вездесущая цифра и призрак трансчеловека стали актуальной средой дизайнерской практики. Пути назад не существует. Перед лицом экспоненциального роста технологий изменились и сами проектные процессы… Под влиянием моделей открытого доступа к коллаборациям и совместному производству, а также одноранговым, децентрализованным продуктам и сетям мы взламываем, изобретаем, создаем и улучшаем нашу дисциплину — дизайн, живо встроенный в повседневную жизнь, а не оторванный от нее» [7, с. 17]. Сегодня изменились методологии и подходы к дизайн-проектированию, круг охватываемых тем и смыслов, концепций и объектов проектной дизайнерской деятельности. Огромное значение

для проектной культуры дизайна получило современное виртуальное пространство, интенсивно внедряющееся в реальную действительность нашей жизни. Самый крупный и всеобъемлющий интеграционный проект, который когда-либо видело человечество, идет полным ходом. В учебнике «Цифровые технологии в дизайне» теоретик дизайна А.Н.Лаврентьев пишет: «На наших глазах формируется компьютерная парадигма дизайна, создающего виртуальный экранный мир… Мир Интернета и цифровой культуры — мир знаков, символов, обозначающий, замещающий и моделирующий реальные процессы» [6, с. 106]. Виртуальное пространство, став альтернативой реальной действительности, выступает сегодня как проектируемая дизайном область, как инструмент проектирования, как философия проектности.

Динамика развития цифровых технологий позволила становление целой палитры направлений современного дизайна и цифрового искусства: компьютерная графика, веб-дизайн, компьютерная анимация, мультимедиа-дизайн, проектирование электронных изданий, моушен-дизайн и т.п. Проектная культура дисциплин цифрового дизайна обусловлена постоянно обновляющимися технологиями и соответствующими проектными методами. Отечественный педагог и дизайнер Е.А.Заева-Бурдонская описывает открытие нового профиля «Дизайн мультимедиа» в комплексе образовательных программ МГХПА им. С.Г.Строганова: «Развитие цифровых и компьютерных технологий, совершенствование технической и программной базы оснащения кафедры позволили более серьёзно сосредоточить своё внимание на перспективном и достаточно новом секторе … дизайна — «Дизайне мультимедиа». «Мультимедийные технологии, оперирующие виртуальной реальностью, в соединении с существующими разработками в области традиционного … проектирования позволили реализовать проектный выход, с большим потенциалом синтеза реальной и виртуальной реальности» [2, с. 274]. Мультимедиа, проекция, видео, цифровые медиа — синтез искусств и технологий, широко используемый в разных областях от архитектуры до сценографии.

Взаимопроникновения реального и виртуального пространств имеют серьезный потенциал изменений для проектной культуры дизайна. Как показывают проведенные автором данной статьи исследования отечественной школы дизайна [1], современные студенты, обучающиеся дизайну, формируют футурологические концепции про-

ектируемой среды будущего, исходя из опыта построения виртуальных миров и аватаров-презентаций в социальных сетях. Навыки проектирования мироустройства, освоенные на примере создания виртуальной действительности, автоматически переосмысливаются разработчиком с позиций проектного потенциала для преобразований реального мира. Для современного поколения дизайнеров движение от реального мира в виртуальное пространство и обратно является более чем естественным. Формируется новая комплексная проектная парадигма, при которой стирается грань между человеком и проектируемым героем виртуальной игры, реальными людьми и аватарами в социальных сетях. Под лавиной информационных потоков современная молодежь осознает острую потребность самоидентификации и определения ценностей цифровой культуры, которая постепенно и целенаправленно отторгает материальные приоритеты в пользу нематериальных, интеллектуальных и информационных.

Свобода самовыражения и само-проявления; отсутствие какой-либо цензуры и влияния на методы и результаты проектной деятельности в сети и цифровом пространстве; бесконечность виртуального мира или, вернее, виртуальных миров; информационная многослойность, уровни которой определяются только фантазией разработчиков; формы оценки проектной деятельности через число подписчиков и юзеров — новые проектные условия, еще не прожитые в полной мере поколениями дизайнеров-предшественников. Современное проектирование — это бескрайние возможности творческой реализации, причем не разрозненной по областям и жанрам, но комплексной, междисциплинарной, наиболее резонансной в своей полноте по отношению к современникам. Для поколения Миллениум в любой области дизайн-проектирования важен принцип создания собственного мира, максимально целостного, с обилием атрибутов из разных сфер творчества и жизни, мира сказочного, завораживающего, отражающего авторскую позицию. Комплексное проектирование — характерная особенность масштабной, глобальной проектной культуры мироустройства, воспитанной на опыте создания виртуальных аватаров в широком смысле. Проектируемым мирам присущи инвариантность и интерактивность. Без самостоятельного участия, без активации мысли, блуждающей в виртуальном пространстве, эти миры представляется для молодежи неинтересными. Поколение Миллениум подобно Алисе, бегущей за кроликом в неизведанную даль или летящей

в бесконечную глубину кроличьей норы. А.Н.Лаврентьев пишет: «Цифровое искусство становится полем синтеза различных проектных навыков, поскольку предполагает создание проекта как механизма, опирающегося на формально-композиционную логику, вариативность и фактор случайности в переборе вариантов заложенной программы формообразования, своеобразную театрализацию и интерактивность зрителей, взаимодействие с сюжетом и контекстом, определяющее качество проектной идеи, её содержательность» [4, с. 155].

На фоне сложной, богатой уровнями и смыслами, фантазийной и интерактивной виртуальной среды реальная жизнь может показаться блеклой. К счастью, проживаемая нами действительность не обесценена новым поколением. Она обретает еще большую значимость как область тактильного, физически ощутимого, изготовленного руками, вышитого или вырезанного, но обязательно уникального и единственного в своем роде. Поколению Миллениум не понять ценностей массового производства, так как в их эпоху массовый продукт себя полностью обесценил и низверг в нишу самых скучных и обыденных типовых решений. Однако уникальные и неповторимые, единственные и индивидуальные переживания физической реальности — самостоятельное проектное направление в современном hand-made дизайне. Тем не менее, область тактильного, физически ощутимого мира уже в виде сообщений в социальных сетях параллельно живет на экранах, сразу мультиплицируя и повторяя себя, обретая бесконечность само-воспроизведений на миллионах дисплеев цифровых носителей.

Современный человек оказывается в центре всех коммуникативных процессов новой цифровой цивилизации. От его выбора, от его предпочтения, от его уровня культуры и вкуса зависит развитие новых тенденций и отмирание исчерпанных направлений. Как отмечают аналитики и разработчики систем управления вниманием Пейман Торейни и Стефан Морана, «управление вниманием пользователей является одной из самых неотложных, но также и трудных задач в исследованиях взаимодействия человека с цифровой средой. … Причиной этого является ограничение способности человека обрабатывать визуальную информацию» [9, с. 65] Человек, его внимание, интеллект, сфера интересов, области само-рефлексии — поле битвы для проектировщиков цифровых систем будущего. Отечественный ученый и педагог В.Ф.Зива в сердцевину современных культурных процессов ставит «человеческий ресурс»

как глобальную движущую силу цивилизационных трансформаций. Она пишет: «Наступившее время информационной цивилизации, в свою очередь, устанавливает свои правила, по которым развивается искусство, наука, образование, формируется новая система духовных ценностей. Если прежде основную роль в развитии государств и наций играли природные ресурсы и финансы, то сегодня на первый план выдвинулись условия развития людских ресурсов, "человеческий капитал"» [3, с. 95]. Общество, его само-отождествление, самоопределение в рамках ежесекундно выходящей на новые уровни, разворачивающейся с новой силой, завораживающей своим масштабом цифровой трансформации — область проектной культуры дизайна будущего. То же общество, его коммуникативные навыки и поведенческие паттерны, его ценности и методы создания смыслов — инструменты проектирования новой цивилизации.

Одним из важных смыслов современных проектных технологий дизайна является разработка гуманистически осмысленных методов цифрового перехода и качественных социальных трансформаций, сохраняющих человеческие ценности. Отечественный теоретик дизайна В.Ф.Сидоренко ставит вопрос следующим образом: «Что такое проектирование и сможет ли человек проектирующий защитить специфические человеческие ценности, которые техника, не будучи в состоянии интегрировать, стремится уничтожить» [5, с. 43]? Создание будущего в пользу человеческих ценностей — актуальная для проектной культуры дизайна задача. Ответственность дизайнера за продукты своего труда и их влияние на человека, социум и окружающую среду важны как никогда.

Способность дизайнера формировать мировоззренческую позицию имеет важное стратегическое значение для человечества наших дней и его развития в будущем. В.Ф.Зива пишет: «Происходящие трансформации традиционных моделей поведения человека, его морально-нравственные приоритеты, не связанные с традиционной культурой, духовными ценностями, размываются, и индивид стоит перед самостоятельным выбором ориентиров и собственных мировоззренческих установок и норм самоидентификации» [3, с. 96]. Образ завтрашнего дня, создаваемый усилием воли к лучшему, к действительным преобразованиям, определяет творческий потенциал дизайна как профессии будущего. Новое поколение дизайнеров, проектировщиков цифрового перехода может как наполнить будущее жестокими формами выживания в искусственно созданной конкурентной борьбе, так и обогатить мир искренним стрем-

лением к межличностному объединению для совместного гармоничного проживания на этой планете. Многое зависит от того, какие ценности в сознание будущих проектировщиков действительности поколения Миллениум вложим мы — дизайнеры уходящих в небытие эпох.

Библиография:

1. *Васерчук Ю.А.* Отечественная школа дизайна. Проблемы утраты современных ценностей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. № 4. Часть 1. С. 256–263.

2. *Заева-Бурдонская Е.А.* Образовательные технологии проектной деятельности в ситуации многопрофильной подготовки дизайнера. Проблемы методики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. № 4. Часть 1. С. 272–284.

3. *Зива В.Ф.* Художественное образование в контексте антропогенной цивилизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. № 4. Часть 1. С. 93–101.

4. *Лаврентьев А.Н., Литвина Т.В., Вильчес-Ногерол А.В.* Подготовка магистров в области цифрового искусства и дизайна в системе классического художественно-промышленного образования // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС» / под ред. А.Н. Лаврентьева. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. 148–169 с.

5. *Сидоренко В.Ф.* Идея проектной культуры // Проблемы дизайна – 6: сборник статей. В. Р. Аронов, М. Т. Майстровская. М.: Издательство «Артпроект», 2011. С. 41–55.

6. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика: учебник и практикум для вузов / под ред. А.Н. Лаврентьева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2019. 208 с. (Серия: Авторский учебник): ил.

7. *Armstrong H.* Digital Design Theory: Readings from the Field / Helen Armstrong. New York, USA: Princeton Architectural Press, 2016, p. 153.

8. *Freire K.* From strategic planning to the designing of strategies: A change in favor of strategic design // Strategic Design Research Journal, 10(2) São Leopoldo, RS, Brasil: Publicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, 2017. 91–96 p.

9. *Toreini P., Morana S.* Designing Attention-aware Business Intelligence and Analytics Dashboards // Designing the digital transformation: DESRIST 2017 research in progress proceedings. Maedche, Alexander; vom Brocke, Jan; Hevner, Alan. Karlsruhe, Germany: Institute of Information Systems and Marketing (IISM), 2017. 64–72 p.

С.В. МКРТЧЯН

Кандидат искусствоведения (ВНИИТЭ. 1992 г.), доцент кафедры «Рекламы, связей с общественностью и дизайна» Российского Экономического Университета им. Г.В. Плеханова
e-mail: 7655682@rambler.ru

S.V. MKRTCHYAN

Candidate of art history (VNIITE. 1992), associate professor of the department of «Advertising, public relations and design» of the Russian University of Economics named after G.V. Plekhanov
e-mail: 7655682@rambler.ru

АССОЦИАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРЕДМЕТА КАК ФАКТОР, ВЛИЯЮЩИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ ПРОЕКТНОЙ ИДЕИ

ASSOCIATIVE POTENTIAL OF THE SUBJECT AS A FACTOR INFLUENCING THE FORMATION OF THE PROJECT IDEA

В статье рассматривается вопрос ассоциативного потенциала объектов дизайна как основополагающего фактора, влияющего на формирование проектной идеи. Характеризуется доминирующее положение ассоциативного потенциала среди других потенций, скрытых в предмете и влияющих на поиск проектной идеи. Выявляются особенности образования, функционирования и осмысления ассоциативного потенциала в средовых ситуациях и в восприятии, интерпретации и идентификации предмета человеком.

The article deals with the issue of associative potential of design objects as a fundamental factor influencing the formation of a project idea. Characterized by the dominant position of the associative potential among other potencies hidden in the subject and affecting the search for the project idea. The features of the formation, functioning and understanding of the associative potential in environmental situations and in the perception, interpretation and identification of the object man are revealed.

Ключевые слова: дизайн, ассоциативный потенциал, проектная идея, контексты среды.
Keywords: design, associative potential, project idea, subject context.

Предмет как результат проектно-художественного творчества дизайнера обладает внутренними связанными между собой свойствами и значениями, взаимосвязь которых способствует появлению разнообразных ассоциаций — образных, смысловых, функциональных, стилевых, семантических. Взаимосвязь внутренних разнонаправленных свойств и значений определяет статус предмета как единицы средовой ситуации (контекста) и создает ассоциативный потенциал предмета, который всегда обращен вовне и стимулирует ассоциативное восприятие, интерпретацию и идентификацию проектной идеи, материализованной в формальных, композиционных и конструктивных решениях предмета. Все предметы наделены свойством ассоциативного сближения с другими предметами и явлениями и предрасположены к такому сближению. С этим свойством связана способность предмета вызвать в сознании человека те или иные образы, основанные на ассоциативном потенциале предмета.

Между категориями «свойство ассоциативности» и «ассоциативное значение» предмета существует промежуточное связующее звено. Этим звеном является ассоциативный потенциал, на рассмотрение, определение и осмысление которого нацелены действия дизайнера в процессе поиска проектной идеи. Ассоциативный потенциал предмета обеспечивает не только логическую взаимосвязь категорий «свойство ассоциативности» и «ассоциативное значение», не только способствует генерации проектной идеи, но и формализует проектную проблему, очерчивает ее границы, направляет проектные действия [1, 2].

Ассоциативный потенциал — это скрытая, аккумулированная в предмете информация одновременно о персональных, единичных и общих признаках, конкретных и абстрактных, противоречащих и однозначных параметрах. Сочлененные в предмете признаки и параметры образуют его ассоциативный потенциал, который проявляется в непосредственном утилитарном функционировании предмета в среде, определяя его контекстную значимость. С дизайнерской точки зрения, ассоциативный потенциал предмета является фактором, определяющим степень интенсивности интеграции предмета в контекстную структуру

среды. Следовательно, ассоциативный потенциал раскрывается, прежде всего, в зависимости от интегрирующего потенциала контекстов среды.

Контекстуальные условия, направляющие процесс проявления и осмысления ассоциативного потенциала предмета, имеют многоаспектный характер. Во-первых, это условия функционирования предмета в заданных композиционных, стилевых, функциональных и смысловых обстановках, когда предмет может соответствовать перечисленным параметрам средовой обстановки, или противопоставляться, стать «оппозицией» относительно к предметному окружению. Во-вторых, это условия разнообразных устойчивых линейных связей, возникающих между композиционно последовательно расположенными элементами в среде при их прямом сочетании друг с другом, по причинно-следственному принципу. В-третьих, это условия, характеризующиеся динамичностью взаимоотношений между предметами, которые могут быть взаимозаменяемыми в пространственном, содержательном и функциональном отношениях.

Ассоциативный потенциал способствует концентрации и преобразованию в предмете всех признаков контекстных обстоятельств среды. Благодаря ассоциативному потенциалу, эти признаки притягиваются, абстрагируются и наделяют предмет собственным ассоциативным значением. Таким образом, ассоциативный потенциал можно характеризовать как средство, стимулирующее возникновение содержательно-смысловых отношений предмета с контекстно обусловленной предметной структурой среды. При этом ассоциативный потенциал, с одной стороны, выступает как концентрация признаков свойства ассоциативности предмета, как сосредоточение его стабильных, устоявшихся ассоциативных характеристик; с другой — как процесс, выражающийся в постоянной выработке и закреплении в предмете новых черт ассоциативного значения в зависимости от взаимоотношения и сочетаемости с контекстно обусловленной предметной структурой среды. Например, стул, скамейка, кресло стоят в одном ряду с предметами, которые так или иначе предназначены для кратковременного или долговременного отдыха. Они объединены основным функциональным назначением и общими ассоциативными характеристиками. Их формально-конструктивные особенности являются признаками, присваивающими им свойство ассоциироваться как приспособление для отдыха, т.е. являются первичным ассоциативным потенциалом. Однако в контекстно обуслов-

ленных предметных обстоятельствах перечисленные предметы приобретают новые семантические возможности, связанные с включением их в конкретную средовую ситуацию — стул в общественном интерьере и в жилом интерьере, скамейка парковая и дворовая, кресло в жилом интерьере и в кабинете. С появлением новой сочетаемости с предметным окружением происходит концентрация свойств, вбираемых предметом из новых для него контекстов. В возникшей новой контекстной ситуации предмет может быть применен в несвойственном для него окружении (контексте), что приводит в действие его ассоциативный потенциал, включающий в себя образные, функциональные, композиционные признаки, принципы сочетаемости. Эти новоприобретенные принципы сочетаемости закрепляются за предметом, интегрируются и абстрагируются в его ассоциативном потенциале и становятся уже его собственным ассоциативным значением. Интегрирующее воздействие ассоциативного потенциала приводит к концентрации новых ассоциаций, которые становятся абстрагированными, новыми ассоциативными значениями предмета.

Можно выделить некоторые характерные ситуации, где чаще всего проявляется ассоциативный потенциал предмета. Во-первых, ассоциативный потенциал обнаруживается в процессе формирования проектной идеи и стимулирует появление всевозможных формальных и композиционных решений; во-вторых, в заданных или спонтанно сложившихся средовых ситуациях, в межпредметных и контекстных ассоциативных связях; и, в-третьих, в ассоциативном восприятии, интерпретации и идентификации предмета потребителем.

Эти ситуации можно рассматривать в качестве системных элементов ассоциативной структуры предмета. В каждой из перечисленных ситуаций актуализируется та или иная функция ассоциативного потенциала (контекстуальная, формообразующая, смыслообразующая, содержательная). В первом случае параметры ассоциативного потенциала соответствуют онтологической модели значения предмета (функция, форма, конструкция, материал, технология), во втором и третьем случаях ассоциативный потенциал соответствует коммуникативной модели средового контекста, которая включает в себя не только предварительно заданную информацию, имеющую системные характеристики, но и информацию, предполагаемую требованиями конкретной контекстной ситуации. Здесь проявляется очень важное свойство ассоциативного по-

тенциала — свойство, приводящее к актуализации необходимого коммуникативного содержания предмета.

Проектное рассмотрение ассоциативного потенциала предмета предполагает определение степени вариативности возможных ассоциативных связей со специально организованным или случайно сформированным предметным окружением. Такое рассмотрение, в идеале, — это полное и всестороннее изучение разнообразных, неоднозначных, полифункциональных предметных окружений, в которых может оказаться проектируемый предмет. Его можно назвать методом определения контекстов среды, в которых, благодаря интегрирующему потенциалу контекста, актуализируется та или иная сторона ассоциативного потенциала предмета. Проектное рассмотрение предмета вне контекста уменьшает степень вариативности ассоциативного потенциала и, следовательно, сужает диапазон путей формирования его идеализированного значения (проектной идеи). Попытки определения ассоциативного потенциала предмета вне контекста — это то же самое, что пытаться определить весь калейдоскоп ассоциаций слова, исходя из его словарного определения.

В дизайне любой предмет предстает как проектная проблема, характеристики которой зависят от контекстной ситуации функционирования предмета и уровня вариативности его ассоциативного потенциала. В процессе рассмотрения возможных контактов с тем или иным предметным окружением активизируются различные аспекты его ассоциативного потенциала: функциональный, композиционный, формальный, содержательный, семантические. Среди них особое место занимают формальный и содержательный аспекты.

Предмет как объект дизайна характеризуется сложной структурной взаимосвязью формы и содержания, играющей важную роль в системном построении среды. Эта взаимосвязь вызывает многообразные ассоциативные реакции как в процессе дизайнерского проектирования предмета, так и при его дальнейшем функционировании в реальных жизненных условиях. Благодаря взаимосвязи формы и содержания, предмет становится средоточием разнообразных ассоциаций, составляющих его ассоциативный потенциал, который способствует внедрению предмета в образно-композиционную и содержательную структуру среды, т.е. в структуру, обусловленную онтологическими особенностями среды и представляющую собой сформированный по иерархическому принципу набор разнохарактерных элементов, имеющих разные ассо-

циативные потенциалы и способных к комбинаторным изменениям. Способность к комбинаторным изменениям ассоциативного потенциала обеспечивает гибкость ассоциативно-коммуникативной связи предмета с человеком в разных социальных и культурных обстоятельствах. Предметная среда как сфера реализации ассоциативных потенций отдельно взятых элементов своей структуры раскрывает коммуникативно-релевантные возможности ассоциативного потенциала как стимула восприятия, интерпретации и идентификации каждого предмета.

Все проектное творчество пронизано ассоциациями, исходящими от ассоциативного потенциала проектируемого предмета. Если допустить некоторую степень обобщения и схематизации, то можно сказать, что существуют три этапа проявления ассоциативного потенциала предмета. И если полагать, что формирование идеализированного, объективного и актуального значения предмета — это путь с момента появления проектной идеи до функционирования этого предмета в реальных средовых условиях и обеспечения конкретных жизненных нужд потребителя, то необходимо определить, как проявляется ассоциативный потенциал на перечисленных этапах становления предмета.

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» [3, с. 436]. Анализировать и характеризовать особенности проявления и восприятия ассоциативного потенциала предмета при формировании идеализированного значения (проектной идеи) — задача непосильная, поскольку восприятие ассоциативного потенциала предмета полностью зависит от особенностей профессиональной обработки, вызванных проектной проблемой ассоциации сознанием дизайнера, и имеет исключительно субъективный характер [3, с. 436]. В поисках проектной идеи дизайнер относится к ассоциативности предмета, к его ассоциативному потенциалу предельно свободно, однако эта свобода всегда ограничивается контекстами среды, где предположительно должен функционировать предмет.

В методе ассоциации в дизайнерском проектировании зарождение и развитие проектной идеи есть стремление к ассоциативному

образу предмета, выражающему эмоционально-творческие переживания и амбициозно-субъективные стремления автора идеи. Формирование проектной идеи как смысла будущего предмета, определяющего его содержание и выраженного в формальных решениях, сопровождается выявлением, акцентуацией и идеализацией того или иного импульса, исходящего от ассоциативного потенциала предмета [3, с. 436].

В дизайнерском творчестве ассоциативный потенциал предмета как концентрация его ассоциативных связей и отношений всегда находится в состоянии относительного покоя. И только при превращении его в объект проектного воздействия, когда предмет рассматривается во всех возможных контекстных ситуациях среды, во всех многообразных и полифункциональных предметных окружениях, раскрывается вся глубина ассоциативного потенциала, систематизируются первичные и вторичные ассоциации, и как результат определяется проектное ассоциативное значение.

Следовательно, ассоциативный потенциал можно считать основой формирования эмоциональной и выразительной характеристики проектной идеи или даже проявлением самой проектной идеи.

Объективное значение — это ситуация, когда «полученное логическое решение и последующее формальное воплощение (идеализированное значение) указывает на свойство предмета безотносительно к его отличительным формальным признакам» [1, с. 437]. При формировании объективного значения, когда творческая идея приобретает форму конкретного проекта предмета, отношение дизайнера к ассоциативному потенциалу носит запретительный характер, поскольку средовые контексты, где должен функционировать предмет, требуют ограничения диапазона возможных ассоциаций. Ассоциативный потенциал как набор разных ассоциативных значений оперирует более жесткими критериями — и в этом случае возможное ассоциативное значение, на основе которого выстраивается содержательный смысл предмета, выбирается по принципу его однозначности. Необходимо отметить, что однозначность выбранного ассоциативного значения не является обязательным условием формального воплощения проектной идеи (идеализированного значения). При воплощении проектной идеи в формальных решениях предмета дизайнер стремится сузить диапазон ассоциативного потенциала, оставляя только те решения, которые соответствуют контекстным средовым условиям функционирования предмета. Более ка-

тегорично можно сказать, что дизайнер вносит структурные изменения в ассоциативный потенциал предмета, тем самым обеспечивая адекватную интеграцию в тот или иной контекст среды.

Актуальное значение предмета проявляется в процессе его функционирования в реальных контекстных средовых условиях при восприятии, интерпретации и освоения смысла и содержания этого предмета потребителем, который относится к ассоциативному потенциалу, вложенному в его объективном значении избирательно — с равной степенью ограничений в выборе. Здесь возможны случаи колеблющегося выбора вариантов ассоциаций. Актуальные значения основаны на эмоциональном восприятии и оценке предмета и, следовательно, выражают отношение человека к его ассоциативному потенциалу [1, с. 436–439]. Актуальное значение — это условие реального функционирования ассоциативного потенциала предмета.

Рассмотрение ассоциативного потенциала предмета как обязательного условия определения проектной стратегии предполагает выявление внешней формальной и внутренней содержательной динамики ассоциативной идентификации предмета в аспекте его нестандартного восприятия и интерпретации. В процессе проектирования осмысление проектной проблемы происходит на основе интерпретации образов, формируемых благодаря ассоциативному потенциалу, являющихся стимулом проектного прогноза и способствующих семантизации предмета.

Для понимания содержательной динамики ассоциативного потенциала предмета надо исходить из интегративного свойства среды во всем многообразии ее структурных контекстов, включающих не только релевантные семантические компоненты, отражающие условия функционирования предмета, но и отношение потребителя к предмету, его понимание назначения и ценности предмета в жизнеобеспечивающей деятельности.

На уровне формирования проектной идеи проектный прогноз предполагает: 1) прагматичный взгляд на ассоциативный потенциал предмета; 2) актуализацию контекстуального смысла предмета в соответствии с личностным аспектом восприятия этого смысла потребителем, разнообразием его восприятия ассоциативного потенциала предмета; 3) рассмотрение существенных ассоциативных признаков предмета, составляющих содержание его образа. При этом в проектной идее парадоксально сочетаются ее пред-данность в рамках ассоциативного потенциала и возможность произвольного осмысления.

Реализация проектной идеи, основанной на ассоциативном потенциале предмета в рамках того или иного контекста среды, осуществляется на основе стереотипных и нестереотипных реакций на предмет со стороны потребителей. Проектный прогноз и актуальное значение, приобретаемое предметом в контекстах среды, могут оказаться в отношениях соответствия или несоответствия, и это обусловлено стереотипированным или нестандартным ассоциативным восприятием предмета человеком. Нестандартная актуализация ассоциативного значения предмета базируется на прагматических установках, заложенных в проектной идее, и определяется специфическими контекстными условиями среды, к которым, в частности, относятся: композиционная, стилистическая, функциональная сочетаемость с другими предметами; использование предмета в качестве элемента среды, обеспечивающего коммуникативную связь, где проявляется специфика восприятия особенностей проектной идеи, вложенной в этот предмет.

В дизайнерском проектировании эффективность поиска проектной идеи во многом зависит от методов выбора и актуализации творческих ассоциаций, вытекающих из ассоциативного потенциала предмета. Другими словами, дизайнерское проектирование, ориентированное на ассоциативный потенциал предмета, можно характеризовать как процесс установления ассоциативной связи между ассоциативным потенциалом предмета и — через творческую деятельность дизайнера — возникновения и формирования проектной идеи. Дизайнер, моделируя контекст восприятия предмета, предполагает, что вложенный в предмет ассоциативный код будет расшифрован потребителем исходя из тех же ассоциаций, которые лежат в основе проектной идеи. При этом процесс дешифровки ассоциативного кода отражает уровень ассоциативного восприятия и осмысления предмета потребителем. В этом процессе проявляется ассоциативно-коммуникативная связь между дизайнером — автором проектного замысла, вложенного в предмет, — и потребителем, осмысляющим и определяющим актуальное значение этого предмета. При этом адекватность дешифровки ассоциативного кода во многом зависит от уровня культурной компетентности потребителя. Здесь уместно дать обобщенную, краткую характеристику (с позиции дизайна) понятия «культурной компетентности потребителя» относительно предметного окружения. Можно выделить следующие положения: 1) культурная компетенция включает в себя как стереотипные,

так и не стереотипные знания о предметном окружении; 2) культурная компетентность имеет сложную структуру, проявляющуюся в процессе расшифровки ассоциативного кода, вложенного дизайнером в предмет; 3) культурная компетенция в процессе идентификации и актуализации предмета проявляется в ассоциативном восприятии формы и содержания одновременно. Осмысление содержания предмета непосредственно зависит от его семантической выразительности, обусловленной образно-ассоциативными характеристиками формы этого предмета. А освоение формы предполагает не только осмысление внешней оболочки предмета, но, в первую очередь, соответствие формы содержанию и связи предмета по формальным признакам, контекстному предметному окружению; 4) культурная компетенция определяется такими изменчивыми критериями, как личный жизненный опыт, уровень и профиль образования, профессия и т.п.

Таким образом, проблема скрытого в предмете ассоциативного потенциала — одна из самых сложных проблем в дизайнерских теоретических исследованиях. Если обобщить результаты наиболее существенных исследований, посвященных разнообразным внутренним потенциям предмета (коммуникативным, интегрирующим и т. п.), определяющим процесс дизайнерского творчества, то можно выделить некоторые факторы, характеризующие и демонстрирующие доминирующее положение ассоциативного потенциала среди других потенций, скрытых в предмете:

— ассоциативный потенциал предмета формируется как единство современных актуальных характеристик и характеристик, своими корнями уходящих в прошлое, причем бывшее, в качестве прототипа, придает ассоциативному потенциалу живой, гибкий смысл;

— ассоциативный потенциал аккумулируется, с одной стороны, исходя из реальных характеристик предмета (материал, форма, конструкция), и относится к реальному миру вещей; с другой — исходя из понятий, восприятий, особенностей мышления человека; следовательно, в ассоциативном потенциале репрезентированы одновременно реальная действительность, понятие, соответствующее предмету (например, движение — колесо), прогнозирующая мысль дизайнера и т.п.;

— с точки зрения семантического значения предмета, в ассоциативном потенциале сочленены одновременно означающее и означаемое, при этом означаемому (самому предмету) могут соответствовать несколько означающих (ассоциативный ряд);

— ассоциативный потенциал актуализируется во всех трех значениях объекта дизайна: идеализированном (проектная идея), объективном и актуальном значениях; для каждого значения ассоциативный потенциал действует соответственно специфике этого значения;

— ассоциативный потенциал формируется на основе свойства ассоциативности системных элементов предмета (материал-технология-форма) и стимулирует трансляцию информации о каждом из этих элементов;

— в коммуникационных процессах, происходящих благодаря коммуникативному свойству объектов дизайна, их ассоциативный потенциал, являясь основным фактором, присваивающим предмету свойство коммуникативности, выполняет разнообразные связующие функции — функциональные, содержательные, смысловые, семантические и т.п.;

— ассоциативный потенциал обеспечивает средовые отношения (человек — предметное окружение), способствует внедрению предмета в контексты среды.

Библиография:

1. *Мкртчян С.В.* Ассоциативное значение объектов дизайн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 4. С. 275–285.

2. *Мкртчян С.В.* Ассоциативность как свойство объектов дизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. Т. 2. № 2. С. 88–98.

3. *Мкртчян С.В.* Категория значения в современном дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 3. С. 428–439.

4. *Malinina T.* Poetics of space and environmentin actual architectural practices. Correlations between urban aesthetics, urban developmentstrategies and architectural creativity // Texts. 2017. № 2. P. 45-61.

О.М. САНДУ
Кандидат технических наук, зав. кафедрой ТПиХОМ факультета «Реклама и дизайн» ИжГТУ им. М.Т. Калашникова
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

O.M. SANDU
Candidate of technical sciences, head. the department of the pacific faculty «Advertising and design» ISTU them. M.T. Kalashnikov
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ И ЭВОЛЮЦИОННЫЙ АСПЕКТ

DESIGN AND ART CONSCIOUSNESS: INTERDISCIPLINARY AND EVOLUTIONARY ASPECT

В статье рассмотрено формирование проектно-художественного сознания. Междисциплинарный анализ выявляет его интегративный характер, значение модели мира для процессов проектирования. Эволюция проектно-художественного сознания иллюстрирует усложнение структуры художественной смысловой реальности, механизмов смыслопостроения. Предложена структура проектно-художественного сознания.

The article discusses the formation of design consciousness. Interdisciplinary analysis reveals the integrative nature of the design consciousness, the value of the model of the world for design processes. The evolution of design consciousness illustrates the complication of the structure of artistic semantic reality, meaning-making mechanisms. The structure of design consciousness is proposed.

Ключевые слова: проектно-художественное сознание, модель мира, смысловая реальность.
Keywords: design consciousness, model of the world, semantic reality.

Основой проектного творчества является проектное сознание, которое обеспечивает смысловой плацдарм действия. В информаци-

онную эпоху рубежа XX–XXI вв. изменяются способы познания мира, характер мышления, алгоритмы творчества, формируется проектно-художественное сознание, главной характеристикой которого становится целостность. В междисциплинарном аспекте сознание и его формы — художественное и проектное — рассматриваются в философии, психологии, культурологии, эстетике, искусствознании и теории дизайна.

В философской феноменологии XX в. развито учение о «чистом сознании», которое определяет главную — смыслообразующую — функцию сознания. С сознанием связана способность человека формировать картину мира. В работах Р.Бекка, К.Юнга, Э.Фромма источником человеческих смыслов представляется надындивидуальное сознание «Абсолют» — самодостаточная, вечная, актуально бесконечная духовная реальность, в которой коренится бытие всего сущего [1]. У К.Г.Юнга в основе «коллективного бессознательного» лежат символы-первообразы, архетипы [2].

В психологии сформулирована *проблема построения в сознании образа мира* путем трансформации **чувственной ткани сознания** в значения и смыслы [3]. *Смысл* является центральным понятием сознания, при помощи которого объясняется мотивация деятельности. Д.А.Леонтьев отмечает, что наделение предметов и явлений смыслом осуществляется посредством их включения в смыслообразующий контекст [4].

Структура смысловой реальности в сознании включает слои (перцептивный, семантический и образ мира), уровни (прагматический, эгоцентрический, групповой, просоциальный, метафизический) и подсистемы (образ мира, механизмы построения и осмысления образа мира, внутренний мир человека, рефлексия), а развитие показано в динамике смыслообразования [5]. «Большая динамика» определяет стадии развития сознания: сенсорное, перцептивное, интеллектуальное и общественное. «Малая динамика» определяется процессами смыслообразования, смыслоосознания и смыслопостроения. При этом в психологии основное внимание акцентировано на изучении смыслоосознания в процессе коммуникации, инструментом которого становится рефлексия. Для художественного и проектного сознания определяющими являются процессы смыслостроительства — опредмечивания смыслов в формах в процессе создания художественной реальности.

В области искусствознания, эстетики и культурологии рассматривается понятие «художественное сознание», с помощью которого

осуществляется трансляция культурных смыслов в знаковой форме. А.И.Ракитов понимает под художественным сознанием особую форму общественного сознания, отражающую действительность в системе художественных образов [6].

В соответствии с культурно-историческим подходом, рассматриваются исторические типы художественного сознания: мифопоэтический, традиционалистский, индивидуально-творческий [7]. М.С.Каган выделяет последовательную смену мифологического сознания Древнего мира, Античности и Средневековья, индивидуального сознания Возрождения и Нового времени, креативного сознания Новейшего времени [8].

В искусствознании рассматривается связь художественного сознания со сферой бессознательного (В.В.Кандинский), исследуется взаимодействие аналитического и интуитивного творческого начала (К.Малевич). Проблема художественного сознания раскрывается в смысловой концепции искусства, в теории о «превращенных формах» (М.К.Мамардашвили), в концепции об «опредмечивании» смыслов в произведениях искусства (В.П.Зинченко).

Художественное сознание В.В.Кандинский определяет в сравнении *индивидуального* и «*вечнохудожественного*» компонентов [9]. Источником художественного творчества предстает духовное начало, соприкосновение с которым выводит человека к спонтанному (неосознаваемому) рождению произведений при помощи «духовных существ» (архетипов), которые воплощаются в «первоформах». Сознательная творческая интерпретация натуры осуществляется при помощи индивидуального сознания, творческий акт происходит подобно «созданию мирозданья», а произведение искусства — «космическая композиция», аналог модели мира. У К.Малевича Утилитарный Разум есть прибежище здравого смысла, а интуиция относится к сфере бессознательного [10]. Он полагал, что в XX в. интуиция из бессознательного начала трансформируется в интуитивный разум (сознание), не связанный с природной предметностью. В супрематизме, по утверждению К.Малевича, человек перешел из «одноразумного» состояния к «двуразумному»: в сознании объединились разум утилитарный и интуитивный. По мнению М.К.Мамардашвили, в произведениях искусства мы имеем дело с «превращенными формами жизненных отношений» — смысловыми структурами сознания, регулирующими процессы жизнедеятельности [11]. В.П.Зинченко говорил, что создание вещи «представляет собой воплощение

смысла, опредмечивание» [12]. *В соответствии со* «смысловой концепцией искусства» Д.А.Леонтьева, главной функцией творчества является трансляция смыслов при помощи сознания, а х***удожественная форма выполняет функцию настройки сознания на восприятие содержания*** [13]. Системный подход иллюстрирует «синестезийность художественного сознания», которая проявляется во взаимосвязи телесности, психики, разума и социума [14]. **Х**удожественное сознание становится «универсальной категорией искусствоведения и эстетики», раскрывающей способности воплощения творческого замысла в художественных образах.

Подчиняясь собственной динамике развития, художественное сознание в XX в. видоизменяется, предвосхищая возникновение новой формы сознания — проектной, способной создавать «образы будущего». В дизайне сущность проектного сознания рассмотрена у К.М.Кантора, О.И. Генисаретского, В.Ф.Сидоренко, Г.Г.Курьеровой, В.Т.Шимко и других.

К.М.Кантор представляет проектность в качестве «специфической формы сознания, не сводимой ни к логическим, ни к эмоциональным, ни к субъективным, ни к объективным его формам, но совмещающей в себе черты и тех и других и более всего опирающейся на способность продуктивного воображения» [15]. Источником проектного сознания является космическое универсальное творческое сознание, реализующее смыслы и ценности культуры. Проектное сознание, по О.И.Генисаретскому, характеризуется **способностью смыслоразличения (понимания) и вкуса, критического суждения и проектного замышления** на основе механизмов рефлексии и воображения [16]. В.Ф.Сидоренко ставит вопрос о культурно-типологическом статусе проектности. Проектное сознание формируется на контрасте между двумя типами культур: канонической и проектной [17]. Динамика проектного творчества XX в. определяется взаимодействием эстетических позиций: тождества, различения, завершения. В эстетике тождества проектное сознание оперирует категорией «истина», эстетика различения актуализирует процессы смыслообразования, в эстетике завершения сознание осуществляет воплощение смыслов в предметных формах [18]. Г.Г.Курьерова специфический тип проектного сознания определяет как «структурный и поэтический принцип проектного мышления», активизирующий способность генерировать смыслы [19]. *Проектное сознание Модернизма и Постмодернизма она характеризует «сильной» и «слабой»*

проектностью. «Сильная» проектность воплощает конструктивно-преобразовательное отношение к миру и формирует моноцентрическую картину мира. В «слабой» проектности воплощается экологическое отношение к миру и утверждается антисистемная картина мира. В.Т. Шимко определяет проектное сознание «неотъемлемой чертой нашего менталитета и бытия», его сущность в дизайне раскрывается в эмоционально-образном общественном содержании продукта, в эмоциональных ценностях дизайнерской формы, в содержаниях функционально-технологических процессов [20].

Междисциплинарный анализ проектно-художественного сознания дает возможность понять его **интегративный характер**, **структуру смысловой реальности**, формируемой в сознании, **значение** проектной модели действительности для процессов проектирования. Изучение эволюции проектно-художественного сознания дает возможность проследить формирование смысловой реальности, усложнение механизмов смыслопостроения.

В учении о сознании в качестве источника смысловой реальности предстают универсальные смыслы, архетипы, берущие начало в сфере «высшего» надындивидуального сознания (Абсолют). Здесь архетипы не продуцируются, а сохраняются в непроявленной форме и «опредмечиваются» обыденным сознанием в смыслах, значениях и формах. *Абсолют пронизывает все уровни «жизненного мира» и а*рхетипы становятся источником смысловой реальности на всех этапах развития сознания.

В процессе эволюции происходит усложнение структуры проектно-художественного сознания и механизма формирования смысловой реальности. Опираясь на представления о «большой» динамике смыслов, выделим несколько этапов развития сознания: протосознание, коллективное художественное сознание, индивидуальное художественное сознание (самосознание), проектно-художественное сознание. «Малая динамика» смыслов иллюстрирует процесс воспроизводства архетипов: смыслообразование обусловлено выявлением архетипов, смыслоосознание — их воспроизводством в смыслах и значениях, а смыслопостроение — формированием смыслов-образов будущего. При этом схема «малой динамики» находит отражение в «большой динамике» смыслов: протосознание связано с процессами смыслообразования, коллективное сознание осуществляет осознание смыслов в культурных значениях, а работа проектного сознания направлена на смыслопостроение (рис. 1).

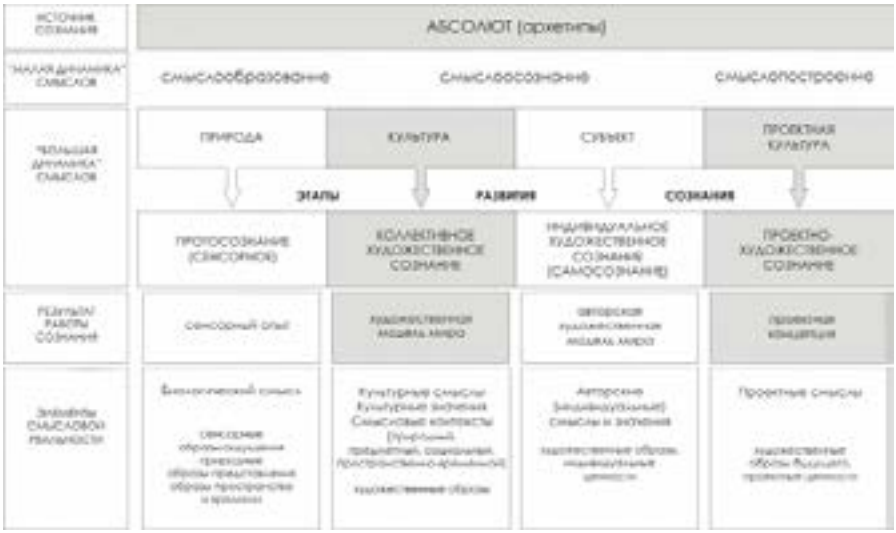


Рисунок 1. Эволюция проектно-художественного сознания

Процессы смысловой динамики протекают на материале различных сред (природной, предметной, социальной), а архетипы находят выражение в различных формах (элементарная образная форма, художественный образ, культурные значения, смыслы и ценности). Для анализа средовых систем и форм выражения смысловой реальности используем понятия: «первая природа», «вторая природа» и «третья природа» [21]. «*Первая природа*» — это естественная среда, окружающая человека. «Второй природой» называют материальную культуру, которая создается на материале «первой природы» и включает совокупность техногенных объектов (предметные артефакты), человека и систему отношений между ними (время и пространство человеческого существования, социальное бытие). Э.С.Демиденко рассматривает «третью природу» как «искусственную виртуальную среду», следующую ступень удаления от естественной среды в результате научно-технической революции. Формирование этих сред коррелирует с этапами развития сознания. На этапе протосознания осмыслению подвергаются элементы «первой природы» (образы природы), коллективное сознание формируется на материале элементов «второй природы» — культурной среды, работа проектно-художественного сознания осуществляется в контакте

с виртуальной искусственной средой — «третьей природой». Элементы первой и второй природы становятся материалом для построения третьей. Протосознание и коллективное сознание включаются в структуру проектного. Рассмотрим более детально этапы эволюции проектно-художественного сознания, процессы усложнения структуры смысловой реальности на материале различных сред.



Рисунок 2. Модель смысловой реальности для этапов:
а — сенсорное протосознание, б — коллективное художественное сознание, в – индивидуальное художественное сознание

Человек соприкасается с элементарной оценкой явлений в процессе восприятия объектов «первой природы». Осуществляется это при помощи сенсорного протосознания (рис. 2а). Посредством своей телесной восприимчивости человек получает возможность чувственного сенсорного познания природных объектов и получения индивидуального перцептивного опыта. Перцептивный опыт вырабатывается в процессе формирования и накопления сенсорных образов. Система сенсорных образов образует «чувственную ткань сознания». На основе индивидуального перцептивного опыта складывается биологический смысл природных объектов и явлений для человека. Сенсорные образы-ощущения не дают целостного осознания, а фиксируют отдельные качества природных объектов — цвет, форму, слуховые и тактильные характеристики, поэтому их можно назвать элементарными образами-ощущениями. Целостное воспроизведение объекта наблюдения становится возможным при помощи природных образов-представлений. Природные образы постепенно накапливаются, а затем фиксируются и сохраняются в памяти в виде смысловых напластований — природного смыслового контекста.

Усложнение смысловой реальности в сознании происходит с развитием пространственного композиционного мышления и памяти. Благодаря работе пространственного мышления, формируются пространственные образы (образ центра, границ, верх-низ и т.п.), которые оперируют характеристиками: расположение и ориентация в пространстве, композиционные связи между объектами. Изменения пространственных образов сохраняются в памяти в виде образов времени. Образы пространства и времени фиксируются в сознании.

Таким образом, в процессе восприятия природных явлений формируется «сенсорное протосознание». В его основе лежит биологический смысл воспринимаемых объектов. Способом смыслообразования здесь становится телесность, объектом — природа и заключенные в формах природных объектов универсальные архетипы. Результатом когнитивного восприятия природной среды становятся сенсорные образы (ощущения). На основе сенсорных образов-ощущений вырабатываются образы-представления (природные, образы пространства и образы времени), а в дальнейшем — ментальные установки человека, его социальный опыт.

Качественный скачок в развитии психики человека связан с культурной эволюцией человека, с возникновением феномена коллективного художественного сознания (рис. 2б). Ядром этих процессов становится трансформация сенсорного протосознания в коллективное в культурной среде. Природные образы-представления трансформируются в культурные смыслы и значения, формируются природные, антропоморфные и социальные смысловые контексты. Основным достижением коллективного художественного сознания является способность к построению художественной модели действительности, при помощи которой организуются культурные смыслы, значения и контексты в единую систему — смысловую композицию.

Культурные смыслы становятся основаниями конкретных актов мироотношения в искусстве, философии, науке. Их формирование происходит на основе общекультурных значений и смысловых контекстов. Общекультурные значения определяются как социокультурные инварианты, в которых накапливается совместный опыт [22]. Они составляют устойчивое архетипическое ядро модели мира и сохраняются в культурной памяти. В художественном сознании универсальные архетипы-значения осмысляются культурными субъектами в смыслообразу-

ющих контекстах. Формирование контекстов осуществляется на материале культурной и природной сред.

Природная среда («первая природа») формирует природный контекст, состоящий из образов-представлений сенсорного протосознания — художественных образов природы. Природная среда трансформируется в социально-культурную («вторая природа»). Составляющие культурной среды — человек, объекты материальной культуры (культурные артефакты, техника и орудия труда) и социальные объекты — формируют антропный, предметный, социальный контексты. Антропный контекст составляют художественные образы: строение человеческого тела (изображения частей тел), гендерные. Объекты материальной культуры становятся основой для создания предметных художественных образов. Накапливаясь, они формируют предметные контексты. В процессе оценки социальных сред возникают социальные художественные образы-представления, которые объединяются в социальные контексты. Описанные смысловые контексты (природные и культурные — антропные, предметные, социальные) входят в структуру смысловой реальности в модели мира в виде изменчивой периферии. В контакте со смысловыми контекстами создается все многообразие культурных смыслов. Наиболее понятным инструментом организации смыслов в сознании является пространственно-временной контекст (состоящий из образов пространства и времени).

Таким образом, в результате эволюции сенсорное сознание трансформируется в коллективное художественное, а биологический смысл — в культурный. Процессы смыслоосознания осуществляются на основе культурных значений и художественных образов-представлений, заложенных в основу смысловых контекстов — природного, антропного, предметного, социального. Организация смыслов и значений происходит при помощи пространственно-временного контекста. Результатом работы сознания становится формирование художественной модели мира, в которой выделяются блоки: мировоззренческое ядро и периферия.

В эпоху Возрождения выделяется индивидуальное художественное сознание (самосознание) (рис. 2в). У В.Ф.Сидоренко описана сущность «Возрожденческого сознания»: «На место Бога оно поставило человека, на место веры — знание, божественную волю заменило законом природы, божественное провидение заменило законом исто-

рического развития, была подвергнута критике вся земная иерархия с церковной властью во главе и провозглашены как высшие ценности индивидуальная свобода, творчество, инициатива, деятельностная активность человека» [23]. Для стадии индивидуального сознания характерно проявление волевого принципа в управлении сознанием, осуществляемого на основе индивидуальной памяти (опыта) и способности к рефлексии. С помощью рефлексии субъект создает индивидуальную картину мира, получает возможность самостоятельно трактовать универсальные сюжеты и оценивать собственную деятельность.

В Новое время развивается аналитический тип научного сознания, для которого классификация первична над идентификацией, человек предполагает знание о себе данным до знания о мире. Научно-техническое развитие ведет к формированию «третьей природы» — техногенной искусственной среды. Так же, как «первая природа» создает природный контекст, так и «третья природа», формирует прагматический смысловой контекст, оперируя аналитическим мышлением. Вместе с индивидуально-ориентированным сознанием научное сознание стало стимулом к развитию проектного.

В XX в. формируется проектно-художественное сознание, которое синтезирует художественно-образное и аналитическое мышление, ориентируется на творческую трансформацию реальности. В информационную эпоху в условиях роста объемов информации, виртуализации объектов актуализируется новая система ценностей, усложняется структура смысловой реальности. Вместе с мировоззренческим ядром и периферией работа проектного сознания обеспечивается при помощи рефлексивного и креативного инструментов осмысления. Рефлексия (осмысление состоявшегося опыта) и воображение (производство новых смыслов) осуществляют процессы смыслопостроения и творчества. Процессы смыслопостроения в проектно-художественном сознании осуществляются на материале виртуальной информационной среды, возникают виртуальные смыслы-образы будущего и информационно-технологические смысловые контексты.

Таким образом, рассмотренные этапы (сверхсознание, протосознание, коллективное художественное, самосознание) находят отражение в структуре проектно-художественного сознания. Источником смыслов становится надындивидуальный уровень сверхсознания. Смыслообразование осуществляется на уровне протосознания и свя-

зано с образованием сенсорного опыта (образов-ощущений, природных образов-представлений, образов пространства и времени). Смыслоосознание становится задачей на этапах развития художественного коллективного и индивидуального сознания. При этом происходит формирование общекультурных значений (образов-инвариантов) или индивидуальных авторских смыслов-образов, построение коллективной или авторской модели мира. С помощью проектно-художественного сознания осуществляются процессы смыслопостроения: формируются проектные смыслы, проектная модель действительности.

В проектно-художественном сознании сложная структура смысловой реальности представлена как органическая целостность, которая предполагает «живую» (способную к изменениям) взаимосвязь частей в единую систему. В смысловой реальности органически объединяются уровни: элементарный, семантический, системный, надындивидуальный (Абсолют) (рис. 3). На элементарном уровне существуют отдельные образы. На семантическом уровне элементарные образы вербализируются, приобретают общекультурные значения. Значения формируют общекультурные и индивидуальные смыслы в зависимости от контекста. На системном уровне проектно-художественного сознания образы, значения и культурные смыслы объединяются в систему смысловой реальности — целостную проектную модель мира (реальности). Опыт формирования целостной художественной модели мира состоялся еще на этапе мифопоэтического сознания, но продолжает быть актуальным для современного проектно-художественного сознания.

На системном уровне проектная модель реальности структурируется в блоки: мировоззренческое ядро, контекстный блок (периферия), рефлексивный блок (самосознание), креативный блок (рис. 4). Центром художественно-проектного сознания становится целостное мировоззренческое ядро. Синтез надындивидуального, общекультурного и индивидуального позволяет связать архетипы,



Рисунок 3. Уровни организации смысловой реальности в проектно-художественном сознании

общекультурные значения, культурные и индивидуальные авторские смыслы, поместив их в мировоззренческое ядро проектного сознания. Периферию составляет контекстный блок. Художественные образы природной, социальной и техногенной сред выступают природным, социальным и предметным контекстом — теми элементами, с помощью которых образуются культурные смыслы. Благодаря средовым контекстам, достигается разнообразие элементов смысловой реальности в сознании. При помощи пространственно-временного контекста смыслы структурируются в систему — художественно-проектную модель мира.

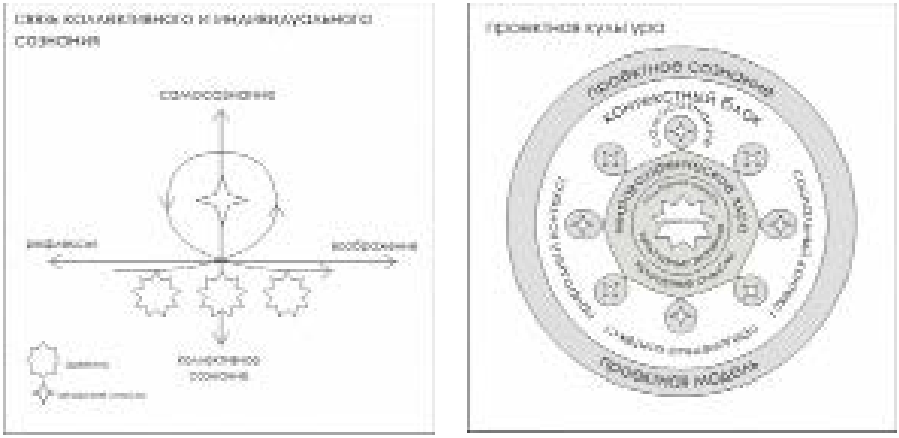


Рис. 4. Смысловая реальность в проектно-художественном сознании

В дизайне работа проектного сознания обусловлена сочетанием рефлексивного и интуитивно-воображаемого механизмов смыслопостроения. Блок самосознания включает способность формирования индивидуальной модели мира и ориентирован на переоценку ценностей на основе рефлексии. Креативный блок формулирует проектные ценности и образы будущего, функционирует на основе воображения и реализует конструктивно-творческую направленность проектного сознания. Блок самосознания и креативный направлены на переработку элементарных образов и формирование пространства свободного моделирования художественных смыслов. Такое взаимодействие приводит к обновлению проектного сознания и усложнению его структуры. При этом проектное смыслопостроение заимствует аналитический и

художественно-образный язык в качестве инструментов опредмечивания смыслов.

В проектно-художественном сознании органически взаимоувязаны сенсорное, коллективное и индивидуальное художественное сознание. Осуществить их органичный синтез позволяет преемственность мифопоэтического и проектного типов художественного сознания. Возникшее на ранних стадиях развития, мифопоэтическое мировоззрение характеризуется архетипичностью и устойчивостью. Именно в мифопоэтическом сознании возникает способность на основе означения архетипов формировать культурные смыслы и организовывать смысловую реальность при помощи художественной модели мира, которая задает основу причинности мира и закладывается в основу поведения и практической деятельности, позволяя рассматривать окружающую действительность системно. В мифологическом художественном сознании осуществляется формирование культурных смыслов на основе художественных образов — смыслообразующих контекстов (природных, предметных, антропных и социальных). В связи с этим, для понимания структуры проектно-художественного сознания необходимо более детальное изучение эволюции мифопоэтического художественного сознания.

Примечания:

1. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. М, 2010. 744 с.

2. *Юнг К.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 343 с.

3. *Леонтьев А.Н.* Образ мира // Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.

4. *Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности.* М.: Смысл, 2003. 488 с.

5. *Леонтьев Д.А.* Там же.

6. *Ракитов А.И.* Марксистско-ленинская философия [Электронный ресурс]. URL: **http://diamat.su/231.html** (дата обращения: 20.01.2019).

7. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.

8. *Каган М.С.* Философия культуры. СПб., 1996. С. 358.

9. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М., 2001. 736 с.

10. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб., 2014. 220 с.

11. *Мамардашвили М.К.* Форма превращенная // Философская энциклопедия. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1970. С. 386–389.

12. *Зинченко В.П.* Культура и техника // Красная книга культуры / сост. В.Рабинович. М.: Искусство, 1989. С. 55–69.

13. *Леонтьев Д.А.* Указ. *соч.*

14. *Зайцева М.Л.* Синестезийность как системное свойство художественного сознания: диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения: 17.00.09. Саратов. 2014. 444 с.

15. *Кантор К.М.* Проектность русской культуры [Электронный ресурс]. URL: http://archive.li/2ZUJm (дата обращения: 20.01.2019).

16. *Генисаретский О.И.* Проектная культура и концептуализм // Социокультурные проблемы образа жизни и предметной среды. М., 1987. С. 39–53.

17. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. М., 2007. 135 с.

18. *Сидоренко В.Ф.* Там же.

19. *Курьерова Г.Г.* Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. М., 1993. 150 с.

20. *Шимко В.Т.* Основы дизайна и средовое проектирование. Учебное пособие. М.: ИМДТ, 2005. 58 с.

21. *Демиденко Э.С.* Философия социально-техногенного развития мира: статьи, понятия, термины. М., 2011. 388 с.

22. *Леонтьев Д.А.* Указ. соч.

23. *Сидоренко В.Ф.* Указ. соч.

24. *Yulia Vaserchuk.* Project culture of design in the context of a digital transformation // Texts. 2019. № 1.

Е.А. СИВЕРС
Старший преподаватель кафедры комммуникативного дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: katya.sivers@gmail.com

E.A. SIVERS
Senior tutor at communication design department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: katya.sivers@gmail.com

К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

TO THE PROBLEM OF POETICS OF DIGITAL ART

В статье рассмотрены художественные практики XX века, повлиявшие на возникновение цифрового изображения, а также рассмотрены актуальные проблемы и тенденции в функционировании цифрового изображения в художественном пространстве.

The article discusses the artistic practices of the 20th century that influenced the emergence of a digital image, as well as current problems and trends in its functioning in the context of art and design.

Ключевые слова: цифровое изображение, освобожденный образ, алгоритм, технология, экран.
Keywords: digital image, liberated image, algorithm, technology, screen

Цифровое изображение — совокупный итог технического прогресса и радикальных художественных процессов XX века, трансформировавших пространство культуры. Цифровое изображение в широком смысле понимается сегодня как «двумерное изображение, представленное в цифровом виде» (1). В качестве важнейшей части дигитальной культуры оно создается, распространяется и потребляется сегодня на невероятной скорости. Такое изображение естественным образом проникает во все сферы коммуникации, становится востребованным абсолютно во всех областях человеческой деятельности и активно формирует новую информационную реальность.

Современные исследователи по-разному видят роль и функции дигитального изображения в культуре. Теоретик медиа и коммуникации Вилем Флюссер за техническими образами нового типа видит определенные формы мышления, а образ в целом определяет как «означающую поверхность». Изобретение самого технического образа, наряду с изобретением линейной письменности, Флюссер выделяет в два фундаментальных открытия человечества.

Исследователь Андре Руйе видит в самом устройстве цифрового изображения «переход от химического и энергетического мира вещей и света к логико-математическому миру». Цифровой мир, по его мнению, «не знает ни следа, ни отпечатка… потому что изображения как серии чисел и алгоритмов без ограничений поддаются расчету и бесконечным вариациям» [7, с. 580].

Философ Борис Гройс определяет цифровое изображение следующим образом: «Цифровое изображение является видимой копией невидимого файла» [4, с. 190], сравнивая эти цифровые данные с партитурой, а дигитальное изображение, в свою очередь, с музыкальным произведением.

В 1934 году Поль Валери писал: «Ни вещество, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства» [цит. по: 1, с. 60]. Радикальной как в художественном процессе, так и в традиционной природе искусства, становится возможность технической репродукции.

Вальтер Беньямин в программной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) утверждает: «Репродукционная техника… выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба этих процессы вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей…» [1, с. 69].

В своих прогнозах и выводах Беньямин опирался на технику фотографии и технологию полиграфии, а также отчасти на радио. Цифровая технология, в свою очередь, полностью базируется на идентичном

воспроизведении экранных и печатных копий, а цифровое изображение с возможностью бесконечного копирования становится ярчайшим примером этого феномена уже в XXI веке.

Исследователь, художник и глава Центра искусств и медиатехнологий ZKM в Карлруэ Петер Вайбель цифровым образом называет «искусственно формируемые образы, основой которых служит число» [3, с. 33]. Рассуждая о возможностях такого изображения в своем эссе «К истории и эстетике дигитального искусства» (1984), он выделяет соединение в нем репродукции и фантазии: «…цифровое изображение объединяет в себе возможности живописи (субъективность, свободу, нереальность) и фотографии (объективность, механику, реальность)» [3, с. 35]. При этом именно цифровое изображение он видит как первое реальное предчувствие «освобожденного образа», что понимает как образ, автономный от других художественных форм и в то же время используемый сегодня в любых смешанных формах.

Превращение числа в образ предвидел в начале века Эль Лисицкий. В статье «Проун» он пишет «Мы берем математику как чистейший продукт человеческого творчества. Творчество, которое не воспроизводит, — репродуцирует, а создает — продуцирует. И поэтому ясно, что мы говорим не о науке счисления, но о системах, реализующих миры чисел. Оформленное число становится точным выражением состояния своего времени» [9, с. 16].

Происходивший на протяжении всего XX веке процесс освобождения образа, по Вайбелю, можно разделить на две фазы. В первой половине века с этим работали представители футуризма, кубизма, супрематизма, дадаизма, сюрреализма и пр., во второй — концептуального искусства, Флюксуса, акционизма, перформанса, arte povera и пр. Цветовые поля абстракционистов, машинная иконография в дадаизме, трансформации и синтетические образы в сюрреализме, включение зрителей в хэппенинге — все это является последовательными этапами этого процесса. «Цифровое изображение — это, кроме прочего, коллаж, развернутый во времени и на несколько пространственных слоев, который, будучи подобным музыке, покидает двухмерную поверхность ради четвертого измерения» [3, с. 36].

Многие новые формы искусства XX века являются основополагающими для понимания природы цифрового изображения. Я хотела бы остановиться на тех из них, что кажутся мне наиболее значачительными.

Дадаисты одними из первых начинают поиски нового художественного языка в мире машин и массового общества. В своих радикальных экспериментах они часто работают с идеей комбинации произвольности и жесткого контроля. В целом, порядок и хаос становятся важнейшими элементами их художественного мира. Один из дадаистских манифестов гласил: «Дада — это хаос, из которого возникают тысячи порядков, которые внось переплетаются в хаосе дада» [цит. по: 2, с. 15].

Принципы алгоритмов лежат в основе создания многих произведений дада: заданные формальные инструкции приводят к результату через конечное число шагов. Инструкция и случайность становятся основными концептуальными элементами не только изобразительных, но и «словесных коллажей» Тристана Тцара (1896–1963). К примеру, в № 15 журнала Littérature (Париж, июль-август, 1920) он публикует следующую инструкцию под названием «Как создать дадаистическое стихотворение»: «Возьмите газету / Возьмите ножницы / Выберите в этой газете статью, по величине соответствующую предполагаемой вами поэме / Вырежьте статью / Затем старательно вырежьте каждое слово этой статьи и положите их в мешок / Легонько потрясите / Потом вынимайте каждую вырезку одну за другой в том порядке, в каком они вышли из мешка / Спишите точно / Поэма будет похожа на вас / И вот вы поэт — бесконечно оригинальный, с удивительной тонкостью восприятия — хотя и не всегда доступной пониманию» [10, с. 3].

В целом, коллаж, изобретенный в 1910-е годы, становится важным этапом «освобождения» изображения, предлагая бесконечный калейдоскоп постоянных взаимовлияний и отражений. В коллаже заложен принцип преодоления модернисткого мышления через возможность множественной позиции наблюдателя, подвижность, открытость для взаимодействия с множеством контекстов, отказ от линейной репрезентации реальности. «Коллажное пространство состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной природы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалами разных фактур и разной плотности» [2, с. 27].

Мерцающие контексты и пресекающиеся смысловые поля коллажной техники привлекали в том числе и многих художников русского авангарда. Близкими к дадаистским коллажам являются работы футу-

риста, художника и поэта Алексея Кручёных (1886–1968). В его произведениях, соединяющих самые разные фрагменты реальности — фотографии, этикетки, обертки, обрезки цветной бумаги, фрагменты рукописей, страницы книг, «всегда есть элемент случая, нарочитой невыстроенности, небрежности, незаконченности композиции. Всегда есть элемент автоматизма, механического (а порой и демонстративно “наобумного”) соединения различных образов» [2, с. 47]. Альбомы, создаваемые Крученых в течение нескольких десятков лет, сами становятся примером гигантского архива-коллажа, своеобразной визуальной азбукой «метаязыка». При этом, по воспоминаниям современников, материал для него часто выуживался автором из мусорного ведра знакомых.





Рисунок 1. Алексей Кручёных. Листы из альбома. 1920-е. РГАЛИ (Москва)
Рисунок 2. Василий Каменский, Андрей Кравцов «Нагой среди одетых». Москва, 1914. Государственный музей В.В.Маяковского (Москва)

В целом, в начале XX века текст и коллаж находились в ситуации постоянного и активного взаимодействия. Поэты экспериментировали с созданием новой поэтической формы, используя технику как автоматического письма, так и коллажа из фрагментов печатной продукции. В свою очередь, визуальные художественные эксперименты нередко включали в себя обращение к тексту.

Ярким примером таких пересечений служит феномен книжного коллажа. Авангардная книга становится площадкой для экспериментов взаимодействия текста и изображения. При этом сама конструкция книги, предполагающая листание, то есть последовательное разворачивание планов, становится развернутым во времени коллажем. Эта многомерность, динамические соотношения, пространственная сложность и неоднозначность роднит ее с цифровым изображением.

Феномен русской футуристической книги складывается в содружестве Алексея Кручёных, Велимира Хлебникова (1885–1922), Михаила Ларионова (1881–1964), Ильи Зданевича (1894–1975), Василия Каменского (1884–1961) и др. Творчество Хлебникова особенно важно для понимания экспериментов начала века с текстом и изображением. Его слова-неологизмы начинают создавать целые системы образов, а новый словарь складывается из общеславянского и «звездного» языков. Звездный язык Хлебников видел как общий для всего человечества язык будущего, всемирный искусственный язык. В начале работе над ним он описывал его как Значковый, а основным принципом такого языка становилось сведение всех понятий к геометрическим операциям на логическом поле.

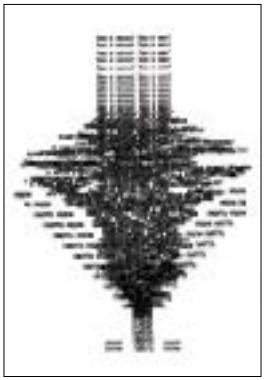




Рисунок 3. Дмитрий Пригов. Стихограммы. 1970-е
Рисунок 4. Вячеслав Колейчук. Ручей. 1986. Самоколлаж, 50 х 35,5 см

Чуть больше чем через полвека вместо глобального прогноза языка чисел мы сталкиваемся с языком в виде своеобразного информационного симулякра в творчестве поэта и художника Дмитрия Пригова (1940–2007). Его стихограммы становятся ярким примером визуальной поэзии. Деконструируя советские лозунки, призывы, языковые штампы, тексты песен и пословицы, Пригов добивается визуального эффекта шума, электронных помех. Компьютерная эстетика начинает мерцать в листах, напечатанных на простой печатной машинке.

Общность в трактовке слова как анонимного, часто копируемого материала визуальной и концептуальной игры у кубофутуристов и современных художников, использующих цифровую технику, позволяет исследователям цифрового искусства обозначить общие эстетические результаты и художественные технологии.

Анализируя практики авангарда, Лев Манович утверждает: «Одним из ключевых следствий цифровой революции стало внедрение авангардный эстетический стратегий в интерфейсы программ на уров-





Рисунок 5. Лукас Блалок. Frittblblkkd. 2014. Струйная печать, 113 х 141 см
Рисунок 6. Лукас Блалок. Tree on Keystone. 2011. Цифровая печать

не команд и метафор... В частности, техники коллажа возродились в командах "вырезать" и "вставить" — то есть в самой базовой операции, совершаемой с цифровыми данными» [5, с. 25].

Интересным в этом ключе представляется технология самоколлажа, предложенная Вячеславом Колейчуком (1941–2018), известным российским художником и архитектором. Новые визуальные структуры автор получает из целостного изображения путем вырезания элементов, а затем их перестановкой и перекомпановкой. В отличие от обычного коллажа, где соединяются разнородные элементы, самоколлаж получается за счет кинетических преобразований в первоначальном изображении.

Аналогичным образом работает сегодня американский художник Лукас Блалок (р. 1978), но уже с цифровыми изображениями, обнажая возможности фотошопа через намеренно оставленные следы манипуляций. При помощи инструментов (ластика, штампа, кисти), масок и накладывания слоев он пытается найти границу, где фотография все еще воспринимается фотографией даже после активного в нее внедрения.

В начале XX века границы искусства и языка становятся все более размытыми, неявными. Поиском соединений, взаимовлияний, точек их соприкосновения и роста наряду с дадаистами занимались сюрреалисты. С особым вниманием темой языка, в частности, разделением в семиотическом смысле знака и референта, знаковой системы и реальности, активно интересовался бельгийский художник Рене Магритт (1898–1967). Он пишет: «Иногда имя предмета занимает место изобра-

жения. Слово может занять место предмета в реальности. Изображение может занять место слова в предложении» [цит. по: 8, с. 48].

В ставшим программным эссе Мишеля Фуко «Это не трубка» (1973) автор размышляет об изменениях взаимоотношений и соподчинения текста и изображения, а также обращает внимание на значимость осознанной критической позиции художника. Фуко выделяет два принципа классической живописи — принцип несовместимости «пластической репрезентации» (образа) и «лингвистической референтности» (слова) и принцип эквивалентности между «фактом похожести» и «существованием репрезентативной связи». Магритт, по мнению Фуко, деконструирует оба эти принципа при помощи критического художественного высказывания.

Две работы Магритта вызывают у Фуко особый интерес — «Это не трубка» (Ceci n›est pas une pipe, 1926) и «Две тайны» (Les Deux mystères, 1966). Обе работы исследуют взаимоотношения между образом и словом. Слова реализуют власть над образом, но эта власть подрывается отрицанием утверждения. Таким образом, Магритт освобождает слово и образ от взаимозависимости, через критическое действие меняя эстетическую норму.

Другим важным вкладом в «освобождение» изображения становится практика ивентов, хэппенингов и перформансов, то есть парцитипативное искусство 1960-х годов. Международное движение «Флюксус», в которое входили художники, музыканты и актеры, рассматривало слияние зрительского участия и события как минимальный элемент ситуации. Во многом это способствовало формированию компьютерной интерактивности, так как, в отличие от пассивного восприятия телевидения, компьютер требует интеракций при помощи нового языка пикториальных кодов.

Концепция «найденного» и произвольности, которая выстраивается по жестким правилам, лежит в основе произведений американского композитора Джона Кейджа (1912–1992). Его музыкальные эксперименты во многом предвосхищают находки в интерактивном искусстве. Структуру музыкального произведения Кейдж видит через последовательные части, которые он заполняет найденными звуками.

Описанные выше примеры «контролируемой произвольности» «отсылают нас к одному из основных принципов и к стандартной парадигме цифрового медиума: концепции произвольного доступа как принципа обработки и подбора информации» [6, с. 15]. Одна из работ основателя видеоарта корейского художника Нам Джун Пайка называется





Рисунок 7. Нам Джун Пайк. Произвольный доступ. 1963
Рисунок 8. Томас Руфф. jpeg ny02. 2004. 269 x 364 см

именно так — «Произвольный доступ», 1963. Обрывки магнитофонной ленты, прикрепленные на стену, зритель может проиграть при помощи магнитофонной головки, к которой подсоединены наушники. Сегодня такие электронные сервисы легко можно найти в интернете. Примером может служить программа Image Sonification, где любая загруженная черно-белая фотография становится основой для воспроизведения звука, который напрямую связан с характеристиками изображения.

Эксперименты художников зачастую также затрагивали идеи сетей и живого участия, перформанса. В 1977 г. художники Кит Гэллоуэй и Шерри Рабиновиц осуществили «первое в мире интерактивное спутниковое танцевальное выступление» [6, с. 21]. Спектакль состоял из прямых трансляций из трех разных географических точек. Впервые авторы заговорили здесь о понимании «изображения как места», то есть об изображении как неком виртуальном пространстве, композитной реальности без географических границ.

В целом, в 1960–1980-е годы художники, дизайнеры, архитекторы начинают все активнее экспериментировать с цифровыми технологиями, так как они становятся все более доступными и распространенными. Важной главой в общем процессе становится деятельность объединения EAT (Experiments in Art and Technology, Эксперименты в искусстве и технологии), созданного инженерами Билли Клювером и





Рисунок 9. Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице.1912. Холст, масло. 147 x 89,2 см. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия
Рисунок 10. Эдвард Мэйбридж. Женщина спускается по лестнице. 1887

Фредом Вальдхауэром и художниками Робертом Раушенбергом и Робертом Уитманом в 1967 г. Задачей организации стало обеспечение взаимодействия между художниками, инженерами, программистами, исследователями и учеными. Такой пример комплексного сотрудничества станет примером для многих последующих цифровых проектов, где процесс создания напрямую зависел от слаженности действий между всеми участниками. Итогом такого взаимодействия часто становятся работы, где сложно провести грань между искусством, дизайном и наукой.

Однако работа в команде — не единственный способ создания цифровых произведений. Авторы все чаще начинают обращаться к найденным в сети изображениям и видео и работают с ними как с цифровыми реди-мейдами. Одним из них является Томас Руфф (р. 1958), представитель Дюссельдорфской школы фотографии. Он использует фотографию как основной художественный медиум, и в серии jpegs работает с найденными в интернете цифровыми изображениями, уделяя особое внимание алгоритмам компрессии файлов. Одними из первых в этой серии появились фотографии катастрофы 11 сентября 2001 г. Свои работы Руфф распечатывает в очень крупном масштабе, при этом пиксели становятся основой визуальной структуры, сеткой изображения.

Крайне существенно, что чем активнее и громче заявляют о себе технологии в художественном процессе, тем заметнее становится обратный процесс их влияния на традиционные медиа живописи, фотографии и скульптуры.

Важнейшим для процесса развития цифрового изображение становится творческое наследие Марселя Дюшана (1887–1968). В свою очередь, на его живописные работа оказала непосредственное влияние фотография. Так, работа Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» напрямую связана с изобретенной Этьеном-Жюлем Маре хронофотографией, многократной съемкой движущихся людей на одну фотопластину. В свою очередь, реди-мейды Дюшана и перенос акцента от объекта к концепту становятся «предтечей “виртуального объекта” как изменяющейся структуры» [6, с. 17].







Рисунок 11. Реймонд Хейнс. Реймондриан. 1998–1999. Macintoshage, цифровая печать, алюминий

Рисунок 12. Лора Оуэнс. Без названия. 2016. Акрил, масло, уголь на холсте. 274 х 213 см

Рисунок 13. Лора Оуэнс. Без названия. 2016. Шелкография на холсте. 109 х 71 см

Другой французский художник, последователь дадаистских традиций и один из основателей Нового реализма Рэймонд Хейнс (Raymond Hains, 1926–2005) в конце 1990-х создает первые работы в технике Macintoshage. Этот термин родился из сочетания таких понятий, как «machin» (по-французски «вещь», «штука»), «machine» («машина»), Macintosh (компьютер марки Макинтош), фамилии Маклюен и пр. При помощи этой техники Хейнс переносит многооконный экран компьютера в пространство художественной галереи. Бесконечные варианты соединения текстов и изображений в оснах стали источником постоянного прогресса проекта.

Сегодня американский художник Лора Оуэнс (р. 1970) активно экспериментирует с фигуративными стилистиками, внедряя в живописное полотно элементы цифрового мира — пиксели, сетки, результаты работы штампом и кистью в графическом редакторе, текстуры. Помимо этого, в свои работы художник активно внедряет элементы упаковок, открыток, ковровых узоров, газетных вырезок, комиксов и пр. Использование цифровой эстетики в традиционном медиуме позволяет соединять несоразмерные, в корне отличные элементы в одну композицию с бесконечным количеством возможных прочтений и ассоциаций.





Рисунок 14. Хелен Мартен. Evian Desease. 2012. Кадр из одноканального видео

Рисунок 15. Хелен Мартен. Традиционный учитель английской грамматики. 2012. Серия объектов

Британский художник Хелен Мартен (р. 1985) работает преимущественно с объектами, скульптурой и видео, однако основой работ становится взаимодействие между пространствами растровой, векторной графики и текста. Именно парадигма цифрового изображения становится главной для Мартен, причем изображение это сложное, мерцающее, подвижное — в нем идет постоянное взаимодействие между фотографическими, иллюстративными и текстовыми элементами, которое часто доводится автором до коллапса.

В работах Мартен исследует визуальные коды, существующие сегодня и определяющие наши отношения с миром. Язык и изображение становятся частями одного художественного пространства, часто взаимодействуя друг с другом в рамках ошибки или сбоя. Цифровое

изображение становится здесь своеобразным алгоритмом компрессии внешнего мира, проходя через который предметы лишаются объема и остаются лишь силуэтами, а также меняют материальность.

Цифровое изображение, таким образом, освобождается от привычных нам параметров визуального, а также от традиционного окна и рамки и превращается в алгоритмы и коллажи, растянутые во времени. Оно превращается в полноценный «освобожденный образ» и выводит нас за пределы фотографии так, что реальность и фантазия начинают соединяться. Цифровое изображение может быть перенесено в любой медиум, и в то же время оно позволяет вмешиваться в любую его часть. Оно меняет даже наше образное мышление, обходя любые ограничения и создавая нечто большее реальности.

Примечания:

1. URL: https: //ru.wikipedia.org/wiki/Цифровое_изображение (дата обращения: 20.05.2019).

Библиография:

1. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 144 с.

2. *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 320 с.

3. *Вайбель П.* 10++ программных текстов для возможных миров / пер. с нем. М.: Логос, 2011. 304 с.

4. *Гройс Б.* Политика поэтики: [сб. ст.]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 400 с.

5. *Манович Л.* Язык новых медия. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.

6. *Пол К.* Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 272 с.

7. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.

8. *Фуко М.* Это не трубка / пер. с фр. И.Кулик. М.: Художественный журнал, 1999. 152 с.

9. Цифровая революция–2017. Компьютер и визуальная культура дизайна в контексте эстетических, онтологических, аксиологических проблем и проектных решений. Коллективная монография на основе материалов Всероссийской научной конференции / сост. А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017. 272 с.

10. *Шаршун С.* Дадаизм (компиляция). Берлин, 1922.

11. Marten Helen. Edited by T.Eccles, B.Ruf, P.Staple. Zurich: JRP|Ringier, 2013.

М.А. ГРУЗДЕВА
К.т.н., доцент кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна в РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: gruzdeva_ma@mail.ru

Я.М. ШЕСТАК
Студент бакалавриата РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: shestak.jasmin@gmail.com

Н.Б. ЯКОВЛЕВА
К.т.н., доцент кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна в РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: yackovleva13@gmail.ru

M.A. GRUZDEVA
Candidate of technical sciences, associate professor of the department information technology and computer design of the Kosygin University
e-mail: gruzdeva_ma@mail.ru

Y.M. SHESTAK
Bachelor's degree student of the Kosygin University
e-mail: shestak.jasmin@gmail.com

N.B. YAKOVLEVA
Candidate of technical sciences, associate professor of the department information technology and computer design of the Kosygin University
e-mail: yackovleva13@gmail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ ЦИФРОВОЙ ЭСТЕТИКИ — НОВЫЙ ЭТАП ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА

THE FORMATION OF THE CONTEMPORARY CONCEPTS OF DIGITAL AESTHETICS — NEW STEP IN THE EVOLUTION OF ART

Рассматриваются вопросы существенности изменений в искусстве, произошедших с распространением цифровых технологий. Представляются художественно-эстетические особенности, характерные для произведений цифрового, компьютерного, сетевого, программного, генеративного, фрактального и других форм современного искусства. Исследуются проблемы совмещения цифровых и традиционных технологий в искусстве. Утверждается, что формирование современных концепций эстетики цифрового искусства напрямую связано с проблемой цифровой эстетики, фиксирующей новые для медиа процессы освоения предметного мира, где принципиально важными являются уже не технологичность производства цифровых объектов, а сами логики цифрового существования и трансформации нашего восприятия.

The significance of changes in art stipulated by spreading of digital technology is discussed. The artistic and aesthetic peculiarities of digital, computer, network, fractal and other forms of modern art are demonstrated. The problematic area of digital and traditional technology combination in art is investigated. The author states that developing of modern concepts of digital art aesthetics directly connects to digital aesthetics that captures new media processes of objective world exploration. Nowadays not technological precision of digital object production but the logic of digital subsistence and transformation of our perception are of the most importance.

Ключевые слова: цифровое искусство, цифровая эстетика, современное искусство, виртуальность, материальность.

Keywords: digital art, digital aesthetics, modern art, virtuality, materiality.

Под цифровым искусством (также компьютерным, дигитальным, мультимедийным) художники и искусствоведы понимают творческую деятельность, основанную на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которой являются произведения в цифровой форме или созданные изначально с применением компьютера, а также принципиально новые виды художественных работ, существующие в компьютерной сетевой среде. Термин относится к ав-

торским произведениям, которые создаются, модифицируются и представляются при помощи компьютерной и техники [1 , с. 36, 2].

Цифровые компьютерные технологии присутствуют сегодня практически во всех сферах деятельности человека. Искусство не стало исключением: такие технологии находят свое применение и получают все более широкое распространение в музыке, театре, кино. Тем не менее, основное внимание в настоящем исследовании мы уделили изобразительному искусству. Этому есть несколько причин. Основные из них состоят в том, что «презумпция тождества изображения и искусства была всерьез поставлена под сомнение лишь в недавнее время» и что традиционное (нецифровое) изобразительное искусство до самого последнего времени хранило верность объектному (материальному, вещественному) характеру своих произведений.

Использование цифровых компьютерных технологий позволило изобразительному искусству отказаться от понимания произведения как материального объекта и от признания единичности непременным атрибутом оригинальности. При этом, отказавшись от объективизации произведения в вещественном материале, ему удалось сохранить и визуальный характер художественной коммуникации, и роль модусов mimesis и techne в изобразительном искусстве.

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 [3].

«Цифровая эстетика» (киберэстетика) рассматривается как один из способов обобщения социальной реальности. Анализируются, каким образом в современной медийной эстетике проблематизируются такие понятия, как воображение, символ, накопление знания, понимание, абстракция, и какие перспективы открывает эта проблематизация для практического развития медиа.

Внедрение и развитие цифровых технологий в искусстве привело к полному его преображению: например, кинематограф вышел за пределы движущейся картинки и стал чем-то большим — проводником в мир нечеловеческий и постчеловеческий. Цифровая эстетика сегодня фиксирует новые для медиа процессы освоения предметного мира, где принципиально важными являются уже не технологичность

производства цифровых объектов, а сами логики цифрового существования и трансформации нашего восприятия.

Технологическая цифровая среда создает свое измерение этически, морально и нравственно приемлемого и, напротив, недопустимого — в том числе, за счет того, что этой средой манипулирует человек. Но раз сеть — это не просто метафора, но и наша относительно новая вещественная реальность, она должна описываться и какими-то эстетическим категориями. Быть красивой или безобразной, изящной или громоздкой, цельной или дисперсной. Однако в таких терминах о сети, он-лайн практиках, цифровых пространствах и сервисах говорят не так часто.

Выходит, что бесконечно расширяющаяся вселенная цифровых технологий и взаимодействий порождает умножение эстетических представлений. И они больше не упираются в дискурс «прекрасное — безобразное». Однако по-прежнему воспроизводят наше отношение к онлайн режимам существования, конкурирующим с оф-лайн реальностью, порождающим новые типы поведения, стили жизни, методы их регламентации и понимания. Так бывает: человек создает нечто ранее не бывшее, обладающее логической стройностью, но видит в результатах труда лишь свое отражение. А это придает творимой реальности цифры элегантную незавершенность и даже несовершенство. Разного рода недостаточность цифры, уязвимости пользования ею, безусловно, имеют эстетическое измерение. Но наблюдение за ними выводит нас снова на разговор об этическом.

Возникает новая проблема — проблема новой эстетики в информационном обществе. Цифровые технологии открыли новый этап эволюции искусства, на котором исчезают традиционные границы между подлинником и копией, между автором и зрителем. В новой эстетике культурный объект рассматривается как комплекс организованных данных, которые структурируют эстетический опыт пользователя (зрителя). В процессе работы дизайнер выбирает элементы из библиотек звуков, моделей, текстур, процессов, кнопок, картинок, фильтров, переходов и т.п. Творческая энергия автора направлена на упорядочение элементов скорее, чем на их создание. Выдергивание элементов из баз данных и библиотек становится правилом, создание оригинальных элементов становится исключением. В культуре информационного общества единственным и неосязаемым средством-носителем искусства становится программное обеспечение с заложенной в нем мощностью кода,

которое заставляет относиться ко всему культурному наследию человечества как к базе данных [4], существенно ограничивая его значение.

Цифровое искусство может быть интерактивным (интерактивные инсталляции, сетевое искусство, цифровые телекоммуникационные проекты), машинно-генерируемым (фрактальное, алгоритмическое искусство) или созданным рукой автора, точнее, с помощью программного обеспечения (цифровая фотография, цифровая живопись, трехмерная арт-анимация и пр.).

Уже с первых шагов своего становления в начале 1980-х гг. цифровое искусство представлялось художникам, критикам и исследователям как передовой вектор в эстетизации человеко-машинных коммуникаций, искусственного интеллекта, биотехнологий, компьютерных интерфейсов, виртуальных реальностей т.д. Художники стремились обновить язык искусства, освоив новые возможности виртуализации образа, осмыслить телекоммуникационные и виртуальные пространства, используя при этом доступные цифровые девайсы и технологические новации. В современном искусствознании подобные художественные практики связывают с так называемой цифровой эстетикой [2, 3, 5–7].

Эстетика постмедиа должна принять новые понятия, метафоры и операции компьютера и эры сети, такие как информация, данные, интерфейс, полоса пропускания, поток, хранение, копирование, сжатие и т.д. Можно использовать эти концепции и говоря о нашей собственной постцифровой, постсетевой культуре, и говоря о культуре прошлого. Необходимо видеть старую и новую культуры как один континуум; чтобы сделать новую культуру более богатой с помощью эстетических методов старой культуры; и чтобы сделать старую культуру постижимой для новых поколений, которые чувствуют себя более комфортно с концепциями, метафорами и методами цифровой эпохи.

Необходимо говорить отдельно о цифровой среде, отдельно о ее культурных и социальных практиках по нескольким причинам. Прежде всего, цифровая среда для искусства — это понятие, которое основано на наличии конвергенции концептов, имеющих как гуманитарное, так и естественно-научное или математическое измерения. Цифровая среда как материальное явление может быть представлена в виде данных, которые закодированы в двоичной системе, это алгоритмы, это программное обеспечение веб-дизайна и веб-проектирования. Сказанное обозначает буквально следующее: существует технологическая основа

для всех тех действий, которые человек предпринимает он-лайн, когда работает с девайсами, с устройствами, для всех тех типов коммуникации или любых других активностей, которые он продуцирует. Характеристики технологии имеют исключительное значение для искусства [8].

Техно-утопическая цифровая эстетика 1990-х гг. в целом продолжила вектор дематериализации объекта искусства, который был подготовлен поколениями художников, начиная с художественного авангарда, особенно авангарда «второй волны» 1950–60-х годов.

Концепт нематериальности искусства вновь становится актуальным в 1990-е гг. в связи с цифровыми инсталляциями и телекоммуникационными арт-проектами таких художников, как Э.Кац, П.Сермон, Т.Дов, Б.Лаурел, Стеларк, П.Вайбель, Ш.Дэвис, М.Крюгер, Р.Эскотт, А. Шульгин и др. (Деникин А.А., 2017) (1). Они стремились продемонстрировать возможности виртуальных пространств как альтернативных миров, показать, что нематериальные время и виртуальное пространство становятся главным творческим средством для медиахудожника, а современные телекоммуникационные произведения фиксируют полную дематериализацию искусства.

Следуя призывам «пророков» цифрового будущего (Н.Негропонте, Дж.П.Барлоу и др.), художники-мечтатели 1990-х приступили к признанию цифрового кода материей современной жизни. Они надеялись, что компьютер может стать не просто средством для симуляции и репрезентации реальности, но новой средой существования искусства, свободной от давления бизнеса, власти и художественных институций. Художники-пионеры цифрового арта полагали, что, в связи с уровнем развития технологий, искусство более не должно восприниматься как материальный объект, а быть переосмыслено в категориях телеприсутствия и делокализованного виртуального субъекта. Появляются революционные призывы первого поколения художников и критиков к цифровому киберлибертарианству (например, «Декларации независимости киберпространства» Дж.П.Барлоу) (2), тотальной цифровизации, переходу к киберперцептивным режимам человеческого взаимодействия (Р.Эскотт), передаче контроля над человечеством цифровым девайсам (Н.Негропонте, Стеларк, Орлан), отказу от «устаревшей человеческой оболочки и погружению оцифрованного дематериализованного «разума» в пространства бесконечных сетевых цифровых потоков (Р.Курцвейл, Х.Моравек).

Научно-технологические формы художественных практик XXI века являют собой многофакторный и динамичный процесс. Непрерывное развитие инструментального оснащения современного художника расширяет сферу его профессиональной деятельности и закрепляет за ним звание ретранслятора, порождающего культурные феномены нового, цифрового типа, представляющей собой «совокупность результатов творчества и коммуникации людей в условиях внедрения IT-инноваций» [6] и характеризующейся созданием единого информационного «культурного» пространства, сопряженного со множеством отраслевых направлений, одним из которых является цифровое искусство. Интенсивность технической эволюции обуславливает появление нового типа мышления и смене единого эстетического ориентира. Обладая характерной изменчивостью и нестабильностью, социум осознает необходимость в структурной детерминированности сферы искусства, миссией которого является не только представление и репрезентация, но также создание необходимых условий для эффективного зрительского восприятия. По авторитетному мнению О.Грау, немецкого искусствоведа и теоретика новых медиа (3), исследование цифровой художественной образности, возможно только в условиях междисциплинарного подхода к изучению поставленной задачи «действовать на стыке множества наук: нейробиологии, философии, психологии, истории». Это дает основание предполагать, что появление цифрового образа нивелирует прежние способы автономного функционирования каждой из научных и культурных сфер жизни, неотделимых от прогрессивных тенденций современного общества. Давление информационных технологий на формирование культуры электронной, цифровой или виртуальной, E-culture (термин профессора Миланского политехнического университета Алфреда Ронки, 2009), повлияло на возникновение эстетики «цифрового образа» как особой автономной культурной «компоненты».

Важно стремительное распространение цифровых технологий, представляющих собой «нечто большее, чем средство культурного опосредствования: они предоставляют внешнюю память, которая не просто добавляется к натуральной и культурной памяти, но и решительно перестраивает, переструктурирует человеческую память, заставляя ее действовать по-новому; они усиливают перцептивные способности человека (напр., посредством бионических протезов) и человечества (предлагая опору на новые, эволюционно не сформированные каналы

восприятия); они открывают возможность по-иному планировать и осуществлять мыслительную активность, формировать и реализовывать ранее казавшиеся недостижимыми цели [10, 11].

Согласно термину «Электронная (цифровая) культура, Digital Culture, E-culture — формирует новую сферу деятельности человека, связанную с созданием электронных копий духовных и материальных объектов, в том числе произведений искусства, науки, литературы, кино и т.д.». К электронной культуре относят произведения, которые создавались в электронной форме, например: «сетевое искусство, реконструкции в виртуальной реальности, новые интерактивные произведения» [9].

В теоретической основе цифрового (сетевого) искусства Р.Чханга, одного из идеологов направления и автора термина «вебизм», присутствует понятие «причастности, сопричастности» цифрового произведения со сферой общего культурного фона и наличием правовой идентичности у «объекта цифрового искусства». Он выделяет среду как основное отличие: «Они (объекты цифрового искусства) «предназначены для восприятия он-лайн…». Как отмечает Р.Чханг, сетевое искусство «существует за пределами нашего представления о пространстве и времени», потому что «оригинал цифрового произведения одновременно существует в окнах браузеров на мониторах, расположенных в различных частях Земного Шара» [11].

В работе Г.Оливера (2012) [12] утверждается, что цифровой образ открывает интерактивное визуальное пространство, которое снабжается информацией от сенсоров и банков данных, его визуальность процессуально и «интеллектуально» изменяема, что полностью соответствуют основной модели цифровизации культурных и информационных ресурсов.

При обсуждении проблемы развития искусства в век технологий мы обращаемся к ключевому эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (1936). Согласно Беньямину, появление фотографии и кино заостряет проблему авторства и неповторимости произведения искусства, которое в процессе репродуцирования утрачивает свою «ауру». Если изображение так легко воспроизвести, что составляет суть искусства? Вопрос о воспроизведении изображения посредством фото или киноаппарата имеет мало касательства к нынешнему положению вещей, когда возможности позволяют создать работу, не имеющую референта в материальном мире,

вообще не отсылающую к чему-либо в знакомой нам трехмерной реальности. Понятие репродукции — рудимент для цифрового мира.

Благодаря цифровым технологиям, художники получили возможность создавать новые формы «производства», а не «воспроизведения». Так, например, один из наиболее мифологизированных феноменов, порожденных цифровыми технологиями, «виртуальная реальность», — это не просто информация, воплощенная в картинку в натуральную величину, — это сама по себе реальность. Архитектурный критик и философ Поль Вирильо (1932–2018) писал: «Слову симуляция я предпочитаю замещение. Мы на пороге мира, где будет существовать не одна, а две реальности актуальная и виртуальная» (5). Появление новой образности ознаменовал ранее высказанный Жана Бодрияром (1929–2007) концепт «симулякра». «Симулякр» — центральный символ бодрияровского дискурса, без прояснения которого невозможна систематизация его взглядов на роль потребления в современном западном мире.

Цифровые технологии наделяют изображение новыми свойствами, которые позволяют трансформировать его до бесконечности. Прежде визуальная информация была фиксированной, то есть оставалась неизменной, несмотря на то, что, например, кинематограф подразумевал монтаж — совмещение нескольких изображений. Перевод в цифровую форму позволяет преобразовывать отдельные фрагменты изображения при помощи компьютера. Изображение становится «данными», а данными можно манипулировать. «Впервые в истории, — говорит пионер цифровых медиа Петер Вайбель, — изображение стало подвижной системой» (6). Джордж Фифилд (7) писал: «В пространстве компьютера, где не действуют ни силы трения, ни закон тяготения, художник может запросто перегруппировать и совместить несколько изображений, фильтров и цветов, ощущая такую свободу творчества, о которой раньше нельзя было и мечтать».

Цифровое искусство может быть рассмотрено как философское и концептуальное направление в искусстве, выходящее за рамки графического изображения и традиционных принципов художественного искусства. Истоки искусства DigitalArt лежат в модернистском художественном течении — дадаизме (8) (Григорьев А.Д., Захарченко Т.Ю., 2015). В цифровой среде алгоритмы открывают возможность мгновенного доступа к элементам мультимедиа, которые могут перегруппировывать (перетасовывать), казалось бы, бесконечные комбинации. Физический объект преображается в виртуальный или концептуальный



Рисунок1. Варианты цифровых изображений, выполненных в графическом редакторе Adobe Photoshop: а) растровая графика; б) векторная графика

объект. Концепция сама по себе становится ощутимой с помощью виртуализации/восприятия — часто колейдоскопической. Зритель может принять на себя активную роль во влиянии на изменение и собственно изменение самого произведения. При этом следует отметить, что калейдоскопическое мировоззрение развивается «от частностей к общему» и всегда является Я-центричным, что позволяет считать его истоком этики и эстетики цифрового искусства. На рис. 1 представлены варианты Я-центричных авторских цифровых изображений, выполненных в растровой графике, — а) — и векторной графике — б).

Сегодня аудитория готова воспринимать отсутствие единства времени и пространства, реальности и воображаемого мира. Смешение временных, пространственных контекстов и причинно-следственных связей делает зрителя соучастником художника в поисках смысла. Наличие нескольких точек зрения на происходящее заставляет зрителя искать свою собственную. Быстрый темп и фрагментированная история находит отклик у аудитории с пониженной концентрацией внимания и повышенной способностью к многозадачности. Возможно, творчество американского художника Марка Нэпиера (род. 1961) способно показать ценность творческого воображения в качестве одного из двигателей сетевого искусства. На сайте Нэпиера размещены программы — *the shredder* («резак») и *digital landfill* («цифровая свалка»), которые умно и едко деконструируют сетевые активности. Посетители сайта, невинно гуляющие по созданному художником коварному пространству, наблюдают дезинтеграцию данных

и изображений. На рис. 2 представлен портрет-трансформер Президента США Д.Трампа (2018).

Современные технологии позволяют применять расширенный диапазон спецэффектов для достижения необходимого «образного» визуального эффекта. В активно «расширяющийся арсенал» цифрового художника входят программы Adobe Photoshop, FSViewer. используемые разработчиками виртуальных объектов искусства, кроме продуктов Adobe, входит Corel DRAW. Используется кодирование на языках HTML и JavaScript. С помощью технологии Photoshop, ImageReady многие цифровые художники осваивают новые виртуальные пространства. В цифровой сфере постоянно формируются новые направления искусства: актиктивизм (actictivism), вебарт (webart), сетевое он-лайн искусство. С использованием компьютерной графики, направленной на создание и обработку визуальной информации средствами компьютера, эволюционируют возможности киносъемки, пост-продакшена, способствуя созданию иммерсивного изображения, «через технические средства исчезают различия между внешним и внутренним, далеким и близким, физическим и виртуальным, биологическим и автоматическим, а также между образом и телом — на этом многое основано» [12].



Рисунок 2. Портрет Дональда Трампа (19.02.2018) в «динамике (источник: URL: http://www.marknapier.com/portfolio/trump-portrait/) (9)

Формируемый на стыке технологии и эстетики цифровой образ является гибким и способствующим размытию границ между видами искусств. В форматах цифрового образа возникают произведения, которые интегрируют признаки архитектуры, скульптуры, живописи, сценографии, театра, кинофильмов и фотографии, и, в любом случае, исторические визуальные медиа, по меньшей мере, посредством симуляции включаются в пространство, которое располагает лишь силой.

Для характеристики периода «парадигмального сдвига» Жак Деррида (10) ввел термин «деконструкция», означающий «не фактическое разрушение», а принцип «хаотичного сбора обломков» и их комбинирования». Основополагающей целью деконструкции, по утверждению Л.В.Баевой (2013), является отрицание первоначального замысла и его дальнейшее использование для произвольного «порождения смыслов». Тенденция деконструкции присутствует как в «игровых концептах самой личности», так и в процессе трансформации текста, стремления понять его в ином сооруженном контексте. Обилие подобных «выбросов эклектичности» способствовало формированию уникального социокультурного конструкта цифровой культуры.

«Полистилистика является одним из элементов нового единого художественного стиля — стиля искусства новой информационной эпохи, во многом, именно благодаря такой полистилистике, происходит демассификация искусства, когда реципиент имеет возможность выбирать (часто в интерактивном режиме) не только источник художественной информации, но и наиболее адекватный для себя способ ее организации» (11). Компьютер в искусстве значительно меняет традиционную трехфазовую структуру творчества (художник-произведение/ художественный образ / аудитория). Характерная изменчивость и тематическая нестабильность объектов цифровой реальности являют собой новый дополненный способ коммуникации между пользователями глобального Web- пространства.

На протяжении последних лет зарубежными исследователями было выделено несколько основных форм, элементов компьютерного искусства: программное искусство и код-арт, генеративное, эволюционное, фрактальное и традиционно — цифровое искусство, фотореалистичный и нефотореалистичный рендеренги, являющиеся актуальными отраслевыми направлениями цифрового искусства.

В приходящем на смену постмодерну метамодерне (*metaxy* — греч. μεταξύ), означающем нечто «среднее» между чувственным миром и миром идей, возникает новая чувственность, связанная с восприятием виртуальной реальности. Вовлеченность в пост-постмодернистскую игру, где можно сменить лица, попробовать разные маски, увлекает человека в мир грез. При этом размывается, теряется граница между искусством и неискусством. И вот уже все, что, может быть, даже случайно, получается как некий временный результат, может быть названо искусством. Отказ от бинарных композиций стал следствием синтезирования двух миров, воображаемого и реального.

Компьютер в искусстве значительно меняет традиционную трехфазовую структуру творчества (художник-произведение/художественный образ / аудитория). Характерная изменчивость и тематическая нестабильность объектов цифровой реальности являют собой новый дополненный способ коммуникации между пользователями глобального Web-пространства, превращая трехфазовую структуру творчества в итеративный процесс с участием аудитории: (художник-произведение/художественный образ/ аудитория/художественный образ).

Наши сегодняшние возможности [13, с. 122] не позволяют достоверно описать цифровое будущее. И мы задаемся вопросом: что же придет на смену цифровому и виртуальному искусству? И что мы назовем «новыми медиа» в конце XXI века?

Примечания:

1. Деникин А.А. — кандидат культурологии (2008), доцент, профессор Института кино и телевидения (ГИТР). С 2005 года активно занимается искусствоведческими и культурологическими научными исследованиями. Круг научных интересов: проблемы Новых медиа, цифровой культуры, вопросы дизайна, аудиовизуального искусства и контемпорари-арта.

2. Барлоу Дж. (1947–2018) — член международной академии цифровых искусств и науки (International Academy of Digital Arts and Sciences), главный киберлибертарианец нашего времени писал: «Мы верим, что наше управление (в киберпространстве) будет возникать из этики, просвещенного личного интереса и всеобщего блага».

3. Грау Оливер (1965) — немецкий искусствовед и теоретик медиаискусства, специалист в области изобразительных искусств современности. Проф. Грау разработал новые методы работы с цифровыми данными для гуманитарных наук, руководил проектом Immersive Kunst der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

4. URL: http://www.museum.ru/future/part06/61221.htm (дата обращения: 02.11.2018).

5. URL: https://discours.io/articles/theory/kak-kompyutery-priruchali-iskusstvo-glava-iz-knigi-novye-media-v-iskusstve (дата обращения: 02.11.2018).

6. Австрийский художник, куратор и теоретик медиа-искусства Петер Вайбель родился 5 марта 1944 года в Одессе.

7. Директор корпорации Бостон-киберарт, которая продюссирует Бостонские киберарт фестивали.

8. Дадаизм — авангардистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Трактуется как реакция на трагизм и бессмысленность Первой мировой войны. Главной идеей дадаизма было последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики. Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего».

9. URL: www.potatoland.com (дата обращения: 03.11.2018).

10. Дерридá Жак (1930–2004) — французский философ и теоретик литературы, создатель концепции деконструкции. Один из влиятельных философов конца XX века.

11. URL: http://artiststatement.com (дата обращения: 06.11.2018).

Библиография:

1. *Деникин А.А.* Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 36–45.

2. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового компьютерного искусства: автореф. дис… д-ра филос. наук. М., 2010. 45 с.

3. *Cubitt S.* Digital Aesthetics. London: Sage Publishers, 1998. 192 p.

4. *Соловьев А.В.* Новая эстетика информационной эпохи: искусство как база данных // Научные ведомости БелГУ. Сер. Философия. Социология. Право. 2009. № 8 (63). Вып. 8. С. 50–55.

5. *Popper F.* Art of the Electronic Age. London: Thames & Hudson, 1993. 192 p.

6. *Drucker J.* SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 264 p.

7. *Ерохин С.В.* Цифровое изобразительное искусство: вебизм // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2009. №. 3. С. 70–76.

8. *Мороз О.* (2017) Как цифровые технологии изменили среду обитания. URL: https://postnauka.ru/video/75092 (дата обращения: 23.10.2018).

9. *Баева Л.В.* Электронная культура: опыт философского анализа // Вопросы философии. 2013. № 5. С. 75–83.

10. *Галкин Д.В.* Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства (V.1.0A) // Гуманитарная информатика. 2007. Вып. 3. С. 40–53.

11. *Chang R.* Denition & Description of Ceberart Or The Virtual Art of Webism. URL: http://www.lastplace.com/page48.htm (дата обращения: 05.11.2018).

12. *Оливер Г.* Фантасмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиа искусстве // Международный журнал исследований культуры. 2012. №. 1 (6). С. 101–110.

13. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 256 с.

14. *Волчкова М.А., Эскин Ю.М.* Буква и цифра (палеографические исследования с применением цифровых технологий) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 4. С. 65–76.

К.Н. ЧЕБУРАШКИН
Заведующий кафедрой «Дизайн мебели» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: chebur-kir@yandex.ru

Е.А. ЧЕБУРАШКИНА
Доцент кафедры «Дизайн мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: burbur86@mail.ru

K.N. CHEBURASHKIN
Head of the department of «Furniture Deasign» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: chebur-kir@yandex.ru

E.A. CHEBURASHKINA
Assistant professor of the department of «Furniture Deasign» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: burbur86@mail.ru

ОПЫТ ДИЗАЙНА РЕАБИЛИТАЦИОННОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО И РАННЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

THE PRACTICE OF CREATING REHABILITATIONAL DESIGN FOR PRIMARY SCHOOL AND PRESCHOOL-AGE CHILDREN

Авторы анализируют требования дизайна к проектированию развивающей среды детских реабилитационных учреждений, специфику среды и варианты решения проблем на примере реконструкции инклюзивных детских садов, рекреационных зон и палат детских медицинских стационаров. Предметно-пространственная среда рассматривается как мощный реабилитационный фактор, оказывающий комплексное влияние на процесс выздоровления ребенка.

The authors analyze the special requirements for the design of the developing environment in children's rehabilitation centers, vari-

ants of problem solving using as examples reconstruction of an inclusive nursery school, its recreation areas and hospital rooms furniture. Objective-spatial environment is taken as a powerful factor of rehabilitation, that comprehensively influences the process of rehabilitation of a child.

Ключевые слова: инклюзивный детский сад, детский стационар, реабилитация.
Keywords: inclusive kindergarten, children's hospital, rehabilitation.

Современная реабилитационная среда для детей младшего и среднего возраста должна создаваться на основе тщательного анализа конкретной проектной задачи, с учетом последних научных данных в области педагогики, детской психологии, нейрофизиологии, а также обобщенного опыта эксплуатации экспериментальных образцов мебели в реабилитационных и инклюзивных образовательных центрах. Тщательность такого подхода оправдана тем, что предметно-пространственная среда детского реабилитационного учреждения не только в значительной степени определяет качество жизни ребенка с ОВЗ, но и оказывает серьезное влияние на успех всего процесса реабилитации.

Опыт комплексной реконструкции интерьера и оборудования рекреации реабилитационного центра онкологического отделения Российской детской клинической больницы ФГБОУ ВО РНИМУ им. Н.И.Пирогова, проведенной в 2018 г., показал, что психологическая и социальная реабилитация маленького пациента — это, прежде всего, восстановление и развитие у него навыков информационного обмена, нарушенных вследствие вынужденной изоляции в стационаре. Значительная часть этой важной задачи может быть решена за счет грамотной организации предметно-пространственной среды реабилитационного учреждения, которая, в случае успеха, может послужить мощным катализатором всех реабилитационных процессов.

Перед рабочей группой кафедры «Дизайн мебели» МГХПА им. С.Г.Строганова была поставлена задача создания игровой развивающей среды для детей, проходящих длительную реабилитацию между сеансами радиационного облучения и химиотерапии. Специфика работы учреждения подобного типа заключается в том, что пациенты разных возрастных групп круглосуточно проживают в реабилитацион-

ном центре вместе со своими родителями на протяжении нескольких месяцев. Вся жизнь — как пациентов, так и их родственников — проходит между палатой, процедурным кабинетом и кухней — столовой. Из-за ослабленного иммунитета пациенты не имеют возможности покидать отделение медицинского центра на протяжении всего курса реабилитации. Небольшая рекреация в общем коридоре — единственное место реабилитационного центра, которое может использоваться для отдыха, совместных игр, просмотра телевизора, а также занятий с патронажными учителями. Кроме того, мастер-классы и спектакли, периодически организуемые благотворительными организациями и фондами для маленьких пациентов, также проводятся в этой рекреации. Важно отметить, что психологическая и социальная реабилитация ребенка включает в себя не только работу с пациентом, но и с его близкими родственниками, так как научно доказано, что терапевтический эффект от лечения во многом зависит от психологического настроя родных и близких. В связи с этим, при разработке предметно-пространственной среды рекреации детского реабилитационного центра учитывались не только потребности пациентов разного возраста, но и их родственников. Также принимались во внимание объективные нужды медицинского персонала.

В ходе предпроектного исследования были выявлены основные функции рекреационной зоны, а также определены нереализованные потребности маленьких пациентов в социальной коммуникации, личном пространстве и умеренной двигательной активности. На основе полученных данных были смоделированы наиболее актуальные сценарии использования рекреации и в соответствии с ними разработаны интерьерные решения и оригинальные проекты мебели и оборудования, позволяющие их реализовывать.

Акустические кабины «Терем-ОК»

(Автор: София Папёнова. Руководители: Кирилл и Елена Чебурашкины. 2018 г.)

Как уже отмечалось выше, острый дефицит личного пространства является одной из ключевых проблем не только медицинских, но и образовательных детских учреждений нашей страны. Возможность время от времени ненадолго уединяться от коллектива является глубоко природной по своей сути биологической потребностью любого че-

ловека, помогающей ему снять стресс от беспрерывного социального взаимодействия и сосредоточиться на планировании или решении тех или иных творческих задач. При этом с психологической точки зрения важным реабилитационным фактором является не только сам процесс уединения, но осознание его принципиальной возможности. Для решения этой проблемы, особенно актуальной для детей с подвижной психикой, в детских образовательных учреждениях предусматриваются сенсорные комнаты и кабинеты психологической разгрузки. Однако, как уже отмечалось выше, потребность в периодическом уединении детей во много раз превышает технические возможности этих помещений, кроме того, из соображений безопасности даже кратковременная изоляция ребенка в отдельном помещении без присмотра взрослого не допустима. Реализации проекта акустических кабин «Терем-ОК» предшествовали длительные исследования сценариев поведения не только пациентов реабилитационных центров, но и учащихся средних и старших классов обычных школ во время перемен и после уроков. В процессе исследования была выявлена общая потребность детей разных возрастных групп, не зависящая от состояния их здоровья, в личном пространстве. Также был выявлен дефицит доступных проектных решений, способных удовлетворить эту потребность в детских медицинских и образовательных учреждениях в нужном объеме. Для проверки проектной гипотезы, сформированной на основе проведенного исследования, в Центре прототипирования МГХПА им. С.Г. Строганова был изготовлен эргономический макет акустической кабины «Терем-ОК» и проведена серия тестов на детях разных возрастных групп. Результаты экспериментов превзошли все ожидания. Акустическая кабина «Терем-ОК» пользовалась одинаковой популярностью не только у школьников и дошкольников, но и у студентов, принимавших участие в создании ее прототипа. При этом было установлено, что, в отличие от офисных акустических кабин (где необходимость сохранения тайны переговоров диктует определенные требования к классу акустической защищенности, что неизбежно отражается стоимости изделия), для детей всех возрастов главным фактором была не степень акустической изоляции, а психологическое ощущение личного пространства. Многочисленные тесты и эксперименты показали, что в ограниченном пространстве акустической кабины ребенок в 2–3 раза лучше концентрируется на выполнении той или иной учебной задачи, чем за столом в

общем помещении. Объяснение этого феномена может состоять в том, что подсознательная «система безопасности» человека постоянно сканирует пространство, в котором он находится на предмет своевременного выявления и предотвращения потенциальных угроз. Ожидание неприятностей — достаточно энергозатратный процесс для организма, и чем меньше потенциально опасное «сканируемое» пространство — тем больше ресурсов может быть выделено мозгом для созидательной деятельности. Процесс информационного обмена, как и любого другого обмена в принципе, предполагает чередование режимов приема и передачи информации. Эти режимы задействуют различные механизмы как сенсорной, так и мозговой активности. Грамотно организованная среда позволяет осуществлять как прием, так и передачу информации. Важно отметить, что в «режиме ожидания» мозг более восприимчив к приему и анализу поступающей извне информации, и, наоборот, уменьшение потенциально опасного «сканируемого» пространства высвобождает ресурсы для аккумуляции и синтеза полученной ранее информации. Именно поэтому многие известные писатели и ученые генерировали свои идеи на прогулках, а формулировали, систематизировали и излагали их в небольших помещениях, часто не имевших даже окон. Экспериментально были определены оптимальные внутренние размеры как для одноместной, так и для двухместной кабины, разработаны и протестированы эффективные системы принудительного воздухообмена. При этом все конструкторские и технические решения принимались не только из соображений эстетики и надежности эксплуатации изделия, но и из стремления минимизировать себестоимость серийного продукта. Итоговый вариант двухместной и одноместной кабины имеет точечную направленную подсветку стола с регулировкой яркости, общий заливочный свет, розетки для подключения ноутбуков и USB розетки для зарядки телефонов. Важно отметить, что по аналогии с мобильной партой «Тяни-толкай» ощущение личного пространства возникает у сидящего внутри кабины «Терем-ОК» несмотря на то, что ее дверца выполнена из прозрачного поликарбоната, и фактически ребенок все время остается на виду у взрослых. Прототипы акустических кабин «Терем-ОК» были изготовлены из ЛДСП и березовой фанеры с использованием стандартной мебельной фурнитуры, что позволило не только минимизировать затраты на производство, но и сэкономить на логистике — транспортировка данных изделий произ-

водится в разобранном виде. Двухместная кабина может быть использована как для приватного общения детей или их родственников друг с другом, так и для индивидуальных занятий с патронажным учителем, даже тогда, когда рекреация эксплуатируется другими пользователями в качестве игровой комнаты. Одноместная кабина может использоваться как детьми, так и взрослыми для приготовления уроков, чтения книг, разговоров по мобильному телефону, работы с ноутбуком, игр на портативных цифровых устройствах или просто для снятия напряжения и психологической разгрузки.

Односкатные и двускатные крыши мебельных модулей отсылают зрителя к образу дома — универсальному древнему архетипу, символизирующему безопасность, уют и личную неприкосновенность. Условность архитектурной трактовки мебельных модулей близка концептуальным проектам основоположника постмодернизма Роберта Вентури и мебельно-архитектурным экспериментам группы «Мемфис». Игровой символико-образный подтекст формы акустических кабин «Терем-ОК» представляется особенно актуальным в медицинских стационарах и реабилитационных центрах, где дети вынужденно проводят много времени вдали от дома и испытывают острый дефицит личного пространства и домашнего уюта. Упрощенные силуэтные решения кабин призваны создать ощущение многопланового городского пространства в интерьере рекреации реабилитационного или образовательного учреждения, сбить масштаб и визуально раздвинуть границы замкнутого помещения. Образ дома или города усиливается в вечернее время, когда включается внутренняя подсветка рабочего места внутри кабинок, что в сочетании с приглушенным светом в основной зоне рекреации создает ощущение домашнего уюта и тепла. Задняя стенка кабины может иметь трехмерный аккустический рельеф или сменные текстильные накладки, призванные придать дополнительный уют и устранить эхо внутри модуля.

В промежуток между одноместной и двухместной кабинами «Терем-ОК» была спроектирована тумба для размещения теле-, видеоаппаратуры вне зоны видимости пользователей, находящихся внутри кабины. Данное конструктивно-планировочное решение позволило совместить одновременный просмотр телепередач детьми и взрослыми, находящимися в рекреации с индивидуальными занятиями в акустических кабинках.

Мобильные табуреты для рекреационных зон детских учреждений «Троллики»

(Автор: Елизавета Андрейко. Руководители: Кирилл и Елена Чебурашкины. 2018 г.)

В ходе исследования, у большинства пациентов реабилитационного центра была выявлена нереализованная потребность в повышенной двигательной активности и выраженная тяга к групповым подвижным играм, что является закономерной реакцией растущего детского организма на вынужденные ограничения, продиктованные медицинскими противопоказаниями, особенностями внутреннего режима и ограниченным пространством реабилитационного отделения. В необорудованных рекреациях и коридорах обычных школ дети реализуют потребность в повышенной двигательной активности на переменах, хаотично бегая друг за другом в разных направлениях, что нередко приводит к травмоопасным столкновениям и конфликтным ситуациям. Учителя и воспитатели в этой ситуации из модераторов игр вынужденно превращаются в надсмотрщиков, запрещающих детям бегать. В реабилитационном центре ситуация дополнительно усугубляется наличием медицинских противопоказаний и опасностью при случайных столкновениях повредить катетеры и другое медицинское оборудование, установленное на теле некоторых пациентов.

Для решения выявленной проблемы, были разработаны мобильные табуреты «Троллики», представляющие собой машинки, пуфики, табуретки, шкафчики и скамейки в одном предмете. На них можно сидеть, кататься, сцеплять в поезда и ездить наперегонки. Во время тихого часа или на ночь «Троллики» загоняются в «депо» на специальную парковку, которая в обычное время выполняет функцию скамейки. На начальных этапах проектирования воспитатели и представители медицинского персонала высказывали опасение, что дети будут разгоняться на «Тролликах» до максимальной скорости и врезаться друг в друга. Ввиду этого, поворотные колеса, являющиеся опорами для мобильных табуретов, были подобраны таким образом, что на «Тролликах» технически невозможно развить большую скорость, двигаясь по прямой траектории. Тестирование первых прототипов показало, что больше всего юным «наездникам» нравится ездить друг за другом по кругу, крутиться на месте, а самое большое удовольствие им доставляет ювелирная парковка своих «транспортных средств» в боксы, что не только позволяет

сохранять помещение рекреации свободным от не используемой мебели, но и приучает детей к порядку. Мобильные табуреты «Троллики» выпускаются в двух модификациях корпуса — открытом и закрытом вариантах. В модификации с закрытым корпусом внутренний объем табурета может использоваться для хранения игрушек в стандартных пластиковых контейнерах или без них.

С образной точки зрения, «Троллики» представляют собой гибрид табурета и детской деревянной лошадки-качалки. Стремление максимально разнести поворотные колесные опоры табурета между собой, продиктованное требованиями устойчивости конструкции, привело к появлению четырех округлых выступов по углам нижней площадки каждого табурета, что, в свою очередь, придало им форме некоторую зооморфность. Плавные линии, экологичные материалы, сочетание белого HPL пластика с березовой фанерой близки эстетике и философии мебельных работ финского дизайнера Алвара Аалто. Простая, минимальная по структуре конструкция табуретов позволяет составлять из них практически неограниченное число комбинаций, что не только дает возможность обыгрывать различные игровые и функциональные сценарии, но и развивает творческую фантазию детей.

Все это позволило организовать на ограниченном пространстве рекреационной зоны детского реабилитационного центра открытую игровую среду для развития и общения маленьких пациентов и их родителей. Интерактивные элементы среды дали возможность детям разного возраста поэтапно восстанавливать и развивать навыки информационного обмена, стимулируя процессы социальной и психологической реабилитации, имеющие ключевое значение в процессе выздоровления пациента.

В свою очередь, при проектировании предметно-пространственной среды медицинских палат детского стационара пред дизайнерами ставилась несколько иные задачи. Так, опыт разработки рабочей группой кафедры «Дизайн мебели» МГХПА им. С.Г.Строганова мебельного оборудования для больничных палат первого в Российской федерации частного детского стационара клиники «УГМК Здоровье» в г. Екатеринбурге показал, что реабилитационный потенциал предметно-пространственной среды может быть раскрыт только при комплексном, концептуальном подходе к ее проектированию. В основу разработки интерьерно-мебельных решений как отдельных палат, так и мест

общего пользования детского стационара, была положена концепция посещения медицинского учреждения ребенком как увлекательного путешествия или экскурсии в мир современной науки и высоких технологий. За основу образных решений в интерьере был взят рекламный ролик «УГМК Здоровье», выполненный на высоком профессиональном уровне как с точки зрения анимации, так и с точки зрения драматургии и актуальности сюжета. В анимационной видеосюжете рассказывается о работе дружелюбных медицинских роботов, проводящих диагностику и лечение маленьких пациентов на космическом корабле с использованием суперсовременного «инопланетного» оборудования. Тестирование рекламного ролика на различных возрастных фокус-группах показало неизменную позитивную эмоциональную реакцию и желание пересматривать видеосюжет снова и снова. В итоге вымышленные персонажи видеоролика так же, как и некоторые интерьерные решения виртуальной среды, были взяты за основу архитектурно-образного решения детского отделения «УГМК Здоровье».

При разработке интерьеров и оборудования детского стационара, имеющего травматологическое и инфекционное отделение, рабочая группа кафедры «Дизайн мебели» поставила перед собой задачу создать такую среду, попадая в которую ребенок будет чувствовать себя не пациентом, а исследователем — участником увлекательного эксперимента или опыта. А для любого путешествия характерно целенаправленное движение от одной точки к другой, согласно плану или схеме, по заранее намеченному маршруту в строго определенный отрезок времени. Проектируя предметно-пространственную среду детского стационара, дизайнеры стремились не только создать у маленьких пациентов позитивный настрой на процесс лечения, но и дать возможность в условиях замкнутого пространства больничной палаты почувствовать логику и последовательность развития медицинских манипуляций во времени.

Для решения поставленных задач были использованы следующие приемы: цветовое и графическое кодирование различных функциональных зон клиники; продуманный цвето- и светодизайн каждой палаты, учитывающий расположение ее окон относительно сторон света и медицинскую специализацию; графическое единство виртуальной среды интерфейсов больничных приложений и аналоговых изобразительных мотивов в интерьере и мебели; использование аналоговой шкалы времени, позволяющей маленькому пациенту визуально отслеживать

ход лечения и закономерность последовательного движения к выздоровлению.

Поиск универсального образно-метафорического ключа для разработки мебели и оборудования палат детского стационара опирался на анализ популярных детских фильмов и анимационных лент, пропагандирующих позитивный исследовательский подход к жизни. При отборе учитывались предпочтения детей разных возрастных групп. Так, например, идея увлекательного путешествия в мир человеческого тела схожа с основной идеей сверх популярного отечественного мультсериала «Фиксики», герои которого перемещаются внутри бытовых электроприборов, отыскивая и профессионально устраняя причины выявленных неполадок. А идея существования маленьких добрых помощников, внешне похожих на капсулы с лекарством или начинку популярного шоколадного лакомства «Киндер-сюрприз», встречается в популярной мультипликационной трилогии «Гадкий я», где отважные миньоны готовы на все ради служения своему господину. Образ доброго высокотехнологичного робота-друга, помогающего найти свой путь в жизни или решить какую-то проблему, встречается в таких популярных анимационных фильмах и игровом кино, как «Город героев», «Валли», «Обливион», «Пятый элемент» и т.п. В итоге при разработке мебели и оборудования детских больничных палат дизайнерами были использованы образные ассоциации с фантастической каютой исследовательского космического корабля или подводной лодки, где ввиду, возможных травм при «качке», сглажены все острые углы, а мебель как бы парит над полом. Шкафы для хранения личных вещей пациентов получили статус дружелюбных персонажей-помощников, способных выражать эмоции при помощи подвижных «глаз» и «бровей», служащих ручками мебельных дверок. Важно отметить, что перечисленные образно-эргономические решения на 100 процентов отвечают эксплуатационным и санитарным требованиям к оборудованию детских палат.

Стремительное развитие и высокая доступность портативных электронных устройств, широкое распространение кружков робототехники и «экспериментариумов», многочисленные выставки роботов и интерактивные экспозиции в музеях техники с раннего детства приучают ребенка к существованию в среде высоких технологий и искусственного интеллекта. Поэтому каждое койко-место было оборудовано сенсорным планшетом, позволяющим управлять различными элементами

интерактивной среды детской палаты. Кроме того, в качестве компенсирующей меры по ограничению информационного обмена у пациента стационара в каждой палате был установлен жидкокристаллический экран для просмотра научно-популярных, образовательных и развлекательных каналов.

Особое внимание при проектировании больничной палаты детского стационара было уделено эргономике помещения. Дизайнерами активно велся поиск компромисса между объективными требованиями медицинского персонала и потребностями в бытовом комфорте пациентов и их родных. Для достижения эффективного результата в Центре прототипирования МГХПА им. С.Г.Строганова рабочей группой кафедры «Дизайн мебели» был выстроен макет типовой больничной палаты в масштабе 1:1, внутри которого были установлены мобильные больничные кровати и смонтированы прототипы всей проектируемой мебели и оборудования. К тестированию натурного макета привлекались не только дети разных возрастных групп и их родители, но и практикующие медицинские работники. В ходе тестирования выявлялись и устранялись недостатки конструкции, вносились изменения в проектную документацию. В результате все оборудование, необходимое лежащему на кровати пациенту (выключатели разных режимов подсветки, индивидуальные розетки для подзарядки портативных устройств, направленная индивидуальная подсветка для чтения, индивидуальная тумбочка для хранения личных вещей и т.п.), было сосредоточено на стационарном мебельном фрейме, обрамляющем изголовье мобильной кровати. Для одежды и личных вещей пациентов были предусмотрены индивидуальные подвесные шкафы, расположенные на противоположной от изголовья стене. Каждый шкаф оборудован отделениями для чемодана, верхней одежды и обуви пациента, а также двумя выдвижными ящиками для белья и сейфом. В двухместной версии палаты между индивидуальными шкафами расположена рабочая столешница, оборудованная индивидуальной подсветкой. Рабочие места каждого пациента отделены друг от друга подвесным холодильником для хранения продуктов. Личное пространство каждого пациента обозначено при помощи цветового кодирования стационарного изголовья кровати и дверок шкафа для одежды. В целях защиты оборудования платы от механических повреждений при экстренной транспортировке лежачего больного внешний угол шкафа для одежды, расположенный на пути следования

мобильной кровати, был оборудован роликовым отбойником оригинальной конструкции. С этой же целью на стенах в тамбуре палаты установлены защитные панели.

Предпроектные исследования показали, что для ребенка, находящегося в стационаре, крайне важно иметь представление о том, сколько ему предстоит провести времени в больнице и через какие медицинские процедуры ему предстоит пройти. Для реализации этой потребности на магнитно-маркерном фартуке рабочей столешницы были установлены индивидуальные рейлинги с подвижными элементами, позволяющими врачу в начале лечения графически обозначить предполагаемую траекторию лечения пациента. Последовательное перемещение подвижного элемента вдоль рейлинга дает возможность маленькому пациенту сохранить ощущение контролируемости и предсказуемости всего процесса лечения. Особое внимание во время проектирования палат детского стационара было уделено удалению из поля зрения пациента и его посетителей сугубо медицинского оборудования. При этом все жизненно важные технические устройства (розетки с медицинскими газами, электророзетки для экстренного подключения систем жизнеобеспечения, рейлинги для установки реанимационного и диагностического оборудования, складная ширма для проведения медицинских манипуляций и т.п.) были скрыты за откидными панелями на фрейме в изголовье кровати.

Специально для одноместных палат был разработан трансформирующийся диван-кровать оригинальной конструкции, позволяющий родным и близким в случае необходимости оставаться в больнице на ночь, а днем находится в тесном физическом контакте с маленьким пациентом. В сложенном состоянии компактный диван не препятствует проведению медицинских манипуляций и санитарно-гигиенической обработке помещения, а комплект постельного белья хранится в специальных отсеках внутри дивана. Массивные плоские подлокотники дивана с выемками для стаканов и мелких предметов могут использоваться в качестве дополнительных вспомогательных поверхностей как днем, так и во время сна. Обивка дивана выполнена из матовой синтетической замши светло-желтого оттенка, отвечающей всем санитарно-гигиеническим требованиям к медицинскому оборудованию. С образно-эмоциональной точки зрения, нюансное цветовое и композиционное решение дивана, а также сочетание природных фактур и текстур отделочных ма-

териалов, призваны привнести в интерьер больничной палаты элемент привычного домашнего уюта. Кроме того, диван — это единственное место в палате, где ребенок может вступать с родителями в продолжительный тактильный контакт, что крайне плодотворно влияет на весь процесс реабилитации пациента.

В заключение следует отметить, что, с психологической точки зрения, основной проблемой временной изоляции пациента в палате медицинского стационара, вне зависимости от его возраста и диагноза, является нарушение привычной цепочки информационного обмена. Одна из важнейших задач детской реабилитационной среды — нивелировать эту проблему путем создания условий для разного вида очной и заочной коммуникации с внешним миром и поступательного развития ребенка в соответствии с его возрастной нормой.

Любая сенсорная информация влияет на психоэмоциональное состояние человека, а через него и на весь его организм. Подобно тому, как веселая музыка может поднять настроение, тревожная — напугать, печальная — расстроить, а бодрая — воодушевить, предметно-пространственная среда реабилитационного учреждения в состоянии мобилизовать внутренние ресурсы ребенка для борьбы с заболеванием! Образно-стилевое и колористическое решение реабилитационной среды должно внушать маленькому пациенту и его родным ощущение безопасности, стабильности, оптимизма и уверенности в завтрашнем дне. Позитивно настроенный пациент, имеющий возможность полноценного участия в информационном обмене, не фокусируется на собственном недомогании и чувствует себя не жертвой болезни, а соучастником научного эксперимента по ее излечению. В этом случае ребенок начинает воспринимать проблему с собственным здоровьем как бы со стороны, что значительно снижает нагрузку на его нервную систему и способствует результативности процесса реабилитации. Любая творческая активность, позволяющая ребенку влиять на окружающую среду в экстремальной ситуации, придает пациенту сил и уверенности в себе. Наличие элементарной меловой или маркерной доски — это уже возможность оставить свой след и выразить себя через творческий акт, являющийся важной частью процесса информационного обмена. Для ребенка, оказавшегося на грани жизни и смерти, крайне важно постоянно получать жизнеутверждающую, позитивную информацию от окружающей его предметно-пространственной среды и иметь возможность интерактивного взаимодействия с ней.

Библиография:

1. *Акатов Л.И.* Социальная реабилитация детей с ограниченными возможностями здоровья. Психологические основы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Л.И.Акатов. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 368 с.

2. *Блохина С.И., Козлова В.П., Старшинова А.Л.* К вопросу об организации детских реабилитационных центров в России // Российский журнал социальной работы. 1996. № 1.

3. Комплексная реабилитация инвалидов: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Т.В.Зозули. М.: Издат. Центр «Академия», 2005. 304 с.

4. *Курбатов В.И.* Социальная работа для студентов вузов: Учебное пособие / В.И.Курбатов. Изд. 2-е. Ростов н/Д: Феникс, 2005. 576 с.

5. *Лазарев В.Ф., Долгушин А.К.* Модель центра медико-социальной реабилитации детей-инвалидов. М., 2012.

6. Назукина Л.И. Комплексная реабилитация детей и подростков социального риска// Работник социальной службы. 2002. № 3.

7. Социальная реабилитация детей с ограниченными возможностями: медико-социальные аспекты / под ред. Л.Н. Кривцова, Л.И. Красотина, Е.В. Цуканова, Н.В.Гребенникова. М.: Социально-технологический институт, 2012.

8. Справочник социального педагога: защита детства в Российской Федерации / Т.Н. Поддубная, А.О. Поддубный; науч. ред. Н.Р.Чумичева. Ростов н/Д: Феникс, 2005. 473 с.

9. *Ротовская И.Б., Четвергова Л.П.* Методика индивидуальных программ социальной реабилитации несовершеннолетних в условиях социально-реабилитационного центра // Вестник психо-социальной и коррекционно-реабилитационной работы. 2000. № 1.

10. Технология социальной работы: Учеб. пособие / под ред. И.Г.Зайнышева. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2000. 240 с.

11. Федеральный закон от 24 ноября 1995 г. № 181-ФЗ « О социальной защите инвалидов в Российской Федерации».

12. *Холостова Е.И.* Социальная работа с инвалидами: Учебное пособие / Е.И. Холостова. 3-е изд. перераб. и доп. М.: Дашков и К, 2009. 240 с.

13. *Холостова Е.И.* Социальная реабилитация: Учебное пособие / Е.И. Холостова, Н.Ф.Дементьева. М.: Дашков и К, 2002. 340 с.

14. *Холостова Е.И., Дементьева Н.Ф.* Социальная реабилитация: Учебное пособие. М.: Дашков и К, 2012.

15. *Чебурашкин К.Н.* «Образно-метафорический подход как ключ к художественно-проектным решениям развивающей среды детских дошкольных уч-

реждений» / Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». 2018. № 4. Ч. 1.

16. *Чебурашкин К.Н., Чебурашкина Е.А.* Реабилитационный фактор в дизайне предметно-пространственной среды для детей дошкольного и раннего школьного возраста / Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». 2019. № 1. Ч. 2.

17. *Ярская-Смирнова Е.Р.* Социальная работа с инвалидами / Е.Р.Ярская-Смирнова, Е.К.Наберушкина. СПб.: Питер, 2004.

18. *Чебурашкина Е.А., Чебурашкин К.Н.* Опыт проведения дизайн-исследованияпри проектировании предметно пространственной среды типовых школ // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018. № 2. С. 133–146.

О.Б. ПАВЛОВА

Учебный мастер кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

O.B. PAVLOVA

Assistant master of the department of interior design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

ВВЕДЕНИЕ НОВЫХ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ НА ПЕРИОДИЧЕСКИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ АРТ-ПРОЕКТАХ XX–XXI ВЕКОВ

THE NEW EXPOSITION PRINCIPLES INTRODUCTION WITHIN THE PERIODIC INTERNATIONAL EXHIBITION ART PROJECTS OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье показано, как развитие способов экспонирования находит свое отражение на периодических международных выставочных арт-проектах XX–XXI вв. Представляется возможным отследить переход от традиционной развески к инвайронментам, концепции «белого куба», «эстетике взаимодействия». Часто применяемые экспозиционные приемы — музейная интервенция, создание произведения для конкретного места (in situ, site-specific, «по месту»). Чрезвычайно важна выставочная площадка: ее культурный контекст и образ («гений места»). Необходимо отметить большое влияние новых компьютерных технологий: 3d-инсталляции, иммерсивные комнаты, велика роль новых медиа (Интернет-технологий, соцсетей).

The article shows how the exhibiting methods development reflects in the periodic international exhibition art projects of the XX–XXI centuries. It is possible to investigate the transformation from traditional forms of exhibition to environments and the «white cube» concept, «relational aesthetics». Museum interventions, site-specific installations («in situ») are often used methods within the exposi-

tion. The exhibition environment is very important with its cultural and historical context («spirit of the space»). It is necessary to underline the grate influence of new computer technologies: 3d installations, immersive rooms, new media (Internet, social nets).

Ключевые слова: биеннале, триеннале, современное искусство, актуальное искусство, Московская биеннале современного искусства, Венецианская биеннале, «Документа», художественные выставки, экспозиция.
Keywords: biennale, triennale, contemporary art, actual art, Moscow Biennale of Contemporary Art, Art Biennale in Venice, Documenta, art exhibitions, exposition.

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
В. Маяковский

Художественная выставка — не простое механическое соединение разрозненных частей. Объединенные вместе формой репрезентации, концептуальным замыслом, помещенные в едином пространстве элементы дают мощный положительный синергетический сплав. Выставки в рамках периодических выставочных арт-проектов XX–XXI вв., таких как биеннале, триеннале и подобных им фестивалей, демонстрируют и вводят новые экспозиционные принципы, отражают новейшие тенденции и актуальные творческие идеи.

М.Т. Майстровская, исследуя музейные и выставочные экспозиционные практики XX века, пишет: «Значение целостного экспозиционного ансамбля несоразмеримо выше, нежели сумма значений отдельных составляющих его элементов, так как сама структура и форма

экспозиционного построения, со всем комплексом внутренних взаимосвязей, является концептуальным произведением...» [1, с. 27]. Л.Элловей, рассматривая Венецианскую биеннале с 1895 до 1968 гг., также выявляет единство выставочной экспозиции в рамках периодического арт-проекта: «Выставка, это необходимо подчеркнуть, идеологична по форме, это знаковая система, которая является чем-то большим, чем сумма раздельных экспонатов. Выставка — это не собрание вещей, которые можно осматривать отдельно» [2, с. 36].

В течение XX в. принципиально изменилось отношение к общей выставочной идее. Если на парижских Салонах XIX в. при развеске роль играли только сами произведения, покрывающие стены, как «ковер», то позднее стала важна общая выставочная концепция. Также произошла смена способа показа произведения искусства в пространстве галереи и выставки: переход осуществился от «классической» развески к концепции «белого куба», от внимания к конкретному экспонату — к созданию выставочной среды и решению пространства (инвайронменту и инсталляции).

Размышления о произведении искусства как о пространстве или среде уже были в 1920–30-е г. Курт Швиттерс с 1923 г. строит «Мерцбау» в Ганновере (Германия). Он превращает пространство мастерской в мир форм, объемов и ритмов, обрушивающихся на вошедшего зрителя со всех сторон. Также революционное по своей сути решение павильона Германии на Международной выставке в Барселоне 1929 г. — был построен по проекту Людвига Мис ван дер Роэ. Новаторство архитектора состояло в показе не отдельных экспонатов, а демонстрации самого пространства павильона. Здесь именно само пространство становится главным героем модернизма.

В выставочных пространствах получают широкое распространения инсталляции и инвайронменты. М.Т.Майстровская пишет: «Важнейшей формой современной экспозиции стал энвайронмент (окружение, среда), то есть композиция, составленная из различных трехмерных предметов, объединённых одним творческим замыслом целостного визуального образа, такой выразительно-пространственной структуры, которая представляла бы собой самостоятельное произведение искусства» [1, с. 27].

При анализе разных по времени выставок на биеннале можно отследить этот принципиальный переход от привычной манеры показа

к новой идее экспонирования. Единый замысел подбора работ на ранних выставках, безусловно, есть, но если в начале XX в. акцент ставился, прежде всего, на предмете, отдельных работах, то на более поздних выставках совсем иначе решается экспозиционное пространство.

Можно сравнить выставку русского отдела в 1907 г. и экспозицию в российском павильоне 2013 г. на Венецианской биеннале.

Куратором первой был С.Дягилев. Первоначальный замысел организатора — показать русское искусство, демонстрируя работы художников круга «Мира искусства» (Л.Бакста, В.Борисова-Мусатова, А.Головина, И.Грабаря, Б.Кустодиева, М.Ларионова, И.Левитана, Ф.Малявина, А.Остроумовой-Лебедевой, И.Репина, Н.Рериха, А.Рябушкина, В.Серова, К.Сомова, К.Юона, М.Якунчиковой и др.). Работы художников «Мира искусства» были выставлены наряду с другими произведениями российских художников в Международном зале.

Автором второй был Вадим Захаров, который представил проект «Даная» [3] как тотальную инсталляцию. Два этажа российского павильона, построенного в 1913–14 гг. архитектором Щусевым, объединены концептуально и физически: прорублено отверстие в полу, оно, кроме функционального, имеет и символическое значение. Задан сценарий действия для зрителя, его участие интерактивно. Произведение отсылает к мифу о Данае и Зевсе: Зевс проник к возлюбленной в виде золотого дождя, после этого у нее родился сын Персей. Через отверстие в полу, по замыслу автора инсталляции, со второго этажа сыплются монеты; под «дождем», с выдаваемыми на входе зонтиками, ходят женщины-зрительницы. В произведении Захарова задействовано одновременно всёедвухэтажное пространство павильона, а не сделаны отдельные экспозиции на каждом этаже, как это часто было ранее при традиционном показе работ.

Интересны опыты с активным пространством выставки (тотальные инсталляции, инвайронменты) Илья Кабакова. Зритель входит внутрь созданного художником пространства и, будучи физически погруженным в него, получает иной чувственный опыт, в отличие от той ситуации, если бы он был сторонним наблюдателем данного произведения. В 1992 г. на периодическом арт-проекте, на «Документе 9» в г. Кассель (Германия), Илья и Эмилия Кабаковы представили работу «Туалет». Инсталляция представляет собой павильон в виде уютно обустроенного для жизни общественного туалета. Данная работа вызвала недоумение

европейских критиков. Но авторы с критикой не согласны и считают, что это не буквальная передача российской действительности, а образ и метафора. С одной стороны, показано, что даже в сложных условиях можно жить комфортабельно. С другой, поднимается вопрос отсутствия личного, интимного пространства у «маленького человека».

Исследователь развития современного искусства Б.О'Доггерти в серии своих эссе [4], прослеживает эволюцию концепции «белого куба» в выставочном пространстве и соотносит ее с развитием модернизма в XX в. Он говорит о главенствующей сейчас экспозиционной концепции «белого куба» как о «музеефицированном» пространстве «вне времени». На биеннальных выставках в настоящее время часто демонстрируют произведения в созданном специально нейтральном выставочном пространстве.

Распространен прием вовлечения зрителя в пространство произведения искусства, когда предлагается интерактивность выставляемых экспонатов. В инсталляциях и перформансах могут выходить на первый план социальная практика взаимодействия художника и зрителя.

К примеру, на Венецианской биеннале 1993 г. Риркрит Тиравания представил свою работу. Николя Буррио, мыслитель, куратор, искусствовед и художественный критик, описывает ее так: «В металлическом кожухе спрятана включенная газовая плитка, поддерживающая кипение воды в большом резервуаре. Вокруг хаотично, без какой-либо композиции, расставлена мебель для пикника. В картонных коробках у стены, по большей части вскрытых, лежат упаковки с китайским растворимым супом, который зрители могут попробовать, добавив кипятка» [5, с. 28]. Буррио указывает, что в последнее время число подобных работ, предлагающих зрителю активные «модели социальности», увеличивается, что интерактивность стала почти вездесущей: не только в области искусства, но и во всех областях коммуникации. Это произошло благодаря широкому распространению новых технологий и сети Интернет.

На выставках периодических арт-проектах часто используются музейные интервенции как прием экспонирования. Например, работы Луизы Буржуа были представлены совместно с работами Джованни Баттиста Пиранези (Итальянского художника и архитектора XVIII века) на «Манифесте 10», проведеной в 2014 г. Эрмитажем в Санкт-Петербурге. Соседство современной скульптуры и инсталляций Луизы Буржуа с классическими работами в залах античного искусства и работ «бумаж-

ной архитектуры» Пиранези создает неповторимое ощущение, с одной стороны, смешения эпох, но с другой стороны — целостности художественных форм и следования классицистическим традициям.

Взаимодействие происходит не только между музеями и биеннале. Периодические арт-проекты также оказывают взаимное влияние друг на друга. Организаторы VI Московской биеннале современного искусства говорят о том, что под влиянием Московской биеннале современного искусства создаются другие биеннале в России (например, Уральская индустриальная биеннале современного искусства в Екатеринбурге [6]). А также как пример, можно привести рассказ Уолтера Занини [7, с. 161–162], директора Музея современного искусства Университета Сан-Пауло, куратора 16-й и 17-й биеннале в Сан-Пауло в 1981 и 1983 г., о том, как на биеннале в Сан-Паулу в 1981 г. он повторил шестую выставку Молодого современного искусства 1972 г.

Произведения могут быть сделаны специально для конкретной биеннале с учетом ее специфики и места экспозиции при сотрудничестве художников и организаторов выставки. Это часто применяемый прием экспонирования произведения in situ (site- specific, «по месту»), то есть создание произведения художником для конкретного места и при этом произведение неотделимо от места экспонирования.

У.Занини говорит о том, что он, будучи директором музея современного искусства, «тесно общается с художниками и провоцирует их на создание каких-то произведений» [7, с. 161–162], а также создает «рабочие группы, куда входили художники» [7, с. с. 172].

Пол О'Нил также указывает на то, что произведения искусства часто создаются для конкретной биеннале, проводимой в конкретном месте: «…организаторы биеннале требовали от художников реакции на место проведения события….создало ощущение логически последовательной связи между местом и идентичностью. Таким образом, разрыв между местом производства искусства и местом его выставления усложняет помещение искусства в контекст биеннале» [8, с. 124.].

Работы художника-минималиста Даниэля Бюрена очень часто создаются автором для конкретного места — примером могут служить инсталляции в виде рамки и гирлянд в городских пространствах на фестивале Skulptur Projekte Münster [9] в 1987 г. и 1997 г. Это выставка скульптуры и лэнд-арта, проводимая 1 раз в 10 лет с 1977 г. в городе Мюнстер, Германия.

Чрезвычайно важна роль выставочной площадки: на ней создается особый образ выставки, произведения или акции художников при взаимодействии с пространством и с культурной средой. И, помимо этого, техническое состояние площадки или специфические требования к пребыванию человека на данной территории накладывает свой отпечаток на возможности экспонирования произведений искусства и художественные решения пространства выставки.

Выставки периодических арт-проектов размещаются в различном архитектурном пространстве, это тоже играет большую роль. Возможно строительство специализированных новых зданий для размещения выставочных экспозиций в рамках данных арт-проектов. К примеру, на Венецианской биеннале возведены национальные павильоны в садах Джардинии для нужд выставки. Русский павильон, как уже говорилось выше, был построен архитектором Щусевым в 1913–14 гг.

Биеннале в г. Сан-Паулу проходит в здании павильона промышленности Международной выставки в честь 400-летия Сан-Паулу в парке Ибирапуэра. Основные здания комплекса были построены с 1951 по 1954 г. Планировка, павильоны промышленности, наций, штатов, искусств, сельского хозяйства, навес были сделаны по проекту выдающегося архитектора Оскара Нимейера совместно с Э.Ушоа, З.Лотуфу, Э.Кинзи ди Мелу при участии П.Эстелита, К.Лемуса. [10]. «Это один из редких примеров выставки, построенной по единому архитектурному замыслу» [10, с. 58], и далее: «Даже оставшийся незавершенным ансамбль выставки, глубоко проработанный в функционально-техническом отношении и содержащий смелые художественные идеи и находки, оказал большое влияние на развитие бразильской архитектуры и дал новый импульс творчеству самого архитектора <Оскара Нимейера>» [10, с. 62]. Международная выставка в Сан-Паулу прошла, и здание было передано под биеннале современного искусства, оно отвечает духу и требованиям к экспонированию современного искусства.

Также возможно строительство временных павильонов в исторической застройке. Примером может служить VI Московская биеннале современного искусства. Справа от входа на основную площадку, как часть основного проекта на ВДНХ, был возведен временный павильон «Кавказ». Павильон отражал национальную и культурную специфику народов Кавказа. Он перекликался с постоянными национальными павильонами ВДНХ. На другой площадке подобный выставочный проект

не смотрелся бы так органично и идейно полно [11]. После завершения работы выставки павильон был демонтирован.

Создатели «Павильона «Кавказ» — анонимный художественный коллектив «**Безудержные**». Экспозиция состояла из собрания характерных артефактов и свидетельств — «ярких», показательных экземпляров материальной и духовной культуры современного Кавказа, по мнению создателей. Одна часть выставленных предметов — это найденные объекты (objects trouvès), другая — результат диалога с жителями этого географического региона: обувщиками, кондитерами, мебельщиками, дизайнерами интерьеров, таксистами, профессиональными борцами и др.

Реакция на этот павильон была неоднозначная. Например, на круглом столе VI Московской биеннале современного искусства по поводу этого павильона Валентин Дьяконов сказал: «Разве что группа “Безудержные” в павильоне Кавказа продемонстрировала нам идиотизм высочайшей пробы, в котором отразилась вся история ВДНХ, и 1930-е, и 1990-е и наше время, которое зачастую описывается выражением “фальшак со стразами”»[12]. Х.Сокол заметил, что это «игра с чудовищными стереотипами, самоэкзотизацией» [13]. Т.Махачева была эмоционально настроена: «Узнаю, кто это сделал, — убью!» [12].

Возможно переоборудование имеющихся помещений, очень часто промышленного назначения, под выставочные цели биеннале. Таким образом, выставки осваивают новые пространства, ранее не свойственные искусству, и адаптируют их под свои нужды.

Биеннале могут показывать новаторские проекты художников, когда произведениям искусства становится тесно в традиционных устоявшихся рамках только галерей и музеев, и они активно выходят в городскую среду в качестве скульптур и инсталляций, событий и перформансов — в публичное пространство. Выставки периодических арт-проектов могут встраиваться в природный ландшафт, как, например, Ширяевская биеннале [13] или Фестиваль Арх-стояние в Николо-Ленивце [14]. Р*абота Архитектурной мастерской Тотана Кузембаева «Ноев ковчег»* [15], куратора А.Курочкина на Архстоянии в 2018 г. была реализована на местном водоеме — реке Угре. Был сооружен дом-плот на воде. Концепция данного строения основана на коробках: в них удобно сохранить вещи при приезде, и их них модульным способом можно выстроить любой пространство.

Необходимо отметить большое влияние новых компьютерных технологий на приемы экспонирования и на характер создавае-

мых произведений искусства. Применяются иммерсивные технологии, т.е. технологии с полным эффектом присутствия. Это могут быть 3d-инсталляции. На VII Московской биеннале современного искусства, походившей в 2017 г. в здании Третьяковской галереи на Крымском валу, была представлена инсталляция певицы Бьёрк: зрителю в специальных очках давалась возможность кругового обзора каждого видеосюжета, был стереозвук, и в определенных условиях зритель мог совершать манипуляции руками.

В качестве примера применения новых технологий можно привести и предыдущую VI Московскую биеннале современного искусства в 2015 г. У данной выставки есть свой сайт [11]. На нем выложена подборка видео всех проходивших мероприятий в рамках биеннале: это так называемая «Медиа-машина», тотальная видео-документация живого творческого процесса, проходившего на выставке. Оперативная и постоянная обработка видеоматериала и выкладывание его на сайте — это было требованием кураторов данной биеннале, что отличается от типичной практики выкладывать документацию биеннале спустя некоторое время после длительного монтажа. Видео с мероприятий выкладывалось на сайт биеннале очень оперативно, и можно было ознакомиться с событием через Интернет, но это не заменяет живого присутствия на площадке.

Также велика роль новых медиа (например, социальных сетей) в представлении художественных проектов. Практически каждая биеннале имеет свою страницу в соцсетях, где выкладывают анонсы, пресс-релизы и текущую информацию о проходящих мероприятиях. Также в соцсетях возможен показ фотографий и видео выставочных проектов.

В настоящее время стало возможным экспериментальное проведение биеннале полностью в виртуальном формате. Это подразумевает под собой активную деятельность интернет-портала: проведение всевозможных он-лайн мероприятий, таких как лекции, виртуальные экскурсии, вебинары, обсуждения, форумы и т.п. BiennaleOnline [16], полностью в виртуальном формате, была проведена первый раз в 2013 г. и стала площадкой современного искусства в Интернете. Ее цель — популяризация современного искусства.

Также часто организаторами мероприятий создаются специальные приложения, которые можно скачать для мобильного телефона, в качестве путеводителей по выставке. Это применяется и для музейных экспозиций, и для выставочных.

Таким образом, подытоживая сказанное, можно утверждать, что в данный период развития периодических арт-проектов выставка строится в зависимости от ее замысла, концепции, идеи решения экспозиционного пространства. На площадках биеннале апробируются новые принципы экспозиции, которые потом могут использоваться в более традиционной музейной среде. В течение XX в. приемы выставочной экспозиции претерпели изменения — произошел переход от «классической» развески к инвайронментам, концепции «белого куба», иммерсивным комнатам, что отчетливо видно на выставках периодических арт-проектов.

Говоря о выставочной экспозиции в общем, Кликс пишет: «Переживая кризисы и периоды подъема, этот вид творчества <выставочная экспозиция> непрерывно развивается и своей социальной значимостью закрепляет свое место в мире пространственно-временных искусств. Экспозиция является синтетическим видом искусства с большей силой эмоционального воздействия» [17, с. 360].

Актуальные периодические арт-проекты, демонстрируя новые принципы экспонирования, оказывают влияние на другие выставочные проекты и смежные с ними области. Отрабатываемые на биеннале выставочные практики находят свое применение.

В.В.Литвинов об организации пространства выставок пишет: «Собственно, область применения экспозиционных приемов выходит далеко за рамки выставочной деятельности. Весь наш предметный мир организован с учетом практик экспонирования — публичной или локальной демонстрации объектов или событий. Демонстрационные залы, торговые витрины, рекламные акции, шоу, публичные праздники, зрелища, презентации, представительские офисы – все это создается с помощью сходных методов и единых технологий» [18, с. 3].

Примечания:

1. *Майстровская М.Т.* Композиционные тенденции и формы музейной архитектуры, теории и экспозиционной практики начала XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 4. Ч. 1. С. 11– 31.

2. *Alloway L.* The Venice Biennale 1895–1968 from salon to goldfish bowl. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd, 1968. 202 p.

3. Венецианская биеннале 2013: «Даная» — в павильоне России // Портал о дизайне RDH. URL: http://rdh.ru/menu/events/19478-venetsianskaja-biennale-2013-danaja-v-pavilone-rossii/ (дата обращения: 21.04.2019).

4. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.

5. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.

6. Сайт Уральской индустриальной биеннале современного искусства. URL: http://uralbiennale.ru/ (дата обращения: 21.04.2019).

7. *Обрист Х.У.* Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 256 с.

8. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

9. Сайт Skulptur Projekte Münster (Скульптурный проект, проводимый 1 раз в 10 лет в городе Мюнстер, Германия). URL: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/ (дата обращения: 21.04.2019).

10. *Хайт В.Л.* Оскар Нимейер. М.: Стройиздат, 1986. 208 с.

11. Официальный сайт VI Московской биеннале современного искусства. URL: http://6th.moscowbiennale.ru/about (дата обращения: 21.04.2019).

12. Круглый стол: 6-я Московская биеннале современного искусства. В.Дьяконов, Х.Сокол, М.Кравцова, Б.Дройткур, Т.Махачева, К.Саттон // Арт-гид, 2 октября 2015. URL: http://artguide.com/posts/888 (дата обращения: 21.04.2019).

13. Сайт Ширяевской биеннале. URL: http://shiryaevo-biennale.ru/ (дата обращения: 21.04.2019).

14. Сайт фестиваля Архстояние в Николо-Ленивце. URL: http://nikola-lenivets.ru/history (дата обращения: 21.04.2019).

15. Архстояние в Николо-Ленивце, 2018 г. Архитектурная мастерская Тотана Кузембаева «Ноев ковчег», куратор А.Курочкин. URL: https://www.stoyanie.ru/kopiya-dom-nad-lesom-1 (дата обращения: 21.04.2019).

16. Сайт BiennaleOnline. URL: http://www.biennaleonline.org/ (дата обращения: 21.04. 2019).

17. *Кликс Р.* Художественное проектирование экспозиций. М.: Высшая школа, 1978. 368 с.

18. *Литвинов В.В.* Практика современной экспозиции. Монография. М.: Рудизайн, 2005. 192 с.

Библиография:

1. *Майстровская М.Т.* Принципы и композиционные приемы экспонирования художественных произведений в интерьере // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2013. № 3. С. 3–15.

2. *Майстровская М.Т.* Экспозиционный дизайн музея: основные понятия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 3–11.

3. *Майстровская М.Т.* Константин Рождественский и экспозиционное искусство // Проблемы дизайна 4: сборник статей. М.: Пинакотека, 2007. С. 127–151.

4. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.

5. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.

6. *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция. Искусство — Архитектура — Дизайн. М., 2002.

7. *Мизиано Виктор*. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 231 с.

8. *Обрист Х.У.* Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.

9. *Пиотровский М.Б.* Для музеев нет табу. 50 статей за 10 лет. СПб.: арка, 2016. 304 с.

10. *Рождественский К.И.* Ансамбль и экспозиция. Л.: Художник РСФСР, 1970. 232 с.

11. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне. Опыт работы Центр. учеб.-эксперимент студии худож. проектирования на Сенеже. М.: Искусство, 1974. 176 с.

12. Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013. М.: Stella Art Foundation, 2013. 766 с.

13. *Бурганова М.А.* Произведения скульптуры на BRAFA-2018 // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА . 2018 . Т.1. № 2. С. 19–25.

14. *Бурганова М.А.* Скульптура новейшего времени В Музее археологии Вестфальского университета им. Вильгельма в Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 3. С. 39–50.

15. *Burganova M.A.* The art of sculpture: modern format. Exhibition of sculpture in Moscow State Museum «Burganov House» // Texts. 2015. № 4. С. 114–124.

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: irina2006mikl@rambler.ru

М.Т. СООСТЕР
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: margo.sooster@gmail.com

I.N. MIKLUSHEVSKAYA
Candidate of art history, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: irina2006mikl@rambler.ru

M.T. SOOSTER
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: margo.sooster@gmail.com

ОБРАЗ ЖУРНАЛА «ЗНАНИЕ — СИЛА» В 1960-Е ГГ.

THE IMAGE OF «ZNANIE — SILA» MAGAZINE IN 1960S

Если бы я родился заново,
то не стал бы никаким художником,
а был бы только физиком.
Ю. Соостер [5, 112]

Тема статьи посвящена оформлению знаменитого советского и российского научно-популярного и научно-художественного журнала «Знание — сила» в период его расцвета в 1960-е гг., когда в журнале появились черты сюрреализма, метафизического искусства и оп-арт. В статье анализируются изменения, происходившие в журнале на фоне десятилетия ярчайших научных достижений, повлиявшие на облик журнала и его популярность среди читателей. Автор рассматривает взгляд художника-нонконформиста на проблематику оформления (дизайн) научно-популярного издания.

Article theme addresses the design problems in famous Soviet and Russian scientific-popular and scientific-art magazine «Znanie — sila» in times of its blossom in the Sixties era. Surrealism, Metaphysical art and op art features in magazine appeared during that period. In article analyses permutations, that changed image of magazine and made it so popular. Author research the philosophy position of nonconformist illustrators and designers in scientific-popular edition.

Ключевые слова: «Знание — сила», журнал, научно-популярный, научно-художественный, нонконформизм, андеграунд, шестидесятые, иллюстрация, сюрреализм, метафизическое искусство, оп-арт, дизайн.
Keywords: «Znanie — sila», magazine, scientific-popular, scientific-art, nonconformism, underground, the Sixties, illustration, Surrealism, Metaphysical art, op-art, design.

Научно-популярный журнал «Знание — сила» был основан в 1926 г. в московском издательстве «Молодая гвардия» и предназначался для просвещения юношеской аудитории. После перерыва, вызванного началом Великой Отечественной войны в 1941 г., журнал возродился в 1946 г. в московском издательстве «Трудрезервиздат» как ежемесячный научно-популярный журнал рабочей молодежи. Произошло это благодаря усилиям Л.Жигарева — заместителя главного редактора, работавшего в издании еще до войны в должности ответственного редактора. На страницах журнала широкий читатель знакомился с новейшими открытиями в области физики, химии, математики, астрономии, археологии, истории, генетики и других наук, а также с научной фантастикой.

С наступлением хрущевской оттепели в 1954 г., что привела к ослаблению политического давления, стало возможным ознакомиться с современным искусством стран Европы и Америки. Тем не менее, к 1960-м гг. советская полиграфия еще не успела догнать своих западных коллег: новшества в дизайнерском оформлении еще только узнавались отечественными оформителями. Например, модульная сетка, широко распространенная для верстки на западе в 1930-х, в СССР появляется только к 1962 г. [7], а чтобы воспользоваться современными многокрасочными печатными машинами, редакция журнала «Знание — сила» отправляла макеты в советскую Прибалтику, не всегда поспевая с выходом

номера к началу месяца. Однако для молодежи 1960-х журнал «Знание — сила» запомнился как один из самых прогрессивных и стильных периодических изданий с командой иллюстраторов и оформителей из среды художников московского андеграунда (от англ. *underground* — «подполье, подпольный») в СССР — противопоставленные официальной идеологии деятели искусства или нонконформисты (от лат. *non* — «не» + позднелат. *conformis* — «подобный; сообразный»), работающие в отличном от социалистического реализма стиле и находящиеся, таким образом, в конфликте с властью.



Рисунок 10. Б.Алимов. Графический заголовок к повести Г.Анфилова «Двойная петля», ЗС 6-1964, с. 52; ЗС 7-1964, с. 49

С 1964 г. облик журнала от стандартной идеологической подачи советского издания изменяется в направлении тенденций сюрреализма и метафизического искусства, а также приобретает черты оптического искусства (оп-арт — сокращенный вариант от англ. *optical art* — «оптическое искусство») — художественное течение второй половины XX века, использующее различные оптические иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур [8].

Расцвет журнала пришелся на 1960-е гг. Этому содействовали предпосылки и изменения: в журнал пришли новые молодые художники, а также сотрудники с современными взглядами и активной позицией получили ответственные должности; улучшилось качество печати. С ЗС 2-1962 среди членов редколлегии в качестве ответственного секретаря журнала указывается Глеб Анфилов — советский журналист, писатель-фантаст и популяризатор науки, чьи литературные произведения, как т.н. «Двойная петля» (ил. 10), к которой мы вернемся ниже, печатались в журнале. С 1961 г. в издании появляются иллюстрации выпускника МПИ им. И.Фёдорова, художника-оформителя Александра Добрицына, а с 1962 г. он приглашается в качестве оформителя (графического дизайнера) журнала, наряду с художником-оформителем Борисом Алимовым, выпускником МГАХИ им. В.И.Сурикова. С 1964 по 1975 г. журнал печатается в литовском городе Каунас, в типографии им. К.Пожелы, что существенно улучшило качество цветопередачи. Благодаря этим положительным переменам, касавшихся как кадровой, так и технической



Рисунок 1. Обложки «Знание – сила» за 1961 год

сторон, с 1965 г. журнал приобретает статус не только научно-популярного, но и научно-художественного журнала.

В 1962–63 гг. А.Добрицын работал совместно с художником Юрием Соболевым, также выпускником МПИ им. И.Фёдорова, над ежегодником «Наука и человечество». Их интеллектуальное решение для оформления научного текста цитатами из наследия мирового искусства в соединении с современной фотографией унаследовал журнал «Знание — сила». Б.Алимов, со своей стороны, предложил иллюстрировать научно-популярные статьи уже готовыми произведениями нонконформистов, а не специально созданными иллюстрациями. Это также было продиктовано поиском новых смыслов и связей в соединении текста и изображения, не дополняющих друг друга напрямую, но создающих новый дискурс в своем столкновении, что является одним из приемов стиля сюрреализм. Замечательное сравнение в качестве игры «буриме» приводит А.Романова для описания этих метонимических сопоставлений [4, 11]. Команда художников-нонконформистов, созданная Ю.Соболевым и А.Добрицыным во время работы над альманахом, тоже с 1962 г. постепенно перешла в журнал. Среди них: Б.Алимов, А.Брусиловский, Р.Варшамов, Н.Калинин, В.Пивоваров, Н.Попов, И.Кабаков, Б.Лавров, Э.Неизвестный, М.Ромадин, Ю.Соостер, В.Янкилевский и др. В 1967 г. в редколлегию журнала войдет один из знаменитых братьев писателей-фантастов А.Н.Стругацкий, а с 3С6-1967 главным художником журнала станет Ю.Соболев.



Рисунок 2. Обложки «Знание – сила» за 1962 год

Действительно, научная фантастика, как и детская иллюстрация, давала возможность нонконформистам работать, практически не поступаясь с собственными принципами: ведь невозможно регламентировать изображение абстрактных частиц, формул, подчас не до конца исследованных веществ и химических процессов или, например, фантастических миров. Художники московского андеграунда работали для журнала в авторском ключе и печатались на его страницах практически без купюр, что до эпохи оттепели было просто невозможно представить. По словам А.Добрицына, редакция «Знание — сила» «позволяла художникам оставаться художниками» [6]. Приход новых художников в журнал ознаменовал начало его расцвета, пик которого пришелся на 1967 г., когда тираж журнала достиг 700 000 экземпляров.

В 1960-е гг., а точнее — с 1959 по 1987 г., журнал имел крупный для периодического издания формат — 70 х 108 1/8 (265 х 340 мм), что располагало к размещению множества иллюстраций и фотографий. Обложка издания, чаще созданная художником, а не фотографом, не имела одной-единственной гарнитуры шрифта, а также долгое время не имела логотипа: знаком, именем и одновременно девизом журнала являлось само название — «Знание — сила», а стиль шрифта и композиция обложки в те годы менялась из номера в номер. Девиз журнала, роль которого снова исполняет название «Знание — сила» («Знание само по себе — сила») — это цитата, приписываемая английскому философу



Рисунок 3. Обложки «Знание – сила» за 1964 год

Френсису Бэкону. На обложке апрельского номера журнала за 1991 г. она появилась в английском переводе: «Knowledge itself is power», хотя в источнике (у Ф.Бэкона) фраза была на латыни — «*ipsa scientia potestas est*»: «знание само по себе сила» [9].

Если взглянуть на обложки 1960-х годов и сравнить их между собой, то с 1962 г. обложки уже отличаются качественной цветопередачей (печать в Каунасе) и уменьшением агитационной составляющей (ил. 1, 2). Композиции обложек становятся лаконичнее и цельнее, есть тенденции к единому стилевому решению; белый выразительный шрифт названия хорошо читается на черном цвете подложки. Пример — обложка ЗС1-62: это яркая и свежая иллюстрация выпускника Строгановского училища живописи, ваяния и зодчества Николая Гришина к статье «Киты воздушного океана», которая мощной пространственной перспективой и великолепной ритмикой белых пятен на фоне голубого ясного неба привлекает внимание и увлекает прочитать статью с прогнозом о будущем техники для полетов. Традиционно обложка является одновременно иллюстрацией к главной теме журнала.

В начале 1960-х все 4 страницы обложки оформляются иллюстрацией. Обложки за 1962 и 1963 г. выполняют «старожилы» журнала: К.Арцеулов, С.Каплан, М.Улупов и др. Среди работ этого времени появляются иллюстрации Б.Алимова. Но с 1964 г. основной состав иллюстраторов меняется, и обложки для журнала выполняют: Д.Лион,



Рисунок 4. Обложки «Знание – сила» за 1965 год

С.Верховский, Б.Алимов, А.Добрицын, М.Жеребчевский, Ю.Соостер, И.Старосельский, А.Брусиловский, А.Великанов, Б.Лавров. Обложки становятся коллажными: они отступают от соцреалистической манеры предыдущих лет к декоративности и наглядности (ил. 3). Так обложка ЗС10-1964 (вторая обложка, выполненная Ю.Соостером для журнала) — динамичная и даже абстрактная, на первый взгляд, работа, вмещает в себя пейзаж с орошением полей и тут же поверх проходящую макроиллюстрацию (1), поясняющую работу системы газации воды для орошения. Вместо изображения блестящего трактора, снабженного системой орошения, художник переключает внимание читателя на ключевое изменение в капле воды, разбитой воздухом в водяную пыль для эффективного полива. Как символ зарождения жизни изображает каплю воды и Б.Алимов на обложке ЗС6-1964, иллюстрирующей статью «Дождь переносится на завтра», — словно драгоценные кристаллы проливаются капли дождя на росток. Название журнала в 1964 г. приобретает новую гарнитуру и находит свое постоянное положение внизу 1-й страницы обложки. Однако уже в 1965 г. преобладает желание отразить на обложке журнала все содержание номера (ил. 4). Название, особенно в номерах ЗС1-65 и ЗС2-65, не доминирует, а становится одним из «участников» композиционного решения в стиле П.Мондриана. Думается, что и оформление в виде сетчатой структуры было не только данью западной моде в научно-популярном журнале: «[Решетка] заставляет нас думать,

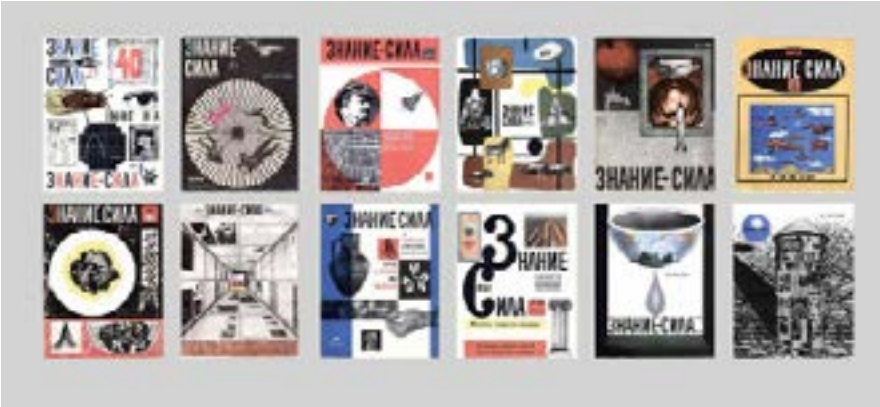


Рисунок 5. Обложки «Знание – сила» за 1966 год

будто мы имеем дело с материализмом, с наукой, с логикой, одновременно уводя нас в область веры, иллюзии, фантазии», — пишет Р.Краусс о структуре решетки в искусстве [5].

Все же, лучшие обложки за 1965 г. имеют склонность к иллюстративности и сюрреализму. Таковы обложки ЗС4-65 Б.Лаврова, ЗС6-65 С.Алимова, ЗС7-65 А.Брусиловского и ЗС8-65 Б.Алимова, которая в итоге была заменена на первой странице, — приводим изначальную иллюстрацию (ил. 4). Логотип-название в 1965 г. получил очередную гарнитуру — лаконичную и без засечек, но каждая обложка года предлагает свой вариант места для названия в композиции.

Поиски решения для дизайна обложек 1966 г., тяготение к геометрической форме общей композиции (чаще круга или квадрата) напоминают о наследии русского авангарда, например, плакаты Э.Лисицкого и А.Родченко. Тем не менее, разнообразие вариантов создают в целом впечатление множества абсолютно разобщенных обложек. Запоминаются ЗС2-66 С.Алимова, С33-66 с ил. М.Ромадина, ЗС5-, ЗС8-, ЗС11-, ЗС12-66 с оформлением Б.Лаврова (ил. 5).

Во второй половине десятилетия все обложки уже отмечены сильным влиянием течения оп-арт, метафизической живописи, сюрреализма и абстрактного искусства. В 1967 г. в журнал на новую должность главного художника приходит Ю.Соболев, которую он занимает по 1980 г. Соболеву хотелось создать более современный образ журнала, доба-

вить тенденции психоделики. «Настоящий “сюр” никто бы не допустил. Однако у сюрреалистов и метафизиков Соболев заимствует и активно пробивает особое “пустотное” пространство, характерное для работ Кирико, Магритта или Танги. По сути, это первые ростки того “пустотного дискурса”, который позже стал одной из доминант московской концептуальной школы» — отмечает В.Пивоваров [4, 36]. Облик журнала с 1967 г. приобретает единое композиционное решение (ил. 7, 8, 9), а с ЗС12-68, наконец, появляется объемный и лаконичный логотип-знак журнала, составленный из букв ЗС, вставленных в кубическую прорезь в шаре (ил. 6). Тем не менее, Соболева критикуют за перевес фотографии и уменьшение ручной иллюстрации в журнале.

Тексты ученых, окруженные современной научной фотографией и авторской графикой, в том числе, работами нидерландского графика, представителя направления оп-арта М.К.Эшера, без сомнения, вызывали дополнительный интерес у читателей, создавая из естественнонаучного журнала эстетски оформленное научно-фантастическое издание, отражающее вкусы и ожидания читателей эпохи первых космических полетов. Художники создавали для журнала обложки, а также иллюстрации к научным статьям и к научной фантастике, которая печаталась в 1960-е гг. в отдельной рубрике «Фантастика», а с 1967 г. — «Страна Фантазия». Ярко оформлял эту рубрику с 1968 года художник-мультипликатор Николай Кошкин, чей стиль уже отличался от нонконформистов старшего поколения и скорее напоминал «Свингующий Лондон», нежели Р.Магритта и Дж. де Кирико. Иллюстрации Кошкина сразу выделяются, их трудно пропустить, даже быстро пролистывая журнал: локальные черно-белые иллюстрации, выполненные тушью, практически всегда содержат рисованный шрифт и множество деталей. Иногда художник добавляет один или несколько цветов для акцента и тоже локально, пятном. На молодого художника оказала влияние американская и европейская графика и, безусловно, кинематограф. Иллюстратор будто фиксирует для нас действие с киноэкрана. В мастерской после безвременной кончины художника остались целые подборки рабочего материала, собранные за годы работы. По тематическим стопкам были разложены вырезки из журналов, которые перед



Рисунок 6. Логотип «Знание – сила» с ЗС12-1968



Рисунок 7. Обложки «Знание – сила» за 1967 год

началом работы художник вырезал из периодики с помощью линейки. Это были виды городов, транспортные средства, оружие, бытовые предметы, люди во всевозможных ракурсах и позах, обладатели различных ярких профессий и увлечений: спортсмены, гонщики; детальная прорисовка требовала огромного разнообразия визуального ряда, всех мелочей, которые можно моментально отыскать в интернете сегодня, не выходя из дома, и для чего в 1960-е необходимо было провести часы в библиотеке.

Не менее выразительна и узнаваема в журнале графика эстонского и советского художника-шестидесятника Юло Соостера, уже зрелого на тот момент мастера. У Соостера часто повторяется мотив летящих рыб, яиц, можжевельников, но еще одним выразительным качеством работ художника является пространство. Художник получил систематическое художественной образование в Высшей художественной школе Паллас г. Тарту, основанной на идеях европейского модернизма. Соостер-живописец говорит на языке архетипических символов и в иллюстрации, и в графике остается верен себе. Художник нарисовал серию запоминающихся обложек и иллюстраций для журнала. Поверхность его картин имеет фактуру и движение, она «жива». На обложке ЗС7-67, посвященной теме номера, Соостер изображает жидкость для охлаждения токарных станков. Эта научная тема получает свое воплощение в совершенно абстрактной и сюрреалистической картине: на поверхности жид-



Рисунок 8. Обложки «Знание – сила» за 1968 год

кости появляется окно, через которое виден плывущий в стратосфере шар; на 4-й странице обложки на поверхность маслянистой переливающейся жидкости всплывает белоснежное яйцо — символ зарождения жизни. Здесь можно провести и другие параллели между живописью и иллюстрацией Соостера для журнала: окна с видами на городские шпили — воспоминания о Таллинне, появляются на «живой» поверхности картины «Старый Таллинн», 1946 г.

Среди художников старшего поколения шестидесятников-нонконформистов, к которому принадлежали Ю.Соболев и Ю.Соостер, для журнала работал скульптор Эрнст Неизвестный. В номере ЗС3-1965 год в графических иллюстрациях к статье «Введение в интеллектронику», с. 6, по книге Станислава Лема «Summa Technologiae» — «Сумма технологий», мы узнаем титаническую пластику скульптур Э.Неизвестного. Сложное полифоническое многоголосие разума, мощность которого в сто раз превосходит человеческий интеллект, здесь воплощает фантастическое дерево, произрастающее из открытого ока.

Обложка номера ЗС6-1967 (ил. 7) имеет черты течения оп-арт и одновременно содержит символику восточного орнамента: она напоминает мандалу — орнамент с точкой в центре, где сложный рисунок черных линий окружностей заключает в своей сердцевине текучие цветные сгустки: синего, желтого и красного, а также фиолетового, оранжевого и зеленого цветов. Изображение ассоциируется с зарождением некоего



Рисунок 9. Обложки «Знание – сила» за 1969 год

правещества под действием волн первозвука — это иллюстрация к статье «Наш мозг — жидкие кристаллы», с. 24. Оформил номер В.Алёшин, главный художник — Ю.Соболев. К главной статье номера ЗС12-1968 «Кое-что о солнце», с. 55, обложка-иллюстрация составлена из современной научной фотографии и орнаментов русского лубка и тоже напоминает мандалу. Иллюстрация обложки выполнил А.Рюмин, оформил номер О.Разбудько, главный художник — Ю.Соболев (ил. 8).

Ю.Соболев и другие шестидесятники — не только художники, но и писатели-фантасты — уже ощущали себя в «постписьменной эпохе», где изображение тождественно тексту. В поиске авторского языка художники обращались не только к современному искусству, но и к философии З.Фрейда и К.Г.Юнга, знаковым системам древних цивилизаций. Так Г.Анфилов буквально пиктограммой озаглавливает свою повесть: изогнутой линией, напоминающей завиток меандра. Древний символ, означающий круговорот жизни, встречается во многих культурах; он символизирует развитие жизни в столкновении двух противоположных начал. Сюда можно отнести и древнейший символ «Уроборос» (др.-греч. οὐροβόρος от οὐρά — «хвост» и βορά — «пища, еда») — свернувшейся в кольцо змеи [11], означающей цикличность жизни, и символ Дао «Инь Ян». В повести Г.Анфилова орнаментальный символ несет сразу несколько сообщений на разных уровнях: он является одновременно заглавием повести и иллюстрацией эксперимента, а также вмещает в

себя суть внутренней борьбы главного героя, встретившего «завтрашнего» себя, наделенного знанием о будущем. Повесть имеет условное текстовое название: в разных источниках она указывается как «Двойная петля» или «Скрепка» — по характеру рисунка знака. ЗС6-1964, с. 52, и ЗС7-1964, с. 49, иллюстрацию знака для журнала выполнил Б.Алимов (ил. 10), оформление номеров выполнили Б.Алимов и А.Добрицын.

Очевидно, что для читателей «Знание — сила» интересной оказалась возможность увидеть современные произведения художников, дополняющие научные темы, фотографии и фантастические повести. Кроме того, в 1960-е г. научная фотография, в частности, макросъемка, а также теории о возникновении жизни во вселенной, исследования в области генетики и других науках, оказали сильное влияние на сознание художников. В каком-то смысле, это была обоюдная связь: искусство прошлых эпох и современное, представленное наглядно в качестве иллюстрации, помогало постичь науку, а наука, в свою очередь, проецировала себя на произведение искусства и поясняла его относительно себя. Так абстрактные символы и беспредметное искусство в области научной иллюстрации приобрели прикладной характер и новые смыслы. На страницах данного журнала и других научно-популярных и научно-фантастических изданий художникам удалось создать фантастические иллюстрации в авторском ключе и выразить дух времени научного прогресса, а также свою точку зрения о месте человека во Вселенной, поэтому иллюстрации и их авторы запомнились. «Мы были людьми, которые были убеждены в том, что в нашей реальной деятельности, которой мы подрабатывали (иллюстрировании и т.д.), и неофициальной есть связь, что нельзя разрывать эти области, что нужно найти какие-то каналы, где одно могло бы питать другое», — писал Ю.Соболев [2, 49].

Примечания:

1. Термин «макроиллюстрация» — от др.-греч. **μακρός** — «большой», «крупный» и иллюстрация — от лат. ***illustratio*** — освещение, наглядное изображение — в словаре найти не удалось, однако он используется в современной иллюстрации для обозначения нарисованных микроизображений, напр., текстур кожи и т.д. Очевидно, фотография, а именно макросъемка лежит в основе зарождения термина. Нонконформисты часто создавали такие иллюстрации для научно-популярной литературы. Макроиллюстрации была, таким образом, официальным заказом на абстракцию в духе Хоана Миро и др.

Библиография:

1. *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Сост. и подгот. Текстов Г. Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с., илл.

2. Острова Юрия Соболева. А. Романова, Г. Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. 320 с., илл.

3. *Эстрин А.* Привет душителям свободы! Из знаниесильских анналов. М.: Поматур, 2005. 192 с., илл.

4. *Пивоваров В.* Влюблённый агент. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ООО «Арт Гид». 368 с., илл.

5. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009. 216 с., илл.

6. *Краусс Р.* Решетки // Проект классика. Дата обновления: 12.05.2002. [Электронный ресурс] // URL: http://www.projectclassica.ru/culture/03_2002/2002_03_04.htm

7. Интервью с Александром Добрицыным. Дата обновления: 27.05. 2018 г. [Электронный ресурс]: U-tube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=nupo-Ih8yA8

8. *Глазычев Л.* Опыт Сенежской студии // Сайт памяти В. Л. Глазычева. [Электронный ресурс] // URL: http://www.glazychev.ru/publications/articles/2004-03-11_opyt_senezh_studii.htm (дата обращения: 11.05.2019).

9. Оптическое искусство // Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс] // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE (дата обращения: 11.05.2019).

10. «Знание – сила» // Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс] // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%E2%80%94_%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B0 (дата обращения: 11.05.2019).

11. Уроборос // Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс] // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%81 (дата обращения: 11.05.2019).

12. Journal of the Ulm Hochschule für Gestaltung, August 1967. Publisher: Hochschule für Gestaltung (HfG), Germany: обложка журнала // Pinterest. [Электронный ресурс] // URL: https://www.pinterest.ru/pin/523754631656604923/ (дата обращения: 11.05.2019).

М.А. ЧЕРВОННАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова.
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

M.A. CHERVONNAYA
Candidate of art, associate professor of the department «Industrial Design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

БИОНИКА. ДИЗАЙН-МОДЕЛИРОВАНИЕ ИСКУССТВЕННЫХ БИОСФЕР

BIONICS. ARTIFICIAL BIOSPHERE-PROCESS FOR MODELING AND DESIGNING

В статье рассматривается метод воспроизведения системы жизнедеятельности биосферы через ее аналог — модель, практика бионического и дизайн-моделирования.

The article analyzes the method of reproduction of the biosphere life system through its analog — model, the practice of bionic and design modeling.

Ключевые слова: искусственная биосфера, моделирование замкнутых систем, дизайн-моделирование, проектная модель, дизайн-процесс

Keywords: atificial biosphere, design model, design process, process for modeling

Одна из прикладных задач науки бионики — обращение к природным аналогам с целью регулирования и гармонизации искусственных систем. При этом существующих систематизированных биологических знаний о природном аналоге часто оказывается недостаточно для решения задач бионики. После структурного описания, изучения био-

механики и анализа системы жизнеобеспечения биопрототипа следующим этапом познания природных законов и инструментом решения практических задач бионики становится моделирование.

Моделирование — мысленное или материальное имитирование реально существующей (природной) системы путем создания специальных аналогов (моделей), в которых воспроизводятся принципы организации или функционирования этой системы [4]. В бионическом моделировании это подразумевает под собой не тождественность, а структурное подобие, изоморфизм (равнозначность, идентичность) двух систем: живого прототипа и искусственной модели. Допускается свобода в выборе элементов для достижения заданной степени изоморфизма (всей структуры или ее отдельных элементов) биопрототипа и модели [4]. Широко применяется физическое моделирование — действующие электронные, механические, электрические и другие устройства, копирующие реальное поведение изучаемого биологического объекта, воспроизводящие его свойства и функции.

В 70-х годах XX века начинается история серьезных экспериментов в области создания искусственных замкнутых моделей самой глобальной открытой саморегулирующейся системы — биосферы Земли. Биосфера — оболочка Земли, среда жизнедеятельности организмов, находящаяся под их воздействием и занятая продуктами их жизнедеятельности. В.И.Вернадский писал: «В нашем столетии биосфера получает совершенно новое понимание. Она выявляется как планетарное явление космического характера». При этом человечество «как живое вещество», неразделимо связанное с биосферой, «взятое в целом, становится мощной геологической силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободного мыслящего человечества как единого целого» [2].

В 1972 году в красноярском Академгородке была построена первая советская функционирующая замкнутая экосистема жизнеобеспечения человека с автономным управлением — БИОС-3. Экспериментальный комплекс представлял собой подвальное герметичное помещение со стенами из нержавеющей стали, объемом около 315 кубических метров. Корпус состоял из 4 равных отсеков: жилого и трех регенеративных. В двух монтировались фитотроны с овощами, в третьем — культиваторы с микроводорослями для переработки углекислого газа. Отсеки соединялись герметизируемыми дверями, доступ

во внешнюю среду был возможен через воздушный шлюз. БИОС-3 позволила в автономном режиме обеспечить жизнь экипажа (2–3 человека) в течение 6 месяцев. Недостатком такой биосферы стало отсутствие полной энергетической автономности.



Рисунок 1. Проект «Юэгун-1»

Проект китайской установки «Юэгун-1» (ил. 1) осуществлялся при активном участии российских специалистов и являлся почти полной копией БИОС-3, ориентированной на современные технологии и созданной для успешного проведения планов по высадке на Луну и зондированию Марса. По проекту «Юэгун-1» состоял из трех модулей полуцилиндрической формы общей площадью 160 квадратных метров. Интегрированный рабочий и жилой модуль имели в своем составе рабочую зону, кают-компанию, три каюты, помещение личной гигиены, блок переработки отходов и отсек для насекомых (15% белковой диеты экипажа составляли черви), два модуля оранжереи имели по две изолированные секции. Строительство установки происходило в Бэйханском Университете, в 2014 году проект стартовал с участием троих добровольцев.

Масштабный эксперимент был проведен в 90-х годах в США. Проект «Биосфера-2» («Биосфера-1» — планета Земля) представлял собой искусственно созданную замкнутую под воздухонепроницаемыми стеклянными куполами экосистему. Цель проекта — проверить способность жизни существовать сбалансированно в герметичном пространстве, а также возможность использования привычной среды обитания при колонизации других планет.

Десять квадратных километров земли под прозрачными куполами содержали 180 тонн воздуха и 20 тонн биомассы, представленной 4 тысячами видов. Снаружи находилась станция природного газа, которая питала энергией весь комплекс. Дневные и ночные перепады давления в куполах контролировались огромными куполообразными диафрагмами, которые называли «легкими». Эксперимент с участием 8 бионавтов продлился 2 года и закончился провалом. Биосфера оказалась непригод-

ной для жизни, в основном, из-за отсутствия стабильной циркуляции кислорода.

В 2017 году в Дубае представили макет города «MARS 2117» на 600 000 человек, который должен быть построен роботами. Особое внимание уделено развитию инфраструктуры, транспорта и доставке продуктов питания. Существует план по строительству города «Mars Scientific City», который станет симуляцией космического поселения, обеспечивающего жизнеспособную и реалистичную имитацию условий жизни на поверхности Марса.

В контексте разработки современных моделей замкнутых систем приоритетными остаются технические, физико-химические, медико-биологические и другие аспекты, критически значимые для осуществления поставленных задач, а вопросы дизайна отходят на второй план. Но, как и технологии, дизайн находится в постоянном развитии, предлагает новые решения, разрабатывает теории. Устаревшие формы и материалы не могут иметь место в подобных важных проектах. Возрастает актуальность дизайнерских разработок в этой сфере, соответствующих современным стилевым тенденциям, эстетическим и эргономическим требованиям.

Принципы моделирования, т.е. возможности отображения, воспроизведения одного объекта или явления (оригинала) через его аналог-модель органично встроены в дизайн-процесс проектирования [1]. Перспективное моделирование или проектное прогнозирование в дизайне моделирует будущие ситуации и тенденции развития общества и является эффективным методом разработки инновационного дизайнерского решения. Компьютерное моделирование предлагает широкий спектр проектно-технологических возможностей. Из базовых принципов моделирования (наглядности, образности, системности и других) вытекают правила проведения профессиональной дизайнерской работы, обеспечивающие достижение цели, оптимальные решения художественно-проектных задач [1].

В дипломном проекте студентки кафедры промышленного дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова Екатерины Лаврик, 2017 года, «Медицинский отсек наземного экспериментального комплекса» (руководитель профессор А.В.Пахомова) (ил. 2) анализируется наземный экспериментальный комплекс (НЭК), который используется для проведения психологических и медицинских экспериментов для изучения поведе-

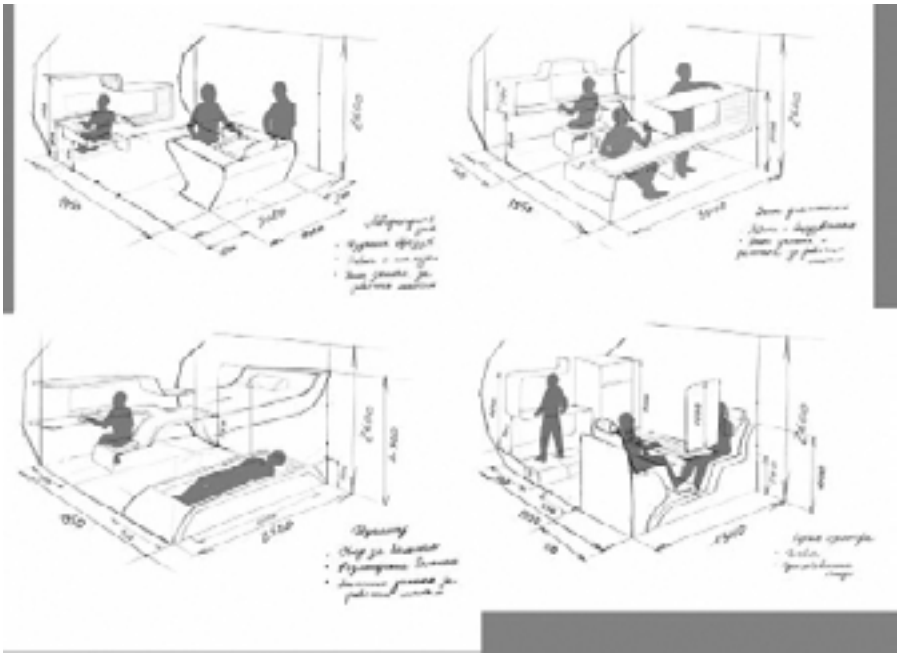


Рисунок 2. Е.Лаврик. «Медицинский отсек наземного экспериментального комплекса»

ния организма человека в процессе космических перелетов. Он предназначен для моделирования условий жизни и деятельности экипажа, максимально приближенных к условиям реальных космических объектов, в том числе межпланетных, длительностью не менее 500 суток с экипажем 4–6 человек.

Цель дизайн-проекта — на основе анализа функциональных потребностей разработать эстетически приемлемое окружение для проведения эксперимента и создать максимально возможное эргономичное пространство для комфорта участников проекта. Первостепенная проблема — психологическое здоровье человека, находящегося в замкнутом пространстве.

Многоаспектность рассмотрения автором аналога-модели, изучение исторического опыта и анализ информации, полученной от заказчика, привела к включению в дизайн-процесс разнообразных по содержанию художественно-проектных моделей, определяющих связи



Рисунок 3. С.Тихомирова. «Проект оборудования спускаемой космической капсулы»

«человек — предмет — среда»: сценарной, композиционной (тектонической, цветовой, объемно-пространственной и др.), планировочной, модульно-комбинаторной. В процессе работы применялось логическое, образное, ассоциативное, гипотетическое моделирование. По итогам работы была представлена компьютерная 3Д-модель, макет.

Для решения основной задачи проектирования — создания для участников экспериментов наиболее комфортной среды с точки зрения восприятия — внимание акцентировалось на двух основных группах связей: эргономических и эстетических. Основополагающим в вопросе формообразования стал фактор функциональности. Форма объекта складывалась посредством моделирования процессов, выполняемых в модуле с учетом его архитектуры (ил. 2). Оценивалось качество восприятия формы (геометрия, образность, цветовое решение), влияющее на психологическое состояние участников. В частности, текстура материалов воздействует на человека не только зрительно, но и тактильно. В обоих случаях восприятие неровных, рельефных и шероховатых поверхностей активизирует нервную систему, способствуя возникновению активного эмоционального состояния, дает толчок к деятельности. Гладкие, ровные, мягкие поверхности расслабляют. Восприятие такой текстуры успокаивает, уменьшает напряжение, снимает тревогу и нервное состояние. Использование в проекте округлых форм, неагрессивного цвета, натуральных материалов и природных текстур — это напоминание о мире за пределами закрытого комплекса.

Работа над проектом велась посредством эскизирования, на каждом этапе работы создавались чертежи модуля и макеты деталей. Далее была произведена визуализация проекта в 3D-модели и создан

демонстративный макет. В результате был спроектирован медицинский отсек наземного экспериментального комплекса, в котором геометрия рабочих мест гармонична и психологически комфортна для участников эксперимента, соблюдена природная цветовая гамма, общая стилистика, материалы нетоксичны: пробковое покрытие, акриловый камень, натуральное дерево, их текстура соответствует понятиям психологического комфорта. Дизайн модуля работает на эмоциональную связь человека с природой, которая необходима для экипажа, на долгое время заключенного в закрытом комплексе.

Ключевым в структуре дизайн-деятельности является наглядно-образный компонент мышления. В дипломном проекте 2017 года Станиславы Тихомировой «Проект оборудования спускаемой космической капсулы» (руководитель профессор В.Е.Барышева) анализировался полет туриста-космонавта. В процессе разработки широко использовалось наглядное моделирование, поиск несущей конструкции капсулы осуществлялся посредством макетирования, использовались черновые макеты капсулы и эргонома (упрощенной модели человека) (ил. 3). Поисковые модели оказались образными и концептуальными — лучшей



Рисунок 4. Н.Протасов. «Многофункциональный мобильный спасательный комплекс»

идеей была признана «дышащая» конструкция, напоминающая грудную клетку человека.

В процессе работы над проектом наглядная модель наполняется эстетическим содержанием под влиянием стилистических тенденций, культурных образцов, профессиональной идеологии автора. В дипломном проекте 2015 года «Многофункциональный мобильный спасательный комплекс» Никиты Протасова (руководитель профессор Е.В. Жердев) (ил. 4) автором были решены одновременно задачи по дизайну экстерьера модулей и их интерьера, что позволило обеспечить стилевое единство всего комплекса в целом. В художественной выразительности общего композиционного решения значительную роль играет цвет. Гармоничные переходы теплых и холодных цветовых тонов проходят лейтмотивом по всему комплексу объектов, с одной стороны, обеспечивая их общее композиционное единство, с другой — подчеркивая функциональную особенность каждого модуля. Общая цветовая гамма комплекса позволяет ему активно выделяться в окружающей среде, что является необходимым эксплуатационным фактором.

Таким образом, при проектировании биосфер основу дизайн-процесса составляют: сценарное моделирование (сценарный анализ вариантов взаимодействия участников эксперимента с объектом проектирования, проверка цепочки операций, производимых участниками при использовании разработанных объектов); экспериментально-поисковое (поиск проектного и компоновочного решения, варианты преобразования формы); демонстрационное моделирование (представление итогов проекта в виде компьютерной модели и чистового макета при отсутствии возможности создания опытного образца).

В целом, метод воспроизведения процессов жизнедеятельности замкнутой системы через ее аналог-модель позволяет дизайнеру работать с объектами, относительно которых не имеется всей полноты знаний. В процесс формообразования таких объектов встроены следующие методические принципы: художественная образность, системность, условность модели, наглядность и лаконичность использования модельных средств, комплексность, вариативность, оперативность выполнения модели. Дизайн-моделирование в этой области носит прогностический характер и служит инструментом для конструирования будущих ситуаций и поиска альтернатив, повышая значение дизайна в создании будущего жизнеустройства.

Библиография:

1. *Васин С.А., Талащук А.Ю., Бандорин В.Г., Грабовенко Ю.А., Морозова Л.А., Редько В.А., под ред. Васина С.А., Талащука А.Ю.* Проектирование и моделирование промышленных изделий: учебник для вузов / С.А.Васин, А.Ю.Талащук, В.Г.Бандорин, Ю.А.Грабовенко, Л.А.Морозова, В.А.Редько / под ред. С.А.Васина, А.Ю.Талащука. М.: Машиностроение — 1, 2004. 692 с.

2. *Вернадский В.И.* Биосфера и ноосфера / В.И.Вернадский. М.: Айрис-Пресс, 2013. 576 с.

3. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / 5-е издание / В.Папанек. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2015. 416 с.

4. *Фролов И.Т.* Гносеологические проблемы моделирования / И.Т.Фролов. М.: Наука, 1961. 20 с.

5. Новости космонавтики, журнал [Электронный ресурс]. URL: http://novosti-kosmonavtiki.ru/mag/2014/1344/21818/ (дата обращения: 15.03.2019).

Д.А. ПРОНИН

Аспирант 3-го курса кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: arnold_93@mail.ru

D.A. PRONIN

Post-graduate student of the 3rd course of the department «History of arts and humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: arnold_93@mail.ru

КАК СОЗДАВАЛИСЬ КОСТЮМЫ ДЛЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ФИЛЬМА КИНОКОМПАНИИ MARVEL «ЧЕРНАЯ ПАНТЕРА» 2018 ГОДА

HOW COSTUMES WERE CREATED FOR THE MARVEL STUDIOS'S MOVIE «BLACK PANTHER» 2018

Статья посвящена анализу дизайнерской работы голливудского художника по костюмам Рут Е.Картер в фантастическом фильме кинокомпании Marvel Comics «Черная Пантера» 2018 года. Актуальность выбранной темы связана с малой изученностью работ Картер в частности, так и в освещении общего внешнего образа и стиля одежды современного африканского населения в целом. Рут Е.Картер в своей дизайнерской работе учитывает различные исторические традиции африканских народов, совмещая их с современными тенденциями в моде, а также базируется на каноничном изображении главных героев исходя из иллюстраций комиксов Marvel, в частности, целой линейки комиксов «Черная Пантера».

The article is devoted to the analysis of the design work of the Hollywood artist Ruth E.Carter in the Marvel Comics film «Black Panther» 2018. The relevance of the chosen topic is connected with the low level of studying Carter's works, in particular, in the consecration of the general external image and style of clothing of the modern African population in general. Ruth E.Carter in her design work takes into account the various historical traditions of African peoples, combining

them with modern trends in fashion, as well as based on the canonical image of the main characters based on the illustrations of Marvel comics in particular the whole line of comics «Black Panther».

Ключевые слова: комикс-индустрия, Marvel, Черная пантера, Ваканда, Африканский континент, художник по костюмам, Рут Е.Картер, африканская мифология.
Keywords: Comics Industry, Marvel, Black Panther, Wakanda, African continent, costume designer, Ruth E.Carter, African mythology.

Комикс-индустрия — одно из самых развивающихся направлений в искусстве в наше время. Сегодня каждый человек в нашем мире знает, кто такой Супермен или Железный Человек. Многие фанаты комиксов делают свой внешний облик, ориентируясь на образ конкретного героя комиксов. Образы супергероев создавались на протяжении многих десятилетий и не раз претерпевали различные внешние изменения. С переходом в киноиндустрию внешние образы героев также претерпевали различные стилистические модификации, ориентированные на модные тенденции того места и времени, в которые создавался фильм.

На сегодняшний день самыми кассовыми фильмами в мировом прокате являются фильмы о супергероях из комиксов Marvel. Компания Marvel выпустила свой первый фильм «Железный Человек» в 2007 году, который являлся начальным проектом целой линейки фильмов киновселенной Marvel. Каждый фильм является самодостаточным по своей сюжетной линии, т.е рассказывает сольную историю конкретного супергероя, но одновременно все они повествуют общий смысловой сюжет, который раскрывается в объединенном фильме.

Совсем недавно в прокаты вышел фильм «Черная пантера», который является восемнадцатой картиной кинематографической вселенной Marvel. Фильм повествует о супергерое Т'Чалле, являющимся правителем вымышленной страны Ваканды, находящимся на Африканском континенте. Этот супергерой является одним из представителей негроидной расы в комиксах Marvel. Особенностями фильма «Черная пантера» являются: высокопроработанные визуальные эффекты, специальные аудио-эффекты, включающие в себя специально созданные саундтреки, один из которых является лидером зарубежных чартов — Pray For Me, исполненные известным американским исполнителем The

Weeknd&Kendrick Lamar, а также актерский состав, на 90% состоящий из представителей афроамериканского контингента, и, конечно же, работа художников по костюмам. Поскольку сюжет фильма повествует нам об африканском народе, живущем в вымышленной высокоразвитой стране Ваканде, перед дизайнерами по костюмам стояла очень непростая задача — как изобразить стиль местного жителя Африканского континента, да еще и в самой развитой стране, хоть и вымышленной?

И здесь перед нами предстает такая фигура, как Рут Е.Картер. Это американский художник по костюмам, которая является двукратным номинантом на Оскар за работу над созданием костюмов в таких картинах, как «Амистад» и «Малькольм Икс».

Ей чаще других коллег приходилось одевать героев африканских и американских исторических фильмов. В интервью британскому Vogue она рассказала, как создавались наряды для нового фильма кинокомпании Marvel «Черная пантера».

Данная картина заставила художника организовать команду более чем из ста дизайнеров из Нигерии, Южной Африки и Южной Кореи. Картер подключила к работе создателей аксессуаров, кузнецов, художников по ткани, портных на съемках в Атланте и Лос-Анджелесе. И все это — для того, чтобы реализовать на экранах вымышленную африканскую страну Ваканду.

В основе представленных костюмов к фильму четко прослеживается устоявшееся африканское наследие. Картер собрала вещи представителей разных коренных племен в футуристических моделях. В тандеме с режиссером Райяном Куглером, который является создателем уникальной культуры представленного нам народа, дизайнер смогла сочетать элементы нарядов разных племен: красный цвет, треугольные формы, шейные кольца и бисероплетение.

По словам художника, ее огорчает, когда представителей африканских племен изображают нереалистично или говорят о них исключительно негативно, искажая представление о жителях континента. И вся ее работа основывалась на передаче зрителю реалистичного видения Африки.

Поскольку фильм повествует зрителю о жизни вымышленного африканского народа, мы видим различные социально-классовые категории. И перед дизайнерами стояла очень непростая задача в создании определенного стиля для конкретного слоя общества.

При создании нарядов Рут Е.Картер обращается к коренным африканским традициям. К примеру, шевроны на одеянии всех женщин-воинов клана Дора Меладже имитируют и сакрализируют геометрию из африканских произведений искусства. Сложенный из бисера орнамент обозначает семейное положение владельца, крошечные талисманы на передней части костюма воинов — куклы плодородия, кусочки нефрита или аметиста символизируют мастерство в бою или религиозность обладателя. «Я представила себе, что существует отдельная группа людей-ремесленников, которые создают боевую форму для отряда Дора Меладже, — рассказывает Рут, — когда девушка достигает определенного уровня мастерства, для нее создают новую и вручают во время специальной церемонии» ССЫЛКА.

Военный отряд Дора Меладже является одним из центральных классов, представленных в фильме. Ему уделяется особое внимание, поскольку всеми представителями этого военного отряда являются девушки. При создании сюжетной линии авторы комиксов, а также сценаристы самого фильма «Черная пантера» опирались на коренную африканскую мифологию. У одного африканского народа у племени баньянколов в Уганде существует миф, что они являются прямыми потомками львов, поэтому весь их внешний вид демонстрирует эту легенду — все мужчины отращивают как можно более пышную шевелюру на голове, а женщины состригают все волосы. И именно женщины в этом племени являются охотницами. Это и вдохновило сценаристов фильма «Черная пантера» к созданию специального военного отряда, который будет состоять только из женского контингента.

В связи с этим, перед дизайнерами стояла задача изобразить девушек-воительниц как можно более яркими и эффектными. И поэтому цвета для военной формы отряда Дора Меладже — это красный, который художник видела во время своего путешествия по Южной Африке. Как известно из цветовосприятия, красный — очень броский цвет, и при грамотном сочетании цветов красный берет на себя основное внимание зрителя. Рут стремилась усилить тон цвета, чтобы, благодаря его силе и насыщенности, четверо бойцов на экране ощущались как все десять. При создании костюмов для отряда использовалась многовековая технология, которую художник обнаружила, исследуя Африку.

Некоторые костюмы созданы уникальным образом. К примеру, наряд Накии (Лупита Нионго) вручную окрашивали в зеленый цвет, что-

бы связать ее с цветовой гаммой ее речного племени. «А костюм Рамонды (Анджела Бассет), лидера перспективной нации, обладающей удивительными технологиями, должен быть грандиозным!» — рассказывает Картер ССЫЛКА. Ее накидка на плечи сделана из специальных волокон, сплетенных вместе с помощью самого большого в мире 3D-принтера в Бельгии. А цилиндрической формы корона — еще одна высокотехнологичная ткацкая находка.

Картер признается, что ей постоянно не хватало времени. Свое исследование африканского наряда она начала в июне 2016 года, в январе 2017-го уже начались съемки и длились до мая. «Многие вещи никогда и никем еще не создавались ранее и были на стадии прототипа. Застежки и пряжки, с которыми мы мучились, чтобы те выглядели аутентично, можно было заменить липучками», — рассказывает Картер.

Также в фильме особое положение занимает совет старейшин Ваканды. И здесь сценаристы тоже не обошлись без коренных традиций африканских народов. Как известно, многие африканские племена имеют обычаи по декорированию своего тела. И одной из таких устоявшихся традиций является установка тарелкообразного диска в нижнюю губу. Этот обычай применялся, в основном, к девушкам, во избежание попадания в рабство. В фильме «Черная пантера» мы видим представителей высшего социального слоя населения, составляющих совет старейшин. И подобный элемент во внешнем облике имелся лишь у самых высокопоставленных членов этого совета.

Рут Е.Картер пришлось модифицировать этот африканский обычай под 21 век. И таким образом дизайнер прибегла к уникальному решению — цвет диска в нижней губе члена совета Ваканды колористически соответствовал его одежде.

Если Картер номинируют на Оскар в 2019 году, то художник станет первой женщиной, которая получит статуэтку за лучший дизайн костюмов для супергеройского фильма. «Сейчас супергерои имеют свою роль — они дают людям надежду», — считает Картер ССЫЛКА. Таким образом, благодаря своей работе Рут Е.Картер смогла продемонстрировать всему миру внешний образ коренных народов Африки в современном мире, учитывая все тенденции моды на сегодняшний день, а также открыла миру их культуру и обычаи.

Библиография:

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.

2. Асоян Б.Р. Все еще удивительная Африка. М.: Мысль, 1987. С. 176.

3. *Злотницкий Д.* Врата Миров: Фантастические комиксы // Мир фантастики. 2007. № 45 (май).

4. Как создавались костюмы для фильма «Черная пантера» // Vogue. 2018.

5. Черная пантера. URL: https://www.world-card.ru (дата обращения: 3.02.2019).

6. Marvel Studios. URL: https://ru.wikipedia.org (дата обращения: 3.02.2019).

Е.М. ТУЖИЛКИНА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ktuzhilkina@gmail.com

E.M. TUZHILKINA
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ktuzhilkina@gmail.com

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ, КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА ВЕНЕСУЭЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА ЧАРЛЬЗА РОДРИГЕЗА

MYTHOLOGICAL SUBJECTS AS A BASIS OF CREATIVITY OF THE VENEZUELAN ARTIST CHARLES RODRIGUEZ

Статья рассматривает систему образов в творчестве современного художника из Венесуэлы Чарльза Родригеза в контексте мифологического мировоззрения.

The article is dedicated to the iconic objects in the art works of contemporeary artist from Venezuela Charles Rodrigues and in the context of the mythological worldview.

Ключевые слова: Чарльз Родригез, современное искусство Венесуэлы, урбан винил.
Keywords: Charles Rodrigues, Venezuela contemporary art, urban vinyl.

Миф — самая древняя форма повествования, передающая представления человека об окружающем его мире, действительности, о происхождении всего сущего на Земле, о боге и героях. Именно мифология стала основой искусства различных стран и народов. Мифология подарила миру пантеоны богов и героев, сказания о подвигах которых легли в основу творчества поэтов и писателей, художников и скульпторов.

Традиционно основой многих сюжетов в изобразительном искусстве принято считать античную мифологию. Античная мифология была актуальной не только в свое время, но также и много позже, в XIV–

XVII веках, в творчестве таких личностей, как Питер Пауль Рубенс, Паоло Веронезе, Антонио Канова, Лоренцо Бернини и других.

Для современного искусства XXI века такой способ заимствования сюжетов из древней мифологии все еще можно считать актуальным. Одним из ярких представителей такого художественного направления современного искусства, как урбан винил [1], является художник и дизайнер из Венесуэлы Чарльз Родригез, в личной беседе с которым мне удалось найти ответ на вопрос, почему в своем творчестве он обращается именно к сюжетным мотивам, лежащим в основе мифов.

Зародившись в Японии в конце 1990-х годов, сегодня урбан винил — дизайнерские игрушки из пластика и винила — объединил вокруг себя художников, дизайнеров, производителей и коллекционеров, образовав целый единый и отчасти закрытый рынок. Мне было крайне важно познакомиться с Чарльзом не только для изучения его творчества и представления работ художника, но также для понимания широты географии распространения урбан винила. Венесуэла — один из наиболее отдаленных от Японии регионов, места, где эта тенденция появилась и сформировалась, однако именно здесь начал развиваться один из самых интересных ее представителей.

Чарльз Родригез, известный под псевдонимом Gorgocho, родился и вырос в столице Венесуэлы, в Каракасе. Он изучал графический дизайн в художественной школе. В то время в школах преподавали не только дизайн, но и живопись, рисунок, фотографию и историю искусства. Именно благодаря этому Чарльзу удалось получить достаточно широкое профильное образование, которое позволило ему в дальнейшем выбрать себе подходящий род деятельности. После окончания школы Чарльз около тринадцати лет работал в художественных отделах нескольких международных рекламных компаний.

Чарльз с трепетом вспоминает о том, как в 2011 году, случайно оказавшись зрителем на конкурсе, организатором которой был магазин дизайнерских игрушек, он открыл для себя новое художественное течение — урбан винил. В ту же минуту он решил посвятить себя и все свое свободное время изготовлению различных фигурок из винила, которое со временем из хобби переросло в настоящую профессию.

«Если называть имена тех, кто на меня повлиял, то это был бы вот такой микс из художников и дизайнеров в алфавитном порядке: AJ Fosik, Beth Cavener, Coarse, Huck Gee» [2].

В разговоре Чарльз признался, что начал делать фигурки, чтобы разнообразить свою рутинную, хоть и креативную работу в офисе, которая не приносила ему никакой особой радости, кроме зарплаты в конце месяца. Рассказывая о своих работах и творческом пути, художник активно демонстрировал фотографии своих работ и видеозаписи, на которых запечатлены этапы создания тех или иных произведений. Часть этих фото материалов опубликованы в этой статье.

Первой фигуркой, которую создал Чарльз Родригез, была «Черная вдова». Это был, купленный за 10 долларов четырех дюймовый «Манни» [3], виниловая фигурка, выпускаемая компанией Kidrobot [4], который с помощью фантазии и краски был превращен Чарльзом в уникального персонажа — робота, которым управляет сидящий в его голове паук (ил. 1).

С развитием творчества, сюжетные направления в работах Чарльза подвергались значительным изменениям. Сегодня основной тематикой работ художника выступают анималистичные персонажи, выполненные в достаточно минималистичной манере. По словам художника, в работе с материалом он старается сосредоточиться на тактильном восприятии формы. Хоть эта фигурка уже не является игрушкой, а напротив, становится предметом экспонирования, ее поверхность должна доставлять приятные ощущения.

При создании своих произведений Чарльз редко, можно даже сказать почти никогда, прибегает к эскизированию на бумаге, хотя финальное представление о фигурке для него не очевидно. «Я попросту беру в руки белую фигуру, подобную тому первому “Мани”, представляю, какое животное могло бы эффектнее других быть исполнено на той или иной базе, и начинаю с ней работать, создавая рельеф прямо на виниле», — так о процессе работы говорит сам художник [5].

В произведениях любых авторов сюжетная база образов не является безосновательной. Сегодня в своем творчестве Чарльз Родригез очень часто обращается к мифологии, вдохновляясь культурой инуитов, ацтеков и африканцев. Каждый персонаж, созданный Чарльзом, является представлением автора о том или ином герое мифа.

«Все началось с серии самураев, которых я сделал для одной особой коллекции. Тогда я потратил много времени на изучения темы, сделал большую подборку материалов. Закончив с той работой, я увлекся культурой инуитов и ацтеков, начал вдохновляться мифами, сказ-





Рисунок 1. Чарльз Родригез. Black Widow. 2012. Винил, 7″. Венесуэла. Коллекция художника
Рисунок 2. Чарльз Родригез. Nanook. 2013. Винил. Венесуэла. Коллекция художника.

ками и легендами о богах этих культур — это очень интересный пласт культуры, к которому почему-то никто не обращается. Но я не пытаюсь ассоциировать себя с какой-либо культурой. Каждое животное, которое я создаю, имеет силу, которая может расти в соответствии с его концептуальным происхождениям», — говорит художник [6].

Одной из ключевых основ формообразования в творчестве Чарльза Родригеза стала эскимосская мифология, основанная на анимистских принципах и формах шаманизма. В отличие от многих мифологических концепций, в космосе эскимосов нет божественных отца и матери, нет богов ветра и солнца, как и нет вечного наказания в будущем. Эскимосы верили, что все вещи обладают духом анирник, который остается даже после смерти. Все окружающее имеет души, подобные человеческим, а это значит, что убийство животного, согласно эскимосским верованиям, не отличается от убийства человека. Однако охота не считается убийством, если были соблюдены все ритуалы. Персонаж Нанук, первая фигурка, созданная Чарльзом, которая была удостоена премии на конкурсе, был вдохновлен именно мифологическим сюжетом, а основой для произведения стала бланковая версия paw! [7]. В эскимосской мифологии Нанук являлся хозяином медведей, который решал,







Рисунок 3. Coarse. paw! raw! (DIY) Edition. 2012. Винил, 12″
Рисунок 4. Чарльз Родригез. Nanook. 2012. Винил, мех, 7″. Венесуэла. Коллекция художника
Рисунок 5. Чарльз Родригез. Alignak. 2013. Винил. Венесуэла. Коллекция художника

были ли соблюдены охотником все ритуалы и заслуживает ли он успеха в своей охоте или нет (ил. 2).

В представлении творчества художника нужно непременно рассказать о методах и способах создания его произведений. Может показаться, что свои фигурки Чарльз Родригез создает с помощью применения современных методов производства, таких как, например, 3D-печать или литье пластика под давлением. Однако любой удивиться, узнав, что даже фигуры, производимые тиражом более сотни экземпляров, художник изготавливает вручную. Способ производства, кастомизации, которые использует Чарльз Родригез, можно рассмотреть именно на этом примере. Для создания Нанука 2013 года Чарльз использовал издание DIY [8] платформы paw! (ил. 3). Художник удалил с головы базового персонажа торчащие к верху заячьи уши и смоделировал новую форму головы, чтобы та стала похожа на голову белого медведя. Все туловище фигуры, используя резцы, художник покрыл рядами штрихов, которые придали поверхности вид настоящей шерсти, а на конечностях смоделировал новые отпечатки, отличные от заводских. После того как новый персонаж был установлен на придуманную и созданную художником платформу в виде льдины, Чарльз одел его в манжеты из кожи и дал в руки топор, превратив тем самым обычную белую виниловую фигуру, в произведение искусства.

К теме Нанука Чарльз Родригез обращался не однократно, это один из его любимых образов. Он создал еще одну скульптуру на основе белой фигуры «Манни» от Kidrobot — более «дружелюбную» версию белого медведя (ил. 4). Этот Нанук уже не агрессивно нападет на свою жертву, а мирно выгуливает на поводке, как домашнего питомца, маленького тюленя. Здесь Нанук — уже не агрессивный охотник, а обычный житель севера, для которого также характерен привычный быт. Сам Чарльз такой кардинально противоположный взгляд на характер персонажа объясняет желанием показать зрителю многогранность характера любого существа, в котором всегда будут вместе сосуществовать два начала — добро и зло.

Стоит отметить, что в эскимосской мифологии не существует богов. Гораздо правильнее называть их персонажами или существами, основными из которых являются выше упомянутый хозяин белых медведей Нанук, Седна, известная под разными именами, например, Нерривик и Арнаркагсаак, — хозяйка и повелительница всех морских обитателей, и Теккеитсерток — хозяин карибу, северных оленей.

Другим персонажем, воплощенным Чарльзом Родригезом в виниле, стал Алигнак — лунное божество, дух погоды, приливов, затмений и землетрясений. Лунные божества существуют в разных политеистических религиях: в греческой мифологии богиней Луны является Селена, в римской — Луна и Диана, в германо-скандинавской мифологии почитался лунный бог Мани, в Индии и Непале — Чандра. Алигнака Чарльз представил в виде белого волка, сидящего на скале и смотрящего в небо (ил. 5).

История Игалука, еще одного лунного божества эскимосского пантеона, также нашла отражение в творчестве художника. Если верить легендам, мифами и многократно по-разному интерпретированным сказкам, основанным на этих же мифах, у Игалука была сестра Малина. В детстве они росли рядом, но, когда повзрослели, согласно правилам, им необходимо было жить отдельно в мужской и женской ярангах. Однажды, когда пришла пора Игалуку выбирать себе жену, он посмотрел и решил, что его сестра самая красивая из женщин. Когда все легли спать, он пробрался к Малине и изнасиловал ее. Когда в следующую ночь это повторилось, Малина испачкала лицо человека, напавшего на нее, сажей из ламы. При свете лампы, обнаружив, что это был ее брат, Малина, покраснев от стыда, схватила факел и бежала как можно дальше от деревни. Игалук хотел догнать ее, но она прокричала: «Мы должны бежать







Рисунок 6. Чарльз Родригез. Igaluk. 2013. Винил, дерево, войлок
Рисунок 7. Чарльз Родригез. Amarok. 2012. Винил, текстиль
Рисунок 8. Чарльз Родригез. Smilodon. 2016. Винил, текстиль, 8″. Частная коллекция

так далеко друг от друга, чтобы никогда больше не видеться». Так продолжалась эта погоня, пока они оба не превратились в духов и не поднялись на небо. Малина, чей факел продолжал гореть, освещать ей путь и согревать, стала Солнцем, а Игалук, чей факел погас, — Луной. Он все так же продолжает преследовать ее, но так никогда и не сможет догнать.

Игалука Родригез изобразил в виде белоснежного волка, стоящего на нартах. Узкие длинные сани буксирует одинокая собака, а волк невозмутимо смотрит вперед и вдаль. На лбу Игалука нарисована желтая полоска — символ слабого света, который исходит от него. Изо дня в день он невозмутимо одиноко продолжает свой путь по ночному небу, пытаясь догнать Солнце (ил. 6).

Амарок — дух гигантского волка, который нападает на неосторожных охотников. Согласно легенде, Амарок считается великим охотником, который, в отличие от других волков, которые охотятся в стае, преследует свою добычу в одиночку. Стоит отметить, что волк играл большую роль в жизни инуитов и в их культуре считается больше положительным персонажем и партнером человека в поисках пищи, чем отрицательным. Амарока художник изобразил на ледяном троне со стоящем по правую руку топором, как главного охотника. Кажется, что созданный Чарльзом герой спокойно восседает на своем троне и терпеливо выжидает момент, когда он сможет заняться охотой (ил. 7).

Еще одни «северным» персонажем, созданным художником, правда, уже не навеянный мифами, является Смилодон [9]. Представи-





Рисунок 9. Чарльз Родригез. Smilodon. 2016. Винил, текстиль, 8″. Частная коллекция
Рисунок 10. Чарльз Родригез. Qaahir. 2016. Винил. Венесуэла. Коллекция художника.

теля этого вымершего десятки тысяч лет назад вида саблезубых кошек Чарльз создал для одной частной коллекции. Он изобразил его в виде стоящего на двух ногах воина-охотника с двумя копьями за спиной. На спине Смилодона Чарльза изображено клеймо в виде головы мамонта, что отсылает зрителя к основному виду охоты, присущему смилодону — охота на мамонта и мастодонта. Смилодон художника стоит и свирепо смотрит на сраженного в бою мамонта, чьи бивни виднеются на поверхности бурлящей воды (ил. 8, 9).

Сюжеты для своих фигур Чарльз Родригез находил также и африканской культуре. Одного из своих созданных персонажей Чарльз назвал Каахир. Каахир — традиционное мужское имя, которое в переводе с африканского языка означает «победитель». Победителем в представлении Чарльза Родригеза в Африке может быть исключительно леопард. Хотя боевое оснащение персонажа, которое и делает его внешне похожим на победителя, не имеет ничего общего с африканской культурой: леопард одет в доспехи из костей, на его голове — бросающий в страх врага шлем-маска, напоминающий череп, а в руках — два топора, которые не использовались африканскими войнами [10].

Глядя на Каахира, можно сказать, что художник создал некий собирательный образ всей африканской культуры и представителей древних цивилизаций, взяв характер одежды жителей эфиопского племени Хамер, которые носят на себе шкуры животных и изделия из кожи, оружие, используемое в каменном веке, и элементы доспехов — вдохновление продуктами компьютерной и мультипликационной индустрии (ил. 10).





Рисунок 11. Чарльз Родригез. Suberi/Khari/Ayo. 2017. Винил, 3″. Венесуэла. Коллекция художника

Рисунок 12. Чарльз Родригез. Тереуóllotl. 2015. Винил, 7″. Венесуэла. Коллекция художника

Чарльз создал скульптурную группу из трех персонажей Suberi / Khari / Ayo — трех самых свирепых животных Африки: слона, льва и леопарда. Базами для всех трех фигурок стали Kidrobot «Данни» [11]. Своим персонажам художник дал африканские имена: слона назвал Субери, льву дал имя Каарей, которое означает «рожденный, чтобы управлять и приносить радость», леопарду — Эйоу — счастье (ил. 11).

Чарльз Родригез также не обошел стороной и ацтекскую мифологию. Цивилизация ацтеков, обитавшая в центральной Мексике в XIV–XVI веках, обладала богатой мифологией и культурой. Согласно легенде, различные группы людей, которых впоследствии и стали называть ацтеками, пришли в долину Анауак с севера из Ацтлана, чтобы совершить путешествие на юг. Ацтеки впитывали в себя все возможные знания из всех культур. По этой причине в их культуре сохранилось несколько мифов о сотворении мира. Согласно одному из них, нашему, пятому великому веку предшествовало четыре, каждый из которых закончился катастрофой. После четвертой катастрофы все боги собрались и пожертвовали собой ради создания нового века. Одним из таких богов был Тепейоллотль — бог гор и пещер, по вине или благодаря которому происходят землетрясения [12]. Ацтеки изображали его в виде ягуара, шкура которого символизирует одновременно и звездное небо. В виде ягуара изобразил его и Чарльз Родригез, взяв за основу уже привычную для работы фигуру «Манни» от Kidrobot. В руках ягуар держит щит и копье, как один из легендарных воинов-ягуаров [13] (ил. 12).

В разные годы Чарльз Родригез создавал различных персонажей как на основе мифологических образов, так и руководствуясь исключительно собственным воображением. Однако всегда венесуэльского художника привлекала тема Арктики и северных народов. Так он создал Эдмунда, горного барана, одетого в ярко оранжевую полярную куртку, который поджигает спичку, чтобы приготовить себе обед на костре; снежного барса Линкса; защитника скал — наполовину робота, наполовину медведя — Лиота; арктического монстра — выплывающего из проруби во льдах огромного черного медведя и других.



Рисунок 13. Чарльз Родригез. Ukiuk. 2017. Винил, 6″. Тираж: 150 экз.

Одним из последних произведений (представлен 10 апреля 2018 г.) Чарльза Родригеса стал созданный в сотрудничестве с художником Quiccs и производителем Martian Toys волк Ukiuk. «Я думаю, что было идеальное сотрудничество!» — вспоминает Чарльз, рассказывая о том, как получил приглашение создать Юкиука [14]. Взяв за основу платформу виниловых фигур, созданной Quiccs, TEQ 63 [15], Чарльз создал две версии одной фигуры: белого и черного волка. Волк Чарльза одет в синюю куртку, черные штаны и кроссовки. Пожалуй, он ничего общего не имеет с эскимосской мифологией, однако стоит отметить, что по внешнему виду волка и общему колориту фигур можно смело сказать о его «северном» происхождении (ил. 13).

Таким образом, глядя на некоторые приведенные в этой статье работы венесуэльского художника Чарльза Родригеза, географически далекого от культуры инуитов, мы видим очень четкий интерес к культуре северных народов, заинтересованность в изучении ее истоков. Художественное течение «урбан винил» становится с каждым днем все востребование, а, по мнению, Чарльза, эта тенденция способна занять очень значимое место современном искусстве. Именно поэтому очень важно как можно тщательнее относиться к выбору сюжетов для своих произведений, потому что любое искусство должно нести, в первую очередь, образовательную функцию. Сюжет должен иметь созидательный характер, а не деструктивный.

За судьбой своих произведений автор старается следить: «Я стараюсь общаться с теми, кто покупает мои работы. Хорошо, что есть интернет, можно общаться на Фейсбуке или в Инстаграм. Мне интересно, каких еще художников приобретают эти люди. Кстати, с некоторыми мне удалось хорошо подружиться. Мы много общаемся» [16].

Закончить хочется словами Чарльза Родригеза, который дал очень романтичное определение течения, представителем которого сам является: «Урбан винил — это новое пространство, где могут встретиться художники и люди, которые интересуются искусством» [17].

Примечания:

1. Урбан винил — направление в искусстве, появившиеся в конце 1990-х годов на стыке изобразительного искусства и скульптуры. Виниловые фигуры, созданные художниками, дизайнерами и иллюстраторами, как правило, производятся небольшими тиражами от 150 до 2 000 экземпляров. Появления этой тенденции на рынке современного искусства приписывают японскому художнику Майклу Лау. Именно его работы оказали значительное влияние на других художников всего мира, таких как Фрэнк Козик из Сан-Франциско, который создал первую серию своих фигурок именно в Японии. Сегодня виниловые фигуры являются предметами коллекционирования, цена которых нередко достигает тысяч и даже десятков тысяч долларов.

2. Манни (англ. MUNNY) — белая фигурка из винила, часть серии «Мир Манни» (англ. MUNNYWORLD), созданная в качестве чистого холста для любых творческих экспериментов художника. Манни производится в четырех размерах: 2, 4 и 18 дюймов.

3. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

4. Kidrobot, Inc. — крупнейшая компания-производитель виниловых фигур в мире. С 2014 года креативным директором компании является американской художник Фрэнк Козик.

5. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

6. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

7. paw! — платформа виниловых фигурок, созданная компанией Coarse. Компания была основана в 2003 году двумя немецкими художниками Марком Ландвером и Свеном Вашком (нем. Mark Landwehr, Sven Waschk). Художники занимаются производством различных арт-объектов из винила и других материалов. Cause // URL: www.coarselife.com/about.

8. DIY (Do It Yourself) — (рус. Сделай сам) — вид деятельности, отличающийся самостоятельным изготовлением чего-либо. Среди дизайнеров и про-

изводителей виниловых фигурок означает создание собственного дизайна на специально созданной для подобной деятельности белой версии платформы уже существующей модели игрушки.

9. Смилодоны (англ. Smilodon) обитали в Северной и Южной Америках, были размером со льва или тигра, но имели более крепкое сложение, короткий хвост и массу тела до 400 кг. Отличительной чертой этих представителей кошачьих были два мощных верхних клыка. Эти животные были открыты и описаны датским палеонтологом Петром Лундомом в 1841 г. *Christiansen P., Harris M*. Body Size of Smilodon (Mammalia: Felidae) // Journal of Morphology, 266: 369–384 (2005).

10. У африканских народов в качестве холодного оружия использовались метательные ножи — пинги, которые по внешнему виду напоминали растения, и копья различных размеров. Пинга, благодаря своей форме и весу (около 600 грамм), обладает ужасающей дальностью полета при броске, если ее запустить в горизонтальной плоскости, она преодолевает большое расстояние, чем клинок, а шансов попасть в цель у такого оружия намного больше благодаря торчащим в разные стороны лезвиям.

11. Данни (англ. DUNNY) — фигурка из винила, созданная Полом Будницем и Тристаном Итаном (англ. Paul Budnitz, Tristan Eaton) в 2004 году. Основой формообразования фигуры стал заяц. Данни производится в четырех размерах: 3, 5, 8 и 20 дюймов. У фигуры существует три точки артикуляции: поворотные голова и руки. Kidrobot // URL: www.kidrobot.com/pages/what-is-a-dunny.

12. *Miguel León Portilla*. Native Mesoamerican Spirituality: Ancient Myths, Discourses, Stories, Doctrines, Hymns, Poems from the Aztec, Yucatec, Quiche-Maya and Other Sacred Traditions. Paulist Press, 1980. C. 40.

13. Войны-ягуары — элитное пехотное войско, входившее в состав армии ацтеков, одетое в шкуры ягуаров. Войны верили, что во время сражения сила ягуара передается войну, надевшему его шкуру. Вооружены были войны длинным деревянным мечом с лезвиями, копьями и деревянным щитом.

14. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

15. TEQ 63 — постапокалиптический персонаж, созданный художником, известным под псевдонимом Quiccs, в 2012 году.

16. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

17. Из личной беседы с Чарльзом Родригезом 26 апреля 2018 г.

Библиография:

1. Куприенко *С.А.,* Талах *В.Н*. Сказания о Солнцах. Мифы и исторические легенды. М., 2014.

2. *Qitsualik Rachel Attituq*. Mr. Holman dreams: Part One of Two. Nunani. Nunatsiaq Online, 1999.

3. *Worster W*. Eskimo folk-tales. London, 1921.

4. *Christiansen P., Harris M*. Body Size of Smilodon (Mammalia: Felidae) // Journal of Morphology. 2005.

5. Cause.galery [Электронный ресурс]. URL: www.coarselife.com/about (дата обращения: 17.10.18).

6. What is a DUNNY [Электронный ресурс]. URL: www.kidrobot.com/pages/what-is-a-dunny (дата обращения: 17.10.18).

7. What is a MUNNY [Электронный ресурс]. URL: www.kidrobot.com/pages/what-is-a-munny (дата обращения: 17.10.18).

8. *Miguel León Portilla*. Native Mesoamerican Spirituality: Ancient Myths, Discourses, Stories, Doctrines, Hymns, Poems from the Aztec, Yucatec, Quiche-Maya and Other Sacred Traditions. Paulist Press, 1980.

9. Ukiuk by Gorgocho / Martian Toys [Электронный ресурс]. URL: martiantoys.com/products/ukiuk-by-gorgacho (дата обращения: 17.10.18).

10. *Charles Rodriguez (Gorgocho)*. [Электронный ресурс]. URL: https://www.instagram.com/gorgocho (дата обращения: 13.04.18).

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

2/2019
Часть 1

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 06.06.2019
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 25,81.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9