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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

1/2017

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, 2017. – № 1. – 490 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

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

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918 от 10.02.2011

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Выпускающий редактор: Н.Н. Ганцева
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2017

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, 2017. – № 1. – 490 p.

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

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

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

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Managing editor: N.N. Gantseva
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2017

Е.В. Жердев

КРАСОТА И МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена диалектическому взаимодействию эстетических категорий «красота» и «метафора» с целью достижения художественно-образной выразительности промышленного объекта дизайна.

The article is dedicated to problems dialectics aesthetics categoryes «beauty» and «metaphor» in art figurative of industrial design sphere.

Ключевые слова: красота, метафора, эстетика, художественность, образность, промышленность, дизайн.

Keywords: beauty, metaphor, aesthetics, art, figurative, industry, design.

Художественный опыт формообразования объекта дизайна «вынужден» в силу стремительного развития техники и технологии разрабатывать новые сценарии культурно-метафорического освоения новых модусов техносферы. В последние годы дизайн обретает все большую инновационность и художественность. Сейчас уже недостаточно, чтобы вещь отвечала функциональным требованиям. Необходимо, чтобы в вещи художественно отражались визуальные, звуковые, телесные, поведенческие, световые, экологические и другие аспекты бытия. Лишь при этих условиях многие дизайнеры видят возможность обеспечения полноценного интерфейса между человеком и его предметным окружением. В этом контексте очень важно проанализировать взаимоотношение таких категорий эстетики, как «красота» и «метафорическая образность».

Умберто Эко пишет в «Истории красоты»: «…прекрасное кажется

равным хорошему, доброму — и действительно, в некоторые эпохи установилась тесная связь между Прекрасным, с одной стороны, и Хорошим — с другой» [1, с. 8].

Эко считает, что в своем экскурсе в многовековую историю представлений о красоте необходимо прежде всего выявить те моменты, когда определенная культура или определенная историческая эпоха признавали ту или иную вещь приятной для глаз независимо от возбуждаемого ею желания. При этом отношение красоты и искусства нередко пробретало характер неоднозначный, ибо, отдавая предпочтение красоте природы, люди признавали, что искусство может изображать природу красиво, даже когда сама по себе она отвратительна. По Эко, красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные обличья в зависимости от страны и исторического периода. Так, Сократ выделил три эстетические категории: идеальную красоту, представляющую природу через совокупность частей; духовную красоту, выражающую душу через взгляд (как в случае скульптур Праксителя, который прописывал глаза, чтобы сделать статуи более правдоподобными); и красоту полезную, то есть функциональную.

Сложнее у Платона, положившего начало двум наиболее значительным концепциям красоты, разработнным в последующие века: красота как гармония и пропорциональность частей (восходящая к Пифагору) и красота как сияние, описанная в диалоге «Федр» и повлиявшая на идеи неоплатонизма. Для Платона красота существует сама по себе, вне зависимости от физического носителя, случайно оказавшегося ее выражением; таким образом, она не связана с тем или иным чувственным объектом.

Эко пишет, что обычно прекрасной мы называем вещь пропорциональную. Это объясняет, почему со времен античности красота отождествлялась с пропорциональностью, хотя следует напомнить, что общепринятое определение красоты в Греции и Риме помимо пропорциональности включало в себя привлекательность цвета (и света).

С Пифагором зарождается эстетико-математическое восприятие мира: все вещи существуют потому, что они отражают порядок,

а упорядочены они потому, что в них реализуются законы, представляющие собой одновременно условие существования и красоты. Пифагорейцы первыми стали изучать числовые отношения, управляющие музыкальными звуками, пропорции, лежащие в основе интервалов, соотношение длины струны и высоты звука. В архитектуре Греции отношения, определяющие размеры храмов, промежутки между колоннами и соотношения частей фасада соответствуют тем же отношениям, что определяют музыкальные интервалы.

Согласно пифагорейской традиции, душа и тело человека подвластны тем же законам, что управляют музыкой, и те же самые пропорции можно обнаружить в космической гармонии: микрокосм и макрокосм связаны единым математическим и одновременно эстетическим правилом. Эко считает, что красота начинает появляться в мире, когда сотворенная материя дифференцируется по весу и числу, обретает контуры, объем и цвет, когда красота основывается на форме, в которую вещи облекаются в процессе творения.

В Средневековье большое значение отводилось эстетике света и цвета. Как пишет Эко, «в средневековых миниатюрах… поражает, насколько они исполнены света и даже какого то особенного сияния, порождаемого сочетанием чистых цветов: красного, голубого, золотого, серебряного, белого и зеленого, без полутонов и светотени» [1, с. 99].

Средневековье обожествляло цвет, который кроме красоты имел еще и символическое значение. Средневековье твердо верило, что любая вещь во вселенной наделена сверхестественным смыслом и что мир подобен книге, написанной рукой Бога.

Маньеризм — течение в европейском искусстве XVI в. — отрицал нормативную красоту. Используя в качестве стилистических нормативов произведения Микельанджело, Рафаэля и др. мастеров Возрождения, маньеристы искажали заложенное в них гармоническое начало, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящихся во власти иррациональных сил.

Исчисляемость и измеряемость в маньеризме перестают быть критериями объективности и становятся просто средствами для построения постоянно усложняющихся пространственных изображений (перспективных искажений, анаморфизмов), свидетельствующих

об отступлении от пропорционального порядка. В маньеризме рушится граница между пропорцией и диспропорцией, формой и бесформенностью, видимым и невидимым.

В книге английского художника и теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697–1764) «Анализ красоты», говорится о том, что основой творчества каждого настоящего художника является природа, живая красота в ее разнообразии и движении. Вместе с тем, он пишет, что трудно найти критерий красоты: «Хотя красота доступна взорам и ощущается всеми, исследования, ей посвященные, были почти совсем оставлены из-за большого количества бесплодных попыток объяснить ее причины» [2, с. 107].

Рассматривая красоту как привлекательность, Хогарт пишет, что многие писатели, художники считают красивыми тела в виде плавных линий, имеющих волнообразный вид; эта мысль находит отражение в античных статуях, красивых фигурах, напоминающих нечто живое, природное, движущее, наподобие пламени или змеи. В целом Хогарт разделяет эту мысль, однако подчеркивает, что изогнутые линии нередко являются причиной отталкивающего безобразия. Сталкиваясь со сложностью объяснения истинности причины красоты, он пишет: «Существуют также серьезные возражения против пристрастия к прямым линиям, которые якобы создают истинную красоту форм человеческого тела, где им никогда и не следовало бы появляться» [2, с. 109].

Рассуждая о линиях, Хогарт определяет несколько типов предметов: предметы, состоящие либо только из прямых линий, таких как куб, либо только из округлых линий, как шар, либо из тех и других, как цилиндр, конус и т.п.; предметы, которые состоят из прямых линий, округлых линий и из линий частично прямых, частично округлых, как, например, капители колон, вазы и т.п.; предметы, состоящие из всех уже упомянутых линий с добавлением волнообразной линии, которая в большей мере создает красоту, чем любая из упомянутых; ее можно обнаружить в цветах и других служащих украшением формах, благодаря которым она и называется линией красоты; предметы, состоящие из всех упомянутых выше линий, к которым добавлена змеевидная линия, как, например, в человеческой фигуре, — линия,

обладающая свойством придавать красоте наивысшее очарованье. В связи с этим он пишет: «Заметьте, что наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий. Следует заметить, что прямые линии отличаются друг от друга только длиной и поэтому наименее декоративны» [2, с. 138].

Отдавая свои предпочтения змеевидной линии, Хогарт пишет, что она, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия. «Необыкновенно красив, — пишет Хогарт, — сам по себе развивающийся локон; волны и разнообразные повороты естественно переплетающихся локонов чаруют глаз, добавляя ему радость следовать за ними, особенно в тот момент, когда легкий ветерок приводит их в движение. Поэтам это известно так же, как и художникам; не раз поэты описывали своенравные колечки кудрей, колеблемые ветром» [2, с. 132]. По Хогарту, более красивыми являются сложные формы: «Овал, тоже благодаря сочетанию разнообразия с простотой, в такой же степени предпочтителен перед кругом, как треугольник перед квадратом или пирамида перед кубом. Эта фигура, суживающаяся с одной стороны наподобие яйца, а потому и более многообразная, отбирается автором среди прочего многообразия как обрамляющая черты красивого лица» [2, с. 129].

В XIX в. складывается настоящая религия красоты. Утверждается мысль о том, что красота — это самодовлеющая ценность и достичь ее следует любой ценой, вплоть до того, чтобы саму жизнь превратить в произведение искусства. В период модернизма и символизма картины художников становятся самою красотою. Этим, например, отличаются картины «Поцелуй», «Саломея» Густава Климта.

Понять прекрасное и образное в вещах не просто. В самом понятии «красота» есть некоторая парадоксальность и загадочность: радует не только полезность вещи, но и бесполезность. Еще древние греки «ломали» голову над тем, что общего у прекрасного облака и прекрасной лошади, прекрасного дерева и прекрасной девушки.

Парадоксальность в оценке красоты воспринимаемого мира можно обнаружить, например, когда мы оцениваем как красивое

симметричность дерева, цветка и в то же время мы не говорим о существовании этой красоты у сорняка. С другой стороны, мы наслаждаемся стройностью кипариса, красивой кроной сибирского кедра и одновременно восторгаемся «философией» какого-либо старого, с сухими сучьями, дерева, «повидавшего» на своем веку массу исторических событий и людей. Когда мы отмечаем красоту животных, то обязательно выделим оленя, лошадь, но не гиену или крокодила. Павлин по своему оперению очень красив, а орел — нет. Но зато орел красив в полете.

В мире техники самолет чисто умозрительно представляется красивее, чем тепловоз, хотя самолеты и тепловозы сами по себе бывают разные по красоте. Существуют самолеты, которые выполнены, с точки зрения дизайна, хуже, чем тепловозы. Но символически самолет воспринимается более поэтичным.

Эти парадоксы в оценке красоты мира рождены самой жизнью. И в основе понятия красоты лежит отношение человека к миру через то, насколько предметный, растительный или животный мир влияет на его жизнь. Еще Гете сказал, что прекрасное — это манифестация сокровенных сил природы.

Ведя дискурс по поводу соотношения целесообразности и красоты, немецкий философ Иммануил Кант (1724–1804) писал, что целесообразность может быть познана только посредством корреляции с определенной целью. «Из этого одного, — пишет Кант, — уже следует, что прекрасное, в основе суждения о котором лежит лишь формальная целесообразность, то есть целесообразность без цели, совершенно не зависит от представления о добром, так как доброе предполагает объективную целесообразность, то есть соотношение предмета с определенной целью» [3, с. 95].

Объективная целесообразность, по Канту, может быть либо внешней, то есть полезностью предмета, либо внутренней, то есть его совершенством. Он пишет: «…благорасположение к предмету, благодаря которому мы и называем его прекрасным, не может быть основано на представлении о его полезности… ибо тогда благорасположение к предмету не было бы непосредственным, что служит существенным условием суждения о красоте. Объективная

внутренняя целесообразность, то есть совершенство, уже ближе предикату прекрасного, и поэтому некоторые известные философы отождествляли его с красотой…» [3, с. 95].

Разводя понятия «целесообразность» и «красота», Кант пишет: «Благорасположение к многообразному в вещи в соответствии с ее внутренней целью, которая определяет ее возможность, есть благорасположение, основанное на понятии; благорасположение же к красоте не предполагает понятия, но непосредственно связано с представлением, посредством которого дается (а не мыслится) предмет. Если суждение вкуса во втором виде благорасположения делается зависимым от цели, поставленной в первом как в суждении разума, и таким образом ограничивается, оно уже не есть свободное и чистое суждение вкуса» [3, с. 99].

Выводы Канта по поводу красоты трудно считать исчерпывающими, ибо другие философы имели альтернативные мнения. «То обстоятельство, — пишет Шиллер, — что витающие в их мысли представления о красоте, данные опытом, большей частью суть не абсолютно свободные формы красоты, а логические создания, подчиненные, как все художественные произведения и большинство красот природы, понятию цели, — это обстоятельство, очевидно, ввело в заблуждение всех, полагающих красоту в непосредственно раскрывающемся совершенство; ибо это привело к смешению логически-хорошего с прекрасным. Кант полагал, что разрубил этот узел, принимая… свободную и интеллектуализованную красоту; и он выставляет несколько странное утверждение, что всякая красота, подчиненная понятию цели, не есть чистая красота; что, стало быть, арабеска и все подобное ей представляет собою красоту более чистую, чем высшая человеческая красота» [4, с. 71].

Ведя в своих «статьях по эстетике» дискуссию с Кантом по предмету красоты, Шиллер критически относится к некоторым его утверждениям и пишет: «По-моему, большая польза его замечания — в разграничении логического и эстетического; однако, на мой взгляд, в нем совершенно неправильно понято существо красоты. Ибо именно там проявляется красота в высшем своем блеске, где она преодолевает логическую природу своего объекта, — а как она может преодолеть

там, где нет сопротивления? Как может она сообщить свою форму материалу, совершенно бесформенному? Я, по крайней мере, убежден, что красота есть лишь форма формы и то, что называют ее материалом. Совершенство есть форма материала, красота же, напротив, есть форма этого совершенства, которое, стало быть, относится к красоте, как материал к форме» [4, с. 71–72].

Шиллер свою мысль подтверждает следующим примером: «Ваза, рассматриваемая как тело, подчинена закону тяжести; но чтобы не прийти в столкновение с природою вазы действие силы тяжести должно видоизменяться в зависимости от формы вазы, то есть определяться по-особенному и получить характер необходимости благодаря этой особенной формы. Но всякое действие тяжести на вазу, могущее быть устраненным без ущерба для ее формы как вазы, — случайно. В этом случае сила тяжести действует как бы вне строения, вне природы вещи и представляется посторонней силой. Это бывает тогда, когда ваза сильно расширяется книзу, так как тогда получается впечатление, что тяжесть отняла у длины то, что отдано ширине; короче — что не форма господствует над тяжестью, а тяжесть над формой» [4, с. 92].

То же самое Шиллер наблюдает и в движениях. Движение, считает он, есть элемент природы вещи, когда с необходимостью вытекает из ее особого существа или из ее формы. Движение же, предуказанное вещи, независимо от ее особенной формы, общим законом тяжести, лежит вне ее природы и обнаруживает гетерономию. Например, он говорит: «Запрягите тяжелого ломовика в пару с легким испанским иноходцем. Тяжесть, которую привык тащить первый, лишила его движения естественности, так что он, и не везя за собой телеги, также тяжеловесно и неуклюже, словно тащит ее. Его движения уже не вытекают из особенностей его природы, но обличают, что он возил тяжелую телегу» [4, с. 93].

Окинув беглым взглядом царство животных, считает Шиллер, мы видим, что красота животных уменьшается по мере того, как они приближаются к массе и по виду как бы подчиняются только силе тяжести. Природа животного (в эстетическом значении слова) проявляется или в его движениях, или в его формах, причем то и другое ограничивается массой. Если масса оказала влияние на форму,

мы называем последнюю тяжелой; если масса оказала влияние на движение, оно называется неповоротливым. В строении слона, медведя, быка и т.д. масса явно участвует как в форме, так и в движении этих животных. Однако масса всегда вынуждена подчиняться тяжести, которая относится к собственной природе органического тела как посторонняя сила. Наоборот, мы ощущаем красоту везде, где масса вполне подчинена форме и (в царстве животных и растений) живым силам (в которых есть автономия всего органического).

«Масса лошади, — пишет Шиллер, как известно, весит несравненно больше массы утки или рака; тем не менее утка тяжела, а конь легок, только потому, что у обоих отношение живых сил к массе совершенно различно. Там материя господствует над силой, здесь сила властвует над материей. Среди животных класс птиц — лучшее доказательство моего утверждения. Летящая птица есть удачнейший образец материи, которая побеждена формой, тяжести, которой преодолена силой» [4, с. 94]. По Шиллеру, не лишено значения то, что способность побеждать тяжесть часто применяется в качестве символа свободы, которая изображается в виде крыльев. Именно крылатое животное олицетворяет собой противоборство силе тяжести.

«Природа в технической вещи, — пишет Шиллер, — поскольку мы противополагаем ее не технической — есть сама ее техническая форма, в сопоставлении с которой все, не относящееся к этой технической организации, рассматривается как гетерономия и как насилие. Но мало того, чтобы вещь представлялась определяемой только своей организацией — была чисто технической; ибо такова и всякая строго математическая фигура, не будучи от того прекрасной. Сама техника должна в свою очередь казаться получившей определение от природы вещи, что можно назвать добровольным согласием вещи на ее технику. Здесь таким образом вновь проводится различие между природой вещи и ее техникой, тогда как только что утверждалось их тождество. Но противоречие это только кажущееся. По отношению к внешним определениям техническая форма вещи представляет собой природу; по отношению же к внутреннему существу вещи техническая форма может снова представляться чем-то внешним и чуждым. Так, например, природа окружности заключается в том, что она есть линия, в каждой

своей точке находящаяся в равном расстоянии от данной точки. И вот когда садовник подстригает дерево в виде шара, то природа окружности требует, чтобы оно было совершенно кругло. Итак, раз дереву предуказана шарообразная форма, она должна быть выполнена, и глаз наш оскорблен при виде ее нарушения» [4, с. 94–95].

Анализируя суждение Канта о прекрасном искусстве, Шиллер пишет, что тот в своей «Критике способности суждения» выставляет положение, необычно плодотворное. Природа, по Канту, прекрасна, когда имеет вид искусства; искусство прекрасно, когда имеет вид природы. Таким образом это положение делает технику существенной особенностью красоты в природе и свободу существенным условием красоты в искусстве. Но так как художественная красота уже сама по себе содержит идею техники, а природная красота идею свободы, то Кант, по мнению Шиллера, сам признает, что красота есть не что иное, как природа в технике, свобода в художественности.

По Шиллеру, прекрасен сосуд, когда он, не противореча своей идее, производит впечатление свободной игры природы. Ручка нужна сосуду только для употребления, следовательно, она имеет здесь источником его идею; но если сосуд должен быть красив, то эта ручка должна так непринужденно и свободно выступать из него, что забываешь о ее назначении. Но если бы она шла под прямым углом, если бы пузатый низ сосуда ни с того ни с сего переходил в узкое горлышко, то это неожиданное изменение направления разрушало бы всякую видимость свободы, и автономность явления исчезла бы.

Наиболее ключевым выводом Шиллера в отношении красоты является фраза о том, что «прекрасное в искусстве не есть сама природа, но лишь воспроизведение ее через посредника, материально совершенно отличного от изображаемого». Именно слово «посредник» и является ни чем иным как поэтическим иносказанием, тропом, метафорой. И, что еще более важное, что Шиллер распространяет это не только на «чисто» искусство, но и на архитектуру, предметный мир и прочее, где, казалось бы, нет места посреднику в силу утилитарно-функциональной значимости. Об этом он пишет: «Архитектура, искусные механизмы, художественное садоводство, искусство танца и т.п. не могут служить возражением; ибо в дальнейшем станет очевидным, что и эти искусства

подчинены тому же началу, хотя непосредственно не воспроизводят никакого произведения природы или не нуждаются для этого в посреднике» [4, с. 109].

В создании промышленного изделия выступают две природы: материальная и духовная, как тело и душа; определяются две природы красоты: материальная красота и духовная красота. Различая позицию дизайнера и потребителя, можно отметить, что, эстетически оценивая вещь, потребитель всегда исходит из определенных эстетических норм. Эти нормы могут быть достаточно неординарны, но обязательно будут тесно связаны с его социально-культурным статусом. Ибо есть норма общепринятая. Например, пропорция «золотого сечения» и др. Если дизайнер, работая над вещью, учитывает эти нормы и рассчитывает на эстетическую реакцию потребителя, в этом случае можно считать его позицию, ориентированную на восприятие, позицией эстетической.

Однако дизайнер может привнести в форму кроме эстетических норм еще и смыслы, не связанные непосредственно с технической сущностью вещи. Например, обозначить в форме явления природы или социально-культурные, стилевые особенности. В этом случае дизайнер проявит художественную позицию с учетом потребности потребителя воспринимать вещь в целостности с окружающим миром, ибо человек нуждается не только в утилитарном, нормативно-эстетическом, но еще и в художественном осмыслении. Такая позиция обязательно включает в себя осознание метафорического языка пластических форм как средства выражения смыслов. Нормативно-эстетическое и художественное взаимосвязаны между собой. Иногда метафора «нарушает» эстетические нормы для выражения важного культурного смысла. Но при превознесении в обществе функционально-эстетической ортодоксальности вещи метафора может и отрицаться как излишество. В практике дизайна пока в основном преобладают вещи, выполненные в рамках требований технической эстетики. Но, вместе с тем, набирает темп тенденция художественного формообразования изделий со своей природой красоты.

Маркс и Энгельс также утверждали, что та действительность, которую отражает художник, вовсе не сводится к одним только нормативным требованиям. Они говорили, что если художник ограничивается

поверхностной фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, пусть даже с соблюдением законов красоты, то такой художник еще далек от истинного изображения окружающего мира. В их понимании искусство не должно сводиться к отображению действительности как поверхностного явления, так как необходимо еще и сущностное выражение природы, которое «уждается» в таких художественных средствах, как иносказание, сравнение, аллегория и т.д. [5].

В современной эстетике и художественной практике, особенно в западных странах, наблюдается все больший отход от законов красоты — в сторону иррационального. Появились целые направления в эстетике и художественной практике, такие как неотомизм, неопозитивизм, фрейдизм, экзистенциализм, абстракционизм, сюрреализм и т.д., в которых считается, что наслаждение прекрасным в искусстве носит бессознательный характер. Согласно теориям этих направлений, предметом искусства является невидимый дух, который проявляется в вещах как параллельно-сопутствующая красота. Поэтому художник не обязан отображать вещи сами по себе. Он может пользоваться метафорами, рассчитанными на интуицию, воображение и фантазию. Например, эстетика прагматизма («опыта») проповедует отказ от реального осмысления предметного мира и переход к осмыслению мира на уровне ощущений и переживаний, включая фантазию.

Р.Арнхейм уделяет в своих трудах большое внимание иррациональному аспекту восприятия формы и прочтения сущности вещи, не только непосредственно, но и через опосредованное осмысление, через совокупность мобильных перцептивных элементов. По его мнению, вещь надо рассматривать не как застывшую форму, а как своеобразный код передаваемой и воспринимаемой через вещь общечеловеческой информации. Форма эстетического объекта несет в себе информацию двоякого рода: во-первых, о значении эстетического объекта, его функции и, во-вторых, о внутренних и внешних процессах, влияющих на ее развитие. Так, он считает, что нарушение симметрии в искривленном дереве говорит о том, что в процессе своего развития оно испытало влияние каких-либо сил и приняло в результате соответствующую форму [6].

В истории эстетики постоянно шел спор о соотношении нормативного, сознательного, рационального и интуитивного, бессознательного, иррационального в искусстве. Одни считали, что эстетическое имеет свою основу в объективных законах красоты — симметрии, ритме, гармонии, целесообразности, упорядоченности, целостности, рациональности; другие считали, что эстетическая красота находится вне материальной основы и не поддается нормированию, математическому анализу, рациональному расчету; оно имеет свою природу эмоциональных ощущений, вызываемых не непосредственно предметами, а опосредовано художественными знаками. Недаром еще М.Горький говорил, что человек как часть целостной природы не может наслаждаться вещами, не связанными с его социально-культурным и природным контекстами. Значит, у человека существует осознанное или неосознанное желание отразить в полезной вещи кроме ее непосредственной функции еще и опосредованную функцию, выражающую сущность не нормативной, а художественной красоты. Если нормативную красоту можно рассчитывать математически, программировать на компьютере, то красоту метафор и математически вычислить невозможно. Она предполагает уникальное творчество, которое не поддается количественному анализу, но, вместе с тем, так необходимое людям. Например, если изготовить ковш для воды только с учетом требований нормативной красоты, то он будет представлять собой целесообразную функционально и технологически оправданную гармоническую форму, с удобной ручкой и вызывать тем самым психофизиологическое удовлетворение. В общем-то, рациональному человеку этого, может, и достаточно. Но ведь ковш можно изготовить и в форме метафоризованной водоплавающей птицы, сохранив при этом утилитарные свойства. Такая форма уже будет не только рациональна, но она еще будет обладать некоторым элементом иррационального. Несмотря на то что в форме ковша появился элемент бесполезного, человек воспринимает эту форму гораздо с большим эмоциональным восторгом, чем форму первого ковша. Значит, человек может чувствовать себя полноценно в восприятии изделий только в контексте с окружающим миром. И поэтому, если

в форме изделия не отражен тем или иным способом окружающий мир, то такое изделие обедняет человека духовно. А это значит, что у полезного изделия может существовать еще какой-то параллельный мир, в котором нуждается человек.

В результате в формообразовании промышленных изделий возникает дополнительная шкала ценностей, относящихся к метафорической (художественной) образности. Конечно, художественный образ в дизайне имеет свои специфические особенности, в отличие, например, от художественного образа в изобразительном искусстве. Если в изобразительном искусстве художественный образ органически связан с материалом, то в искусстве дизайна художественный образ возникает ассоциативно. В дизайне утилитарная сторона, рациональные свойства вещи становятся первостепенными по своей значимости, и никто не ставит специальной задачи в создании, например, художественного образа живого существа, в превращении полезной вещи в факсимильное скульптурное изображение. В то же время дизайнер осознанно или неосознанно может в условной степени метафорического выражения создать ассоциируемый образ живой и неживой природы. Чаще всего дизайнер, видя зарождающийся образ живого существа, обыгрывает вещь композиционно-пластическими средствами, чтобы усилить впечатление сходства. Однако не всякую вещь можно однозначно использовать для выражения ассоциируемого художественного образа. Поэтому могут быть различные градации степени сходства: в одних случаях изделие очень похоже на живое существо, в других — можно с большим трудом угадать признак чего-либо. Бывают и образы, вызывающие у людей несовпадающие ассоциации. Иногда форма изделия «оживает» только в каком-то ракурсе. То есть в форме изделия, кроме предельного соответствия своему функциональному назначению и всем канонам красоты, существует еще некий параллельный мир (репрезентативный знак, внефункциональный символ), обозначающий связь человека с природой, окружающим миром, причем выполненный не обязательно специально, а может быть, и подсознательно. Хотя нередко изделия обретают и специальное сходство с природным миром, исходя из бионического сходства функций. Например, роботы могут быть похожи на человека или другое живое существо даже

чисто внешне. Однако в любом случае, если в изделии, выполненном по законам красоты, присутствует ассоциируемый, метафорический образ, то это уже художественно-значимое произведение дизайна. Причем художественная значимость в дизайне иногда бывает настолько важной, что ей отдают предпочтение.

Основной признак художественности дизайнерской формы — это наличие семантики, в частности метафорики, способной вызвать ассоциации. Если нормативная красота вызывает у потребителя такие эмоции, как приятное чувство от логики построения формы, то есть ее тектоничности, соразмерности, масштабности, пропорциональности, удобства, надежности конструкции и т.п., то метафора вызывает эмоции совершенно иного свойства Здесь у человека возникают удивление, изумление, восторг, радость, не связанные непосредственно с изделием, а связанные эмоционально с окружающим внешним миром. Это разная природа эмоций. Эмоции, получаемые от художественно-значимого объекта дизайна, построены чаще всего на неожиданности. Эти эмоции можно, например, сравнить с эмоциями, получаемыми в тот момент, когда мы видим животное, одетое в человеческую одежду. Такой характер информации приводит мысль в эстетический восторг от несовместимости и некоторой парадоксальности явлений. Бывает так, что метафора может возбудить в человеке целую гамму чувств (радости, печали, торжества и т.д.).

Природа метафоры в дизайне, в отличие от других видов искусств, имеет свою специфику. Ведь в дизайнерской форме изделия нелепо делать глаза, уши, рот, как это делается, например, в скульптуре, или делать росписи, наподобие греческих ваз или хохломской посуды. Впечатления перечисленных элементов живых существ возникают в дизайне ассоциативно от восприятия полезных функциональных деталей. И, тем не менее, эффект воздействия художественного знака достаточно высок. Например, при определенном расположении деталей формы можно увидеть улыбку или грусть. Если, например, шкала показателей прибора напоминает рот, то, в зависимости от приподнятости уголков «рта» или опущенности, как это используется в театральной маске, мы испытываем чувство радости или грусти. Иногда элементы формы промышленного изделия собраны вовсе не в том

порядке, чтобы непосредственно ассоциироваться с живым существом или социально-культурным явлением, тем не менее, фантазия человека позволяет достраивать художественный образ на основе метафорического воображения, что подтверждено исследованиями в области гештальтпсихологии.

Смысл метафоры в достаточной степени отражает проблему художественного языка в дизайне. Она является определяющей в оценке промышленного изделия при выявлении его художественной значимости. Благодаря метафоре, можно определить ту таинственную красоту изделия, которую нельзя измерить математически и запрограммировать на основе законов заранее. Если оценивать, какое изделие красивее: то, которое имеет чисто геометрическую форму, выполненную на основе нормативной эстетики, или то, которое тоже выполнено на основе нормативной эстетики, но еще имеет и метафорический образ, то можно сказать, что последнее изделие красивее, так как в нем, кроме нормативной красоты, есть еще и метафорическая образность [7].

Метафорический язык дизайна позволяет дизайнеру и потребителю понимать друг друга. Язык метафоры в контексте метаязыка дизайна, как и всякий язык, имеет свою грамматику, которая создается всей совокупностью культурно-эстетических представлений общества, социально-историческими и психологическими обусловленностями существующих в нем модусов восприятия и культурных парадигм, имеющих свою морфологию и наиболее общие принципы ее формально-содержательной организации. Принципы метафоры как элемента языка дизайна имеют достаточно четко выраженный характер, отличающий его от естественных языков или языков других видов искусства. Разница между ними в особой организации исходного материала, особой упорядоченности элементов структуры в дизайне. В то же время излишняя упорядоченность препятствует развитию художественной мысли. Жесткий порядок в сознании порождает творческую инерцию, препятствует образованию целостности изделия с естественной природой, окружающими миром, подавляет воображение, сковывает способность творчества, основанного на гибкости и свободе движения мысли. Закрепощение дизайнерской мысли эстетическими правилами приводит к появлению стандартных

вещей, вроде безликих «прямоугольных брусочков». Поэтому в дизайне, в котором на первом месте все же полезность, рациональность, утилитарность, эргономичность, необходимо оптимальное соотношение сочетаний эстетических элементов, детерминированных техникой, с художественными иррациональными новациями. В этом контексте в дизайне велико значение непредсказуемости, неопределенной информационности, передающих живое дыхание жизни, с ее изменчивостью, неожиданностью, непонятностью. Человеку необходимо не только чувство уверенности, порядка, определенности, удобства, комфорта, но и для целостного самоощущения еще и чувство случайности, загадочности, таинственности. Излишняя заупорядоченность порождает желание вырваться из тисков порядка в поисках какого-то «неожиданного хода». В то же время и другая крайность — хаос, дисгармония, произвол — чужда человеческой сущности, поэтому человеческая психика полноценно существует только в гармонии эстетически нормированного и свободно художественного.

Библиография:

1. История красоты / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А.Сабашниковой. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. — 440 с.

2. *Хогарт У*. Анализ красоты / пер. с англ. / вступ. ст. и прим. М.П.Алексеева; 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1987. — 254 с.

3. *Кант И*. Критика способности суждения / пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367с.

4. *Шиллер Ф*. Собр. Соч. в 7 т. Т. 6 (Статьи по эстетике) / под общей ред. Н.Н.Вильмонта и Р.М.Самарина / пер. с нем. под ред. Л.Е.Пинского; посл. В.Ф.Амуса. — М., 1957.

5. *Маркс К., Энгельс Ф*. Об искусстве. Т. 1. — М., 1976.

6. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. Пер. с англ. — М.: Архитектура-С, 2007. — 392 с.

7. *Жердев Е.В*. Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

В.Р. Аронов

БАКМИНСТЕР ФУЛЛЕР. НАЧАЛО ФОРМЫ

Эта статья — предисловие к публикации выступления Фуллера на конференции ЮНЕСКО о взаимосвязях художественного творчества с наукой и непрерывно развивающимися технологиями, прошедшей в нашей стране в апреле 1968 года. Она написана по личным впечатлениям автора о его «Золотом куполе» на Национальной американской выставке в московском парке Сокольники (1959) и от встречи с Фуллером в 1968 году. В статье рассматриваются также принципы креативного мышления Фуллера на примере сооружений «Dymaxion House» и необычного по виду автомобиля «Dymaxion car», похожего на небольшой дирижабль. Вместе с этим отмечается неприятие Фуллером быстро распространявшегося мифа о неограниченных возможностях коммерчески ориентированного промышленного дизайна.

This article — the preface to the publication of Fuller's speech at the UNESCO conference on the relationship of art and science and is continuously developing technologies, which took place in our country in April 1968. It is written on the personal impressions of the author about his «golden dome» on the American National Exhibition in Moscow's Sokolniki Park (1959) and a meeting with Fuller in 1968. This article discusses the principles of creative thinking on the example of Fuller «Dymaxion House» and unusual in appearance of the car «Dymaxion car», similar to a small airship. However, it is noted Fuller aversion spread rapidly the myth of the unlimited possibilities of commercially oriented industrial design.

Ключевые слова: Ричард Бакминстер Фуллер, Американская национальная выставка в Москве (1959), симпозиум ЮНЕСКО

(Тбилиси 1968), дом «Димаксион», автомобиль «Димаксион», креативное мышление.

Keywords: Buckminster Fuller, the American National Exhibition in Moscow in 1959, the UNESCO Symposium (Tbilisi 1968), the house «Dymaxion», the car «Dymaxion», the creative thinking.

Ричард Бакминстер Фуллер (сокращенно — Баки, Richard Buckminster Fuller, 12 июля 1895, Милтон, шт. Массачусетс — 1 июля 1983, Лос Анжелес) — американский изобретатель, инженер, архитектор, дизайнер, философ и активный общественный деятель. Автор проектов домов «Dymaxion house», автомобиля «Dymaxion car», «геодезических куполов», теоретических положений «синэргетики» (от греч. «совместно» и «действующий») и «тенсенгирити» (tensional integrity, принцип построения конструкций с использованием элементов, работающих одновременно на сжатие и растяжение). Опубликовал более двадцати книг и получил 25 патентов США на изобретения. В специальном номере журнала «Time» с портретом Фуллера на обложке (1964, № 2) статья о нем заканчивалась так: «Геодезический купол — своего рода эталон вселенной и отмечен, по выражению Якоба Беме, немецкого христианского мистика XVII века, “подписью Бога”. Его принцип встречается в природе повсюду, начиная с вирусов, яичек, роговицы глаза. Та же “подпись Бога” стоит на патенте Баки, выданном ему в июне 1954 г. в США под № 2,682,235. Это почти как патент на принцип Архимеда».

***

Начало формы — это выражение как нельзя лучше подходит к тому, чем Бакминстер Фуллер был постоянно увлечен, что исследовал и воплощал в экспериментах и на практике. Судьба подарила ему возможность быть не только очевидцем, но и активным участником в течение почти всего двадцатого века невероятных по скорости научных и технических открытий, а главное — глобальных изменений образа жизни на (по выражению Фуллера) «космическом корабле Земля» [1].



Рисунок 1. Бакминстер Фуллер на Национальной американской выставке в московском парке «Сокольники». 1959 г.

Фуллер непрерывно ломал стереотипы мышления. Для него не было непреодолимых различий между микро масштабами и макро масштабами окружающего мира, начиная от изучения мельчайших первоформ в природе (недаром многоатомные кластеры углерода впоследствии назвали «фуллеренами» и даже «бакеболами») до его явно несбыточного проекта накрыть центр нью-йоркского Манхеттена громадным прозрачным «геодезическим куполом» для очищения воздуха и регулирования погоды.

Такое же радикальное изменение стереотипов восприятия привычных архитектурных форм ожидало и многочисленных посетителей Национальной американской выставки в Москве 1959 года, когда при выходе из метро «Сокольники» перед ними вдали открывался вид на «Золотой купол» Фуллера.

Он стоял там до 1983 года. Когда решили, что конструкция обветшала, его разобрали на металлолом. Мне удалось несколько раз побывать на этой американской выставке, и каждый раз вначале нужно было проходить через купол. Там размещался основной информационный центр.

Внутри павильона было семь больших овальных экранов. Они располагались довольно высоко и занимали в длину расстояние в



Рисунок 2. Проспект Американской выставки в Москве. 1959 г.

половину футбольного поля. Пускали в павильон по очереди, причем сразу до пяти тысяч человек, и проводили в день по шестнадцать показов.

Внутри было непривычно темно и обдавало холодом. Все потихоньку продвигались поближе к экранам через сегменты, выделенные натянутыми узкими полотнищами. Экраны напоминали чуть скошенные книзу овалы тогдашних телевизоров. На них демонстрировали не привычное кино, а мелькавшие на каждом из них разные цветные фотографии. Вначале шла громкая музыка, специально написанная практически неизвестным тогда нам американским композитором Элмером Бернстайном. Прославивший его саундтрек к вестерну «Великолепная семерка» Джона Стерджеса появился лишь в конце 1960 года, а в русском дубляже он пошел немного позже.

Увиденное сильно отличалось от наших десятиминутных выпусков «Новости дня», которые под «Марш юных пионеров» обязательно шли перед художественными фильмами. В павильоне Фуллера мелькали виды природы и городов Америки, в сопровождении закадрового текста на русском языке знакомили, как учатся, работают и отдыхают простые американцы. Причем среди них не было легко узнаваемых персонажей. Только в самом конце Мэрилин Монро посылала зрителям заключительный воздушный поцелуй, но и это воспринималось скорее как мимолетный образ из фильма «В джазе только девушки».

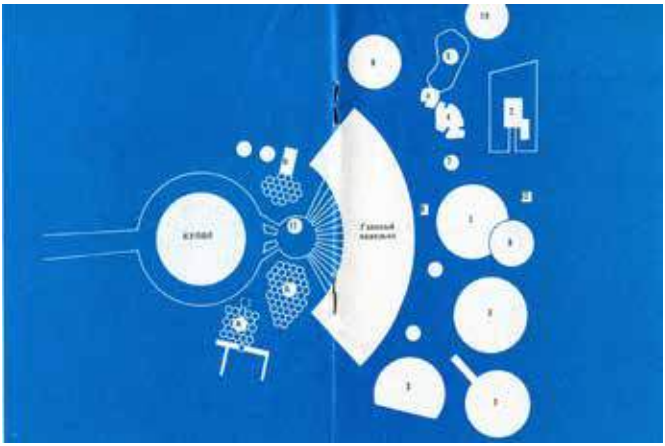


Рисунок 2. Проспект Американской выставки в Москве. 1959 г. План выставки (слева — купол, в середине — изогнутый Главный павильон, где Никита Хрущев спорил с Ричардом Никсоном, арх. Б.Беккет)

Внутри павильона была еще замечательная галерея фотопортретов выдающихся американцев. На невысоких антресолях возле стен были информационные разделы на темы: труд, образование, медицина и здравоохранение, сельское хозяйство, наука и космос, атомная энергия, синтетические материалы, научные изыскания и счетно-вычислительная машина «Рамак».

В павильоне диаметром 64 метра и высотой 30 метров не было внутренних опор. Только по его периметру были поддерживающие арки из стальных труб, на которых сверху смонтировали ромбовидные листы 14 типоразмеров из анодированного под желтое золото дюралюминия, согнутые в продольном направлении. Их длина была 2,5 метров, а вес по 50 килограмм. Уложенные вместе, они напоминали чешуйки.

Здесь надо отметить, что стремление у послевоенных архитекторов к легкости конструкций, светлой окраске и использованию больших стекол было связано с общим, как тогда говорили, вздохом облегчения при переходе к восстановлению внешне мирной жизни. Еще за пять лет до «Золотого павильона» Фуллера в Западном Берлине Ганс Шарун демонстративно завершил новое здание Филармонии (с круглым залом внутри) как бы парящей над ним геометрически сложной конструкцией, облицованной таким же анодированным под желтое золото дюралюминием. Это был всем понятный образ золотящего крыши восходящего солнца.

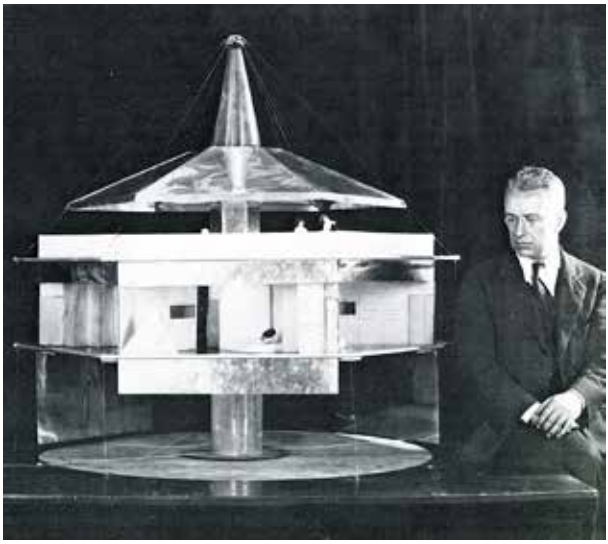


Рисунок 4. Бакминстер Фуллер с макетом жилого дома «Димаксион». 1927 г.

Во время приезда Фуллера в Москву в 1959 году с ним не раз встречались наши архитекторы. В одной из своих поздних публичных лекций в Америке Фуллер вспоминал, что его тогда пригласили в дом творчества архитекторов «Суханово», где в присутствии нескольких крупных чиновников не только расспрашивали о методах работы, но и предлагали возводить по его проектам сборные купольные конструкции. Фуллер отвечал, что это уже не первая попытка использовать его идеи в России. Еще в конце 1920-х годов, когда он разрабатывал новый принцип строительства, получивший название «димаксион» (сочетание трех слов — динамика, максимум, напряжение — dynamic, maximum, tension), представители советских промышленных фирм в США уговаривали его сделать проект для массового изготовления силосных башен, но из этого ничего вышло [2].

Принцип «димаксион» Фуллер практически применил в 1920-е годы при постройке круглых в плане «жилых единиц», названных вначале «домами в четырех измерениях». Он стремился создать новые комфортные условия в небольших односемейных домах, целиком изготавливаемых, как и автомобили, фабричным способом и быстро собираемых в любом месте.

Для этого сначала ставили центральную опору из нержавеющей стали, там же проводили все коммуникации, а от нее отходили горизонтальные «спицы», как на зонтиках. Одни поддерживали крышу, покрытую алюминиевыми листами, а другие дугообразные тяги, направленные кругом вовне, упирались в пол. Фуллер особенно заботился о вентиляции и отоплении. Круглые окна могли быть большими. Совершенно по-иному, на уровне технического прогресса, решались гигиенические удобства, встроенная кухонная и бытовая мебель. По желанию внутренняя отделка могла быть выполнена из разных натуральных материалов.

Интересно было обсуждение этих построек Фуллера на собрании американских строителей в 1929 году. Его начали с заявления, что, к счастью, Фуллер — никакой не архитектор и не инженер. А значит, не обременен традициями стилевого подхода и, в то же время, не связан с текущими требованиями промышленного производства. Таким образом, он полностью свободен в своих поисках новых форм [3].

Тот же принцип лег в основу сконструированного им многоместного легкового автомобиля обтекаемой формы с аналогичным названием «Димаксион» (его первые наброски были выполнены в 1927 году, а патент на изобретение подан пять лет спустя и зарегистрирован еще через четыре года). В «Dymaxion car» стало всего три колеса, как в детском велосипеде (с приводом от мотора на переднее колесо), что давало возможность быстро разворачиваться в любую сторону. Применение самых передовых технологий самолетостроения позволяло создать сверхпрочное шасси из хром-молибденовой стали, а корпус из алюминия.

Общее дизайнерское решение Фуллер нашел при помощи хорошо знакомого ему скульптора Исаму Ногучи.

Всего было выполнено три варианта автомобиля с различными цветовыми решениями экстерьеров и интерьеров. Они отлично зарекомендовали себя. Однако после катастрофы показательного экземпляра во время Международной выставки в Нью-Йорке 1937 года проект был окончательно закрыт, хотя один из лучших последователей Фуллера, проработавший с ним 12 лет, Норман Фостер, ставший сегодня всемирно известным архитектором, возглавил его



Рисунок 5. Автомобиль «Dymaxion car 4». Реконструкция под руководством Норманна Фостера. London. 2011 г.

детальную реконструкцию в 2011 году. Фостер стремился доказать, что транспортные средства будущего будут универсально проходимыми, просторными внутри и без излишних технических наворотов и художественно-статусных украшений. Возвращаясь к обсуждению творческого метода Фуллера в далеком 1927 году, можно привести еще один довод, высказанный тогда в его пользу: если бы автомобили проектировали только архитекторы с традиционным стилевым мышлением, машины до сих пор были бы похожи на кареты прошлого.

После выставки в Москве Фуллер еще несколько раз приезжал в Россию. Так, в июле 1964 года он выступал на IV Дартмунтской конференции (ее название связано с Дармунтским колледжем Массачусетского технологического института в Кембридже, США), проходившей попеременно то в США, то в России, а тогда — в Ленинграде. С американской стороны на ней были Дэвид Рокфеллер, Джон Гелбрайт, Чарльз Йост, Бакминстер Фуллер, а с советской — Юрий Жуков, Андрей Козырев и др. Фуллер говорил о необходимости рационального использования энергетических ресурсов Земли. Кроме конференции, он побывал в историческом здании Российской академии художеств и предложил перекрыть стеклянным куполом ее двор. Но этим никто не стал заниматься. Позднее Фостер воплотил идею Фуллера, перекрыв внутренний двор Британского музея в Лондоне самой большой в Европе стеклянной крышей (1994–2000).



Рисунок 6. Б.Фуллер. Геодезический купол «Биосфера» в Монреале. 1967 г.

И, наконец, в апреле 1968 года Фуллер выступил на конференции ЮНЕСКО, проходившей в Тбилиси под названием «Симпозиум по вопросам техники и художественного творчества в современном мире». Может быть, для зарубежных международных встреч присутствие одновременно самых крупных лидеров мирового дизайна и искусства было привычным, но только не для нас. В течение целой недели можно было свободно общаться с Джулио Арганом (Италия), Мишей Блэком (Великобритания), Генри Дрейфусом, Эдгаром Кауфманом, Джорджем Нельсоном (все из США), Каем Франком (Финляндия), Рюичи Хамагучи (Япония), Пьером Шеффером (Франция) и многими другими. Фуллер приехал позже, задержавшись с лекциями в Турции, и был тогда, как говорится, в зените славы после возведения по его проекту гигантской прозрачной Биосферы для Всемирной выставки в Монреале, которая поразила реальными возможностями современных технологий (1967). В основе Биосферы была конструкция из стальных труб, обтянутых полимерной тканью. Внутри нее размещались четыре стальные платформы, разделенные на семь уровней, и самый длинный тогда во всем мире эскалатор.

С нашей стороны на конференции были Юрий Соловьев, Георгий Щедровицкий, Галина Демосфенова (ВНИИТЭ), Лидия Новикова (кафедра эстетики философского факультета МГУ) и я (представитель издательства «Искусство» и Союза художников СССР). Меня поселили в одном номере с Щедровицким, что давало возможность детально обсуждать происходившее. Из американской делегации меня все время

опекал Эдгар Кауфман, который когда-то заказал Фрэнку-Ллойду Райту построить для их семьи «Дом над водопадом», а потом несколько лет руководил отделением архитектуры и дизайна в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Это был человек энциклопедического кругозора и очень трезво оценивавший развитие мировой культуры.

До наступления майских студенческих волнений и пражских событий августа 1968 года оставалось совсем немного, но это позволяло при общении с Фуллером и остальными мировыми интеллектуалами и художниками не касаться напрямую самых острых и болезненных политических проблем.

Библиография:

1. См.: Fuller Richard Buckminster. Operating Manual for Spaceship Earth. — Estate of R.Buckminster Fuller, 2015. — 152 p. Первое издание вышло в 1967 году.

2. Эта лекция Фуллера полностью опубликована в интернете. См.: URL: https://www.bfi.org/about-fuller/resources/everything-i-know/session-11 (дата обращения: 16.12.2016).

3. Meeting. — 1929. — Tuesday, July 9. Architectural League // Your Private Sky: R.Buckminster Fuller: The Art of Design Science. — Lars Müller, 2017. — P. 87.

В.Р. Аронов

РИЧАРД БАКМИНСТЕР ФУЛЛЕР. ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВА И НАУКИ В ПРОШЛОМ, НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ

Генетик Эдинбургского университета профессор Уоддингтон отмечает, что все биологические особи, включая людей, постоянно изменяют окружение, а оно, в свою очередь, изменяет биологическую жизнь. Это регенеративный процесс. Как генетика управляет первоначальным ходом биологической жизни, так и окружение изменяет регенеративные фазы биологической жизни. По этой причине Уоддингтон говорит об окружающей среде как об эпигенетическом ландшафте.

Таким же образом субъективные ученые изменяют психический ландшафт, в то время как объективные ученые-художники-изобретатели изменяют физический ландшафт. Последний не только изменяет биологическую эволюцию, но и создает проблему ландшафта, которая, в свою очередь, требует от человека-художника-ученого еще дальше изменять окружение с целью большего благоустройства человеческой жизни.

Взаимное влияние художников и ученых глубокое и в то же время сложное и постоянное. Оно является частью коренной эволюции. Работы Галилея о наклонных плоскостях, рычагах и о преимуществе машин вообще и его открытие закона свободного падения тел были эпохальными в том смысле, что они внезапно всесторонне ускорили изменения человеком окружающей среды.

В этом отношении косвенное влияние Леонардо да Винчи на Галилея было глубоким. Леонардо да Винчи является выдающимся примером ученого-художника, пророчески создавшего всесторонне продуманные формы. Работая под покровительством герцога Миланского, он сконструировал оборонительные сооружения и

орудия, а также машины мирного производства. Многие другие великие военные державы располагали учеными-художниками, являющимися изобретателями всесторонне продуманных конструкций, Микеланджело был одним из таких людей.

Многие удивляются, почему в настоящее время у нас нет таких людей. Было бы ошибочно так думать. Во времена Леонардо и Галилея это произошло потому, что математика была настолько улучшена с появлением нуля, что стало возможным не только строительство кораблей с помощью наиболее научных способов, но также стало возможным наладить значительно более надежное морское судоходство. Сразу же за этим начались действительно массовые подвиги на мировых океанах, и могущественные руководители-покровители, выступившие в роли адмиралов, заставили своих Леонардо заняться прежде всего конструированием их новых, более мощных кораблей, пересекавших океаны мира. Затем они взяли с собой в море своих Леонардо — в качестве своих морских волшебников, но только для того, чтобы предотвратить их использование другими пиратами, а также для того, чтобы изобретать еще более мощные орудия и разрабатывать планы завоевания мировых баз для осуществления больших пиратских кампаний, чтобы побороть других больших пиратов и в результате стать хозяевами мира и всех людей и богатств. Таким образом, необходимость держать в секрете научно разработанные морские операции опускала покрывало, которое скрывало Леонардо от взгляда публики, от общих знаний и фиксировавшейся истории.

Наконец, обитавшие на море Леонардо становились капитанами кораблей и даже адмиралами флотов или комендантами военно-морских крепостей, где они конструировали и сооружали флоты или становились начальниками военно-морских колледжей, где они разрабатывали и улучшали всесторонние стратегические планы завоевания мира в последующем веке. Сюда входило не только создание системы кругосветных путешествий и кораблей для каждого случая, но также конструирование промышленных предприятий и разработка операций по минированию мировых морских путей и строительство военно-морских баз для сооружения и содержания

кораблей. Это планирование по методу Леонардо явилось началом широкой программы массовой индустриализации мира. Когда большие «пираты» начали строить стальные пароходы, доменные печи и железнодорожные пути, с тем чтобы овладеть техникой транспортировки и снабжения, опять моментально появились Леонардо в лице таких людей, как Телфорд, которые сооружали железные дороги, туннели и мосты Англии, а также первые морские пароходы.

Леонардо самых больших «пиратов» открыли, как в своем тща тельном, перспективном планировании, так и в своих пророческих изобретениях, что великие планы создания морской мощи позволили экспериментально доказать, что множество кораблей обычно приводило к победе над одним кораблем. Поэтому Леонардо больших «пиратов» изобрели военно-морские флоты. Таким образом, бороздившие океаны Леонардо изобрели то, что в настоящее время известно как теория общих систем. Первоначальная направленность большой архитектуры была перенесена с суши на архитектуру кораблей моря, воздуха и космического пространства.

В течение одного полувека большие «пираты» производили сталь в доменных печах, расположенных в своих захваченных землях, с тем чтобы сооружать свои военные и торговые суда до того, как они начали создавать стальные конструкции для зданий на суше. Все большие инженерные и архитектурные проблемы строительства, например, большие консольные перекидные перемычки для своих кораблей, как и другая изумительная способность стали выдерживать высокое напряжение, были разрешены в морских целях за полвека до того, как результаты этих решений были применены на суше архитекторами в качестве стереотипных новинок.

В середине девятнадцатого века невидимость электромагнетизма плюс кажущаяся невоспроизводимость распространения энергии в четырехмерном пространстве заставили науку отказаться от теоретических моделей и перейти к решению проблем четвертого измере ния путем математического изобретения «мнимого числа». Этот отказ науки от «обобщенной» теоретической модели оказал значительное влияние на художников, которые, лишенные своих живых связей,

пользуются фотографическим аппаратом с тем, чтобы следовать за ученым в невидимый мир — или по крайней мере в абстракцию, сначала вдаваясь в импрессионизм, а затем в геометрический кубизм, который поверхностно выражает только согласование *X, Y* и аналитической геометрии, а затем в сюрреализм и ничего не выражающую абстракцию. Это движение касалось только художников и скульпторов. Оно нашло свое выражение также в музыке, танце и поэзии. Самым реальным образом оно неизбежно привело к скульптурным структуралистам и переходу от искусства дада к искусству поп, а затем к искусству оп, а также к механистическому скульптурному сюрреализму.

С возвратом науки к теоретическому моделированию с помощью векторной топологии и открытием 60-градусной атомной и кристаллографической связи в природе появится отказ от скульптурной архитектуры и возникнет совершенно невидимая эстетика в архитектуре и искусстве, такая, которая до сих пор вплоть до середины двадцатого века наблюдалась почти исключительно только в музыке.

Таким образом, мы открываем общность субъективных условий и селективных интересов ученого-художника-изобретателя-композитора-поэта-танцора, которых мы отныне будем называть, ради краткости, ученый-художник или художник-ученый.

Великие переходные эры мышления ученого-художника объясняются также страхом и честолюбием покровителей художников-ученых. Когда это покровительство появилось в истории впервые, оно было исключительно связано с жизнью в будущем сначала умершего фараона-короля, а позднее — также умерших дворян, а еще позднее — умерших людей вообще. Затем появилось покровительство живых королей, распространившееся на жизни дворян, а затем на богатое среднее сословие, а теперь, наконец, на современное живущее в мире человечество в целом.

Все художники-ученые глубоко подвержены природному стремлению понять и «быть понятыми».

Как великие ученые, так и великие художники — это те, кто наиболее удачны в установлении связи с тем, что они понимают, т.е. «ясно видят», «ясно слышат» или «ясно чувствуют».

Их понимание может быть пониманием самих себя и может быть исключительно эмоциональным или оно может не касаться их самих и может быть прекрасно абстрактно выражено на математическом языке.

Иногда теоретическое понимание относится к высокому порядку абстрактного обобщения — иногда оно узко конкретно.

Человеческий мозг субъективно имеет дело с конкретными познаниями — ум объективно открывает обобщенные принципы, которые оказываются верными во всех конкретных случаях. Мозг дифференцирует, ум интегрирует. В то время как мы можем комплексно думать об обобщенном корабле, его невозможно сконструировать. Эта конструкция должна касаться конкретного корабля. Это должен быть авианосец, челнок или легкая гоночная лодка. Не может это быть также обобщенная легкая гоночная лодка, а это должна быть восьми весельная или одновесельная лодка. Она должна быть определенной длины, сделанной из определенного дерева, и никакие две лодки не должны быть одинаковыми.

Как субъективно, так и объективно опыт всегда представляет собой комплекс конкретных случаев, которые четко определены и запомнены мозгом как конкретный случай.

Как художник, так и ученый выражает свои обобщения с помощью конкретных терминов. Даже если $E = Mc^2$ является метафизическим обобщением, это выражается с помощью символов, физическим путем. И не представляет собой A, и каждый является только конкретным символом, представляющим обобщение. С помощью математического превращения то же самое отношение может быть выражено как $X = Y^2$ или даже с помощью более простых и более экономичных конкретных символов.

Стремясь найти некоторую общность между субъективными опы тами и объективными поступками в отношении исторически важных научных событий, профессор Иельского университета Нортроп тщательно изучил письма и дневники великих ученых, а также письма и дневники семей тех же самых ученых, написанные сразу же, до, в течение или вскоре после того, как они сделали свои эпохальные от крытия. Была обнаружена общность. Все они показывают, что фактором

номер один в их исторических открытиях является их интуиция, внезапно раскрывающая единый принцип их открытия. Вторым самым важным фактором успешного овладения новыми знаниями является новая волна интуиции, которая, спустя 45 секунд после первой, приведшей к открытию, подсказывает, что необходимо сделать, чтобы реализовать свое открытие. После этого подходит любая методическая процедура.

Под гениями я понимаю тех, кто действует стихийно, с реализ мом, богатым воображением, т.е. подсознательной координацией мозга умом — как это стимулируется интуитивной способностью про никать в смысл взаимосвязи в своих последовательных опытах; таких гениев следует противопоставлять тем, которые реагируют только на внешние соображения, самодисциплину и предопределенное нервное и мускульное реагирование.]

Все дети рождаются гениями, но почти все моментально лишаются гениальности в результате окружающих событий. Под окружением я понимаю всю вселенную, исключающую их самих.

То же относится и к великим художникам и великим ученым. Они не могут быть одним, не являясь другим. Оба сознают свое вдохновение с помощью интуиции. Оба совершенно уверены в действительности своих интуиций. Оба готовы подвергнуть себя испытанию на предмет обнаружения своих интуиций. Все человечество рождается с интуитивной чувствительностью, но большинство из людей быстро утрачивает ее пользу в результате своего негативного опыта. Они обнаруживают, что инерция человечества, условный страх, рефлексы объединяются с многочисленными остатками первоначального невежества человека, чтобы отвергнуть свое восприятие, не обусловленное прецедентом.

До измерения скорости света и других излучений, интуитивно предпринятого Михельсоном и Морли на заре двадцатого века, вся наука и человечество в целом представляли себе вселенную как единую вселенную. Считалось, что все звезды находились на своем месте всегда. Ученые в области термодинамики показали с помощью своего «великого второго закона», что все системы должны утрачивать энергию и таким образом становиться «истощенными», следовательно, вселенная была обречена на неизбежное истощение.

Тот факт, что свет обладает скоростью, полностью разрушил представление о том, что вселенная истощается, ибо экспериментально было открыто, что энергия не может ни создаваться, ни утрачиваться, а поэтому сохраняется. Как мы вскоре увидим, это оказало глубокое воздействие на основные интуиции художника-ученого Альберта Эйнштейна. И то, что осознал Эйнштейн, не было еще понято каким-либо значительным образом, за исключением случая с развитием атомной бомбы.

Если человек выдержит величайшие превратности всей истории, которые произойдут в течение ближайшего десятилетия, он окажется в эре, где мысли ученых-художников будут полностью переориентированы в результате пересмотра Эйнштейном космологии, имеющего эпохальное значение.

Эйнштейн с помощью научных наблюдений интуитивно доказал, как это было в отношении броуновского движения в воде и излучения черного тела, что физическая вселенная постоянно подвергается комплексной трансформации. Геология коры нашего космического корабля Земля, масса которого находится в скрученном, сжатом состоянии, позволяет судить о том, насколько суровыми являются большие изменения ее истории.

Луч света доходит до космического корабля Земля за 8 минут от Солнца и за два с половиной года от ближайшей к нам звезды. Свет, всегда движущийся со скоростью 700 млн. миль в час, доходит до нас также и от других звезд, настолько удаленных от нас, что в одном направлении мы можем видеть то, что произошло 100 лет тому назад, и в другом направлении — то, что уже произошло 1000 лет тому назад.

Рассматривая все эти экспериментально доказанные факты, Эйнштейн заключил, что физическая вселенная, по всей видимости, является агрегатом трансформационных событий, происходящих не од новременно и только частично совпадающих друг с другом.

В то время нормой Эйнштейна стала скорость распространения сферически простирающейся волны энергии, освобожденной в вакууме, что означало расширяющуюся круговую волну, радиус которой разра стался во всех направлениях от центральной точки со скоростью 186.000 миль в секунду.

Так же, как и в отношении симметрического распространения волны, Эйнштейну пришлось выразить скорость роста ее сферической поверхности, что привело к выводу, что площадь поверхности возрастает во второй степени по отношению к обычной скорости, выраженной первой степенью. Таким образом, символ, выраженный маленьким *c*, который физики используют для выражения скорости света или излучения, следует выразить как c^2.

Отсюда получается уравнение Эйнштейна, согласно которому физическая вселенная состоит полностью из энергии *E,* а сама энергия *E* состоит из двух видов: энергии, ассоциированной с материей, и энергии, теряемой в виде излучения.

Эйнштейн сказал, что количество энергии в любом данном количестве вещества можно вычислить, допустив, что она заключена в единичном шаре, движущемся со скоростью 186.000 миль в секунду во второй степени. Отсюда его уравнение $E = Mc^2$. Хотя эта формула обычно рассматривается как исключительно твердая научная формула, я считаю, что это уравнение Эйнштейна бесспорно является величай шим произведением искусства XX века.

Я нахожу, что многие другие художники придерживаются того же мнения. Например, в 1935 году американский скульптор японского происхождения Ногучи соорудил изумительную скульптурную стену в торговом месте Мехико, на которой он выгравировал $E = Mc^2$. Многие мексиканцы во главе со своими художниками Риверой и Ороско считают, что теории Эйнштейна являются величайшим творением нашего века.

В нашей памяти всплывает поэтическая интуиция Авраама Линкольна «Right makes might», произнесенные им за полвека до этого. Здесь интеллект выступает как правильность представления о физической энергии вселенной как мощи.

В данном случае мы оказываемся перед непреложным положением, поскольку мы не располагаем в нашем опыте ничем, что могло бы по зволить сказать, что энергия может когда-нибудь сформулировать уравнение, выведенное интеллектом.

Эмерсон говорил: «Поэзия передает самые важные вещи самым простым способом». Никакое великое заявление не могло бы быть сделано более простым способом, чем $E = Mc^2$.

Эйнштейн пришел к выводу, что скорость распространения волны в результате радиального распространения энергии, равная 186.000 миль в секунду во второй степени, является нормальной скоростью физической вселенной. Любая допустимая меньшая скорость объяснялась бы энергиями, ограниченными движением по субмикроскопическому единичному кругу. Устанавливая эту новую норму, Эйнштейн полностью отвергал вековое представление о том, что вселенная обычно находится в состоянии покоя, что было хорошо подтверждено первым законом движения сэра Исаака Ньютона, в котором он говорит: «Тело находится в состоянии покоя, или линейного движения /последняя вводная фраза является вторичным заключением/, до тех пор, пока оно не подвергается воздействию других тел»

В смелой концепции, согласно которой эволюция вселенной представляет собой постоянное движение, как это было доказано и вписано в /спонтанную/ поэзию Эйнштейном, содержится величайшее умозаключение и величайшая информация человека для других людей не только XX века, но, возможно, и других веков. Поэтому я считаю, что Эйнштейн, бесспорно, является величайшим художником XX столетия. Эйнштейн является прототипом ученого-художника не только XX века, но и уже вырисовывающегося XXI века. Тот факт, что Эйнштейн не считал себя художником, не означает, что он им не был. Термин художник в действительности не подразумевает признания. Этот термин может быть присужден только обществом и то только ретроспективно.

Я думаю, что вторым великим и тоже спонтанным художником XX века был Генри Форд. Он был настолько занят созданием условий для массового производства, направленных на расширение человече ских возможностей, что у него не было времени философствовать о том, что такое искусство. Он считал, что искусство состоит только из того, что мы называем Американа, т.е. красивые старые дома и крутящиеся колеса и т.д. Он принимал скрипачей и горцев, исполняющих зажигательный танец, за настоящих артистов. Хотя он их уважал, он не проявлял значительного интереса к музейным коллекциям картин и скульптур. Однако сам Генри Форд не только

развивал массовое производство, но и давал возможность понять общие ресурсы всей Земли. Он также остро сознавал наличие энергии в своих соотечественниках. Он сознавал тот факт, что те, кто занимался промышленностью, были озабочены только производством денег. Генри Форд не был ни в малейшей степени заинтересован в том, как делать деньги; он неумышленно сосредоточивал в своих руках и вынужден был использовать большие суммы денег, чем любой другой отдельно взятый производитель, которому когда-либо приходилось иметь дело с деньгами. Его счета в банке были связаны, однако, только с теми случаями, когда ему приходилось решать вопрос, как помочь фермеру или другому производителю экономично создать то, что они могли сделать, и как помочь рабочему найти работу самым быстрым и верным способом.

В то время как другие автомобильные компании в начале двадцатых годов сразу же после Первой мировой войны вносили в конструкцию все больше и больше внешних изменений, устанавливая лучшие амортизаторы, более причудливые щитки и рычаги управления, Генри Форд не изменил механическую и структурную конструкцию своего автомобиля.

Слабо разбираясь в технике, общество в целом говорило, что Форд был упрямым стариком, который сентиментально настаивал на производстве одних и тех же старых, маленьких, черных, дешевых автомобилей.

Насколько это было невежественно, можно судить по тому факту, что они называли автомобиль Форда оловянным. Олово — редкий, дорогой металл, один фунт которого стоит столько же, сколько стоит фунт серебра. Публика могла бы с успехом сказать: «Серебряный фордик». Они были бы в равной степени неправы. Факт заключается в том, что Генри Форд постоянно изменял свои автомобили, но он изменял их незаметно. Он изменял их, вводя новые сплавы один за другим, с тем чтобы каждая часть автомобиля дольше не изнашивалась и служила лучше. К тому времени, когда Форд заменил модель ***T*** моделью ***A***, он использовал 54 различных сплава стали в отдельных деталях новой модели.

К сожалению, следует отметить, что практика производства

автомобильных деталей в настоящее время совершенно противоположна тому, что делал Форд в двадцатых годах. В то время как все детройтские компании конструируют хорошие детали с механической и структурной точки зрения и учатся конструированию большинства своих новых деталей у европейских инженеров, они умышленно производят свои детали из материала более низкого качества, которые быстрее изнашиваются. Они это делают потому, что продавцы автомобилей и агенты по сбыту делают свои деньги в результате того, что автомобильные детали ломаются и автомобили поступают в ремонт, для чего они могут продавать новые запасные части. Эти части оцениваются значительно выше, чем части, первоначально поступающие на сборку. Агенты по сбыту делают свои деньги с помощью запасных частей.

Генри Форд пошел совершенно по иному пути. Он приступил к выпуску более долговечных деталей. Автомобиль Форда выглядел так же, как любой другой автомобиль, однако фермер находил, что его автомобиль не изнашивается. Он служил надежным средством транспорта. Фермер не был заинтересован в эстетике, у него было очень мало свободных денег, чтобы купить автомобиль. У него также мало свободных денег, на которые он мог бы отправить свой товар на рынок. Его форд делал как раз то, что ему было нужно.

Чтобы произвести автомобиль, полностью состоящий из различ ных сплавов, Форд должен был это делать экономично. Он не мог покупать двутавровое железо, листы, полосы и угловое железо у сталелитейной компании, которая владела железными рудниками, доменными печами и прокатными станами. Он не мог покупать эти формы и снова их плавить, для того чтобы смешивать их с другими элементами, с помощью которых он мог бы произвести новые детали. Такое сложное дублирование работы стоило бы ему неимоверных сумм, поэтому Форду пришлось создать свои собственные железные рудники и построить свои собственные железные дороги и свои собственные доменные печи.

Форд оказывался в трудном положении в результате агрессивных спекулятивных действий предпринимателей во всем мире. Форду приходилось добираться до основных ресурсов, где бы они в мире

ни находились. Он также обнаружил, что он не мог позволить, чтобы материалы лежали на складах, по той причине, что они оказали бы отрицательное влияние на его попытки создать лучший сплав. Если капитал Форда должен был замораживаться в старых материалах на складах, он вынужден был производить что-нибудь не самое лучшее, на что он был способен.

Таким образом, обстоятельства заставили Форда иметь свои собственные корабли, рудники и железные дороги во всем мире.

Генри Форд, не подозревавший того, что он играет историчес кую роль как великий художник-ученый, принимал всю Землю как единое целое. Его корабли начали грузиться в Икике, Чили, с такой же быстротой, с какой ему требовалось больше нитрата, а поезда, нагруженные природным известняком, покидали Джолиет, Иллинойс и т.д., и т.д. С быстротой, с какой Форду требовалось включить различные ингредиенты в свою обширную органическую операцию, эти материалы поочередно поступали в том или другом месте на производственную линию, охватывавшую весь мир. Таким образом, Форд полностью избегал складов. Он просто располагал снабжением, поступавшим со всего мира.

Вдоль всего двигавшегося сборочного конвейера Форда на всех его сборочных заводах были нагромождения автомобильных крыльев и пяти тысяч других видов деталей, которые нужно было прикрепить в процессе этой прогрессивной сборки. По мере того как нагромождения уменьшались, он ускорял производство первичных деталей, увеличивая поток сырья со всего мира на кораблях и товарных поездах. Как только количество тех или иных деталей вдоль сборочного цеха уменьшалось быстрее, чем пополнялось, эксперты Форда, следившие за графиком, ускоряли приток материалов с рудников, скажем, Южной Америки, Австралии, железорудного горного хребта Месаби, расположенного в Северной Миннесоте, или любого другого места. Тогда он отправлял своих людей, которых называл «контролерами», на поезда или корабли, чтобы ускорить поставку — переброску и пересыпку.

Форду требовалось, чтобы материалы отправлялись ему постав щиками в день покупки. Таким образом, материал, необходимый для всей его промышленности, находился в движении во всем мире.

Именно поэтому я уверен, что Генри Форд предвосхитил замысел и комплексно ввел в жизнь как лирику, так и музыку величайшего живого сценария XXI века. Этот сценарий физической эволюции в сочетании с метафизически самой утонченной «поэмой» Эйнштейна может проложить путь сквозь многие превратности к конечному переходу человечества от ужасной неудачи к славному успеху на космическом корабле Земля, пролетающем в нашей вселенной со ско ростью шестьдесят тысяч миль в час.

Подпись: Р.Б. Фуллер. 23 февраля 1968 г.

Richard Buckminster Fuller. The interrelationships and inter-influences between the arts and sciences (past, present and future) // Symposium on technology and artistic creation in the contemporary world. — Paris: UNESCO, 11 March 1968. P. 9–16. [Выступление Фуллера было опубликовано одновременно на английском, французском и русском языках].

Ю.Е. Ревзина

ОТ УНИВЕРСАЛЬНОГО АРХИТЕКТОРА РЕНЕССАНСА К ВОЕННОМУ ИНЖЕНЕРУ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ЛИЧНОСТЬ ФОРТИФИКАТОРА В ЕВРОПЕ XVI–XVII ВЕКОВ

Произошедший в эпоху Возрождения перелом в искусстве укрепления городов отразился и в представлениях о личности архитектора-фортификатора. На протяжении XVI века фортификация, отделяясь от архитектуры гражданской, обретает свою теорию, предвосхищая ее превращение в самостоятельную специальность в период Нового времени.

Revolutionary changes in the fortification that took place during the Renaissance had an impact on the idea of a military engineer. During the XVI century the fortification while having separated from the civil architecture gained its own status and theory. That was the beginning of transformation of fortification into a special discipline in classical Europe.

Ключевые слова: фортификация, архитектура Ренессанса, теория архитектуры, военный инженер.

Keywords: fortification, the Renaissance architecture, architectural theory, military engineer.

Эпоха Возрождения — не только время, когда была радикально пересмотрена система укрепления городов, но и поворотный момент в истории профессии архитектора. Именно тогда зодчество вышло за пределы цеховой системы, за рамки традиционной ремесленной мастерской. В архитектуру пришли скульпторы, живописцы, ученые-гуманисты, ювелиры, все, кого к зодчеству влекли интерес и любовь к наследию античности, стремление воссоздать в своих постройках

фрагменты мира all'antica. Это произошло не в один день, но имело необратимые последствия. Ученым-гуманистам Ренессанса архитектурная деятельность обязана новой интеллектуальной атмосферой и образом архитектора-ученого: как область знания, связанная с изучением античности, зодчество приблизилось к studia humanitatis. Уже в середине XV века занятия архитектурой не мыслились без изучения древностей Рима и текста Витрувия.



Рисунок 1. Пьеро ди Козимо. Портрет Джулиано да Сангалло. Ок. 1495 г. Государственный музей. Амстердам

В действительности для большинства архитекторов Возрождения, особенно в XV веке, изучение древних построек Рима редко само по себе являлось началом творческой биографии. Едва ли не исключением для своего времени был Джулиано да Сангалло — флорентинец, чей путь в архитектуру начался в Риме (рис. 1). Там, в 1465 году, когда ему было около двадцати лет, он открыл первую страницу одного из своих альбомов зарисовок. Большинство же его современников, да и мастеров более позднего времени начинало не с изучения памятников античного Рима и трактата Витрувия, но с достройки или перестройки уже существующих зданий, с контроля за выполнением работ по чужим проектам, с помощи старшим архитекторам в изготовлении чертежей и моделей. В XVI веке многим мастерам удавалось совмещать практический опыт с изучением античных построек. Помогли обстоятельства. Развернувшееся с большим размахом строительство в Риме первых двух десятилетий XVI века позволило многим желавшим посвятить себя архитектуре работать в мастерской Браманте. В возрасте двадцати лет в Риме появился Антонио да Сангалло Младший. Микеле Санмикели был послан в Рим для обучения архитектуре в пятнадцать лет. Двадцать четыре года было Галеаццо Алесси, когда он впервые приехал в Рим. Для всех них школой мастерства стал Рим древний, и строящийся, а классом — мастерская Браманте.

Прощание со средневековым Цехом, хотя и не столь быстрое, как того требовал гуманистический портрет нового архитектора, имело, по меньшей мере, два важных последствия. Любая ремесленная корпорация была не только организацией, в рамках которой осуществлялась та или иная деятельность, но и школой, в которой хранились и передавались из поколения в поколение, от мастера к ученику профессиональные знания, опыт. Разрушение этих связей в архитектуре превратило большинство мастеров эпохи Возрождения в своего рода «свободных пенсионеров», компонующих арсенал своих навыков из практики, путешествий, обмеров древних зданий и чтения, причем в произвольных пропорциях и сочетаниях. Еще в 1954 году в работе «Архитектурная практика итальянского Возрождения» патриарх истории архитектуры итальянского Ренессанса Дж.С.Акерман не без личной, как кажется, симпатии обрисовал романтический образ архитектора того времени — свободного от корпораций и официальных институтов, образ, который с не столь давних пор ассоциируется со «свободным художником» [1]. Тогда же в этой роли был «свободный архитектор» — образ, вряд ли представимый сегодня.

Индивидуализм, гуманистическая концепция жизни, творчества стали определяющими в процессе формирования новой фигуры архитектора Возрождения. Идеал *homo universalis* — продукт ренессансной гуманистической мысли — для архитекторов был поддержан авторитетом Витрувия. В его знаменитом пассаже о знаниях, необходимых архитектору, включавших астрономию, медицину, музыку, историю и много другого, что сегодня кажется достаточно далеким от архитектуры, буквально вылеплен этот образ. Витрувий пишет: «Как во всем прочем, так главным образом в архитектуре заключаются две вещи: выражаемое и то, что его выражает. Выражается предмет, о котором идет речь; выражает же его пояснение, сделанное на основании научных рассуждений. Поэтому ясно, что тот, кто считает себя архитектором, должен быть силен и в том, и в другом. Таким образом, ему надо быть и одаренным и прилежным в науке: ибо ни дарование без науки, ни наука без дарования не в состоянии создать совершенного художника. Он должен быть человеком грамотным, умелым рисовальщиком, изучить геометрию, всесторонне знать историю, внимательно слушать





Рисунок 2. Предположительно Пьетро Катанео. Портрет Бальдассаре Перуцци (MS L. V. 9, fol. 7 r). Библиотека дельи Интронати. Сиена
Рисунок 3. Бальдассаре Перуцци. Рокка Синибальда. Реконструкция XVI в. Вид главного бастиона

философов, быть знакомым с музыкой, иметь понятие о медицине, знать решения юристов и обладать сведениями в астрономии и в небесных законах» (Витрувий. I. I. 3) [11]. Вместе с тем, представления о *homo universalis*, определившие принципиальные черты ренессансного идеала, были укоренены в культуре Средневековья. Это был куртуазный идеал разносторонне образованного человека — рыцаря, придворного — который предполагал знание разнообразных наук, но *никогда* — их связи с практикой, в том числе художественной. Принципиально важным было то, что ни из какого из своих многочисленных познаний идеально образованный человек не извлекал практической выгоды, в отличие от «специалиста», чьи, возможно, более глубокие, но односторонние умения были нацелены на ремесленное использование [9]. Обогащенный в эпоху Возрождения новым содержанием этот идеал стал основой литературного портрета совершенного придворного, написанного Бальдассаре Кастильоне. В этом виде куртуазный идеал был востребован придворной культурой XVII века и стал частью образа человека благородного происхождения и в более поздние времена. Витрувий же оказал архитекторам Ренессанса еще одну услугу —

он связал образ универсально образованного человека с навыками, свойственными представителю ars mechanica. Ведь архитектор, по Витрувию, соединяет в своей работе практику и теорию — *fabrica et rationatio*. Тем самым занятия зодчего возвышаются до занятий ученого, несмотря на их связь с практикой.

В этом новом архитектурном мире родилась фортификация *alla moderna*. Ее творцами были те же мастера, что посвящали свои силы и время изучению памятников античности и трактата Витрувия, равно как и изобретению новых типов сооружений, необходимых их современникам. Достаточно вспомнить имена, с которыми были связаны наиболее важные этапы в развитии укреплений бастионного типа. Едва ли не самый яркий пример в этом отношении — конечно, Франческо ди Джорджо Мартини. Ему принадлежит перевод «Десяти книг об архитектуре» Витрувия, который он готовил к публикации, по-видимому, собираясь снабдить его иллюстрациями. Основой для иллюстраций должны были стать его собственные зарисовки, обмеры и реконструкции древних сооружений. Но ни изучение древних сооружений, ни текст Витрувия не могли быть источником новых идей для Франческо ди Джорджо-фортификатора. Однако именно он одним из первых понял и пытался превратить в систему взаимосвязанных элементов многоугольный в плане оборонительный периметр, который не согласуется с круглым городом Витрувия.

Для Бальдассаре Перуцци римская архитектура была импульсом, который, безусловно, подпитывал его поистине неистощимую фантазию, в том числе и в области фортификации (рис. 2, 3). Представители нескольких поколений семьи Сангалло были столь же искушены в римских древностях и правилах построения ордеров, сколь и в устройстве крепостей. Можно сказать, что едва ли не каждый осуществленный проект Джулиано и Антонио да Сангалло Старшего, равно как и их не менее знаменитого племянника Антонио, ставшего главным архитектором папы Павла III, был новым этапом в развитии ренессансных укреплений. Не говоря уже у Микеланджело, в чьих «военных» проектах слышатся отголоски его пластических поисков (рис. 4).

Разумеется, причина этого разнообразия сфер, в которых работал

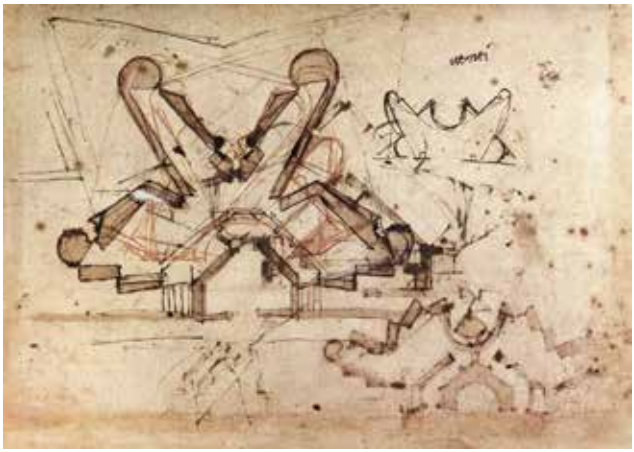
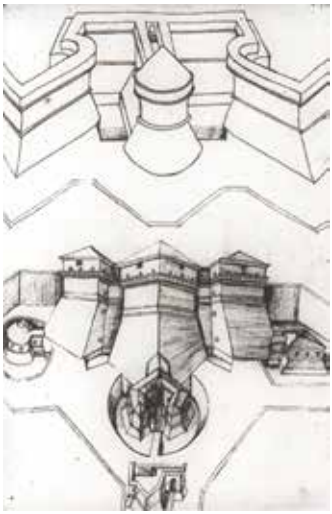


Рисунок 4. Микеланджело. Проект укреплений в районе Порта аль Прато Д'Оньисанти во Флоренции. Перо, сангина, акварель. 1529–1530 гг. (Casa Buonarroti 20 A r.). Музей Буонарроти. Флоренция

архитектор эпохи Возрождения, заключалась, в числе прочего, в отсутствии узкой специализации, свойственной большинству занятий в настоящее время. На протяжении XVI века строительство укреплений, равно как и, скажем, гидротехнические работы, входили в обязанности архитектора, строящего дворцы и храмы. Когда в 1482 году Леонардо добивался должности при дворе Лодовико Моро, он, в частности, сообщал о таких своих возможностях: «Я знаю, как при осаде неприятельского города спускать воду изо рвов… Я знаю способ, как разрушить любую крепость… Я умею также отливать пушки, очень легкие и легко переносимые…» [13]. Но дело было не только в жизненных, экономических условиях бытования архитектуры в те времена. Сами теоретики, ученые, которые писали о зодчестве, осмысляли строительство укреплений в рамках «всеобщей архитектуры». Процесс ее выделения в специальную область шел постепенно.

Нельзя сказать, что в Кватроченто писавшие об архитектуре вовсе обходили стороной вопрос об укреплении городов. Альберти в своих «Десяти книгах» связывает устройство города, его планировку с вопросами обороны. Но в то же время совершенно очевидно, что для Альберти, как, позже и для Филарете, вопросы строительства городских укреплений были далеко не на первом плане. Первым, кто проявил особый интерес к фортификации, был, конечно, Франческо ди



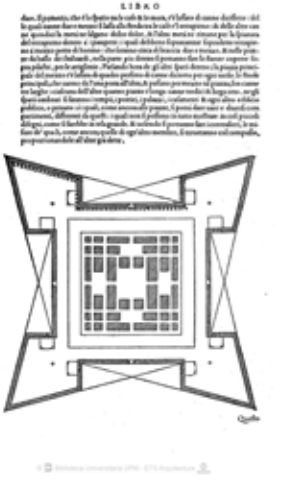


Рисунок 5. Франческо ди Джорджо Мартини. Наброски, связанные с реконструкцией укреплений Неаполя (Cod. Magliabecchiano II. I. 141, fol. 241 r). Национальная библиотека. Флоренция

Рисунок 6. Пьетро Катанео. Проект четырехугольного города-крепости. Иллюстрация из трактата I primi quattro libri d'architettura di Pietro Cataneo senese. Venezia, 1567. Fol. 11 v

Джорджо Мартини. В двух сохранившихся версиях его трактата — более ранней и более поздней (особенно более поздней) книги, посвященные крепостям, конечно, свидетельствуют о совершенно особом интересе Франческо к военной архитектуре (рис. 5). То же касается и сочинения его соотечественника сиенца Пьетро Катанео (рис. 6). Первая, более короткая, версия трактата вышла немногим больше, чем полстолетия спустя после того, как был написан трактат Франческо. Пьетро Катанео еще в предисловии заявляет, что главное, с чем имеет дело искусство архитектуры, — это город, его планировка, его укрепления, которым он уделяет много внимания [4]. Но все же у него укрепления все еще сосуществуют с ордером, храмами и прочими «гражданскими» материями.

О том, что в Европе XVI века фортификация представляла интерес для мастеров разных специальностей, в том числе тех, которые стяжали себе славу в других искусствах, ярче всего свидетельствует

трактат о крепостях Альбрехта Дюрера. Хотя это сочинение в силу его утопичности, с одной стороны, и архаичности с другой, и стоит особняком в европейской теории и практике фортификации, но факт остается фактом: первое сочинение, целиком и полностью посвященное искусству укреплять города, было написано и издано живописцем. Это случилось, напомню, в 1527 году, то есть за несколько десятилетий до того, как подобные сочинения появились в Италии.

В Италии первый по времени написания (не публикации) трактат, специально посвященный военной архитектуре, относится лишь к середине XVI века. Это сочинение Джованни Баттиста Беллуччи из Сан Марино, зятя Джироламо Дженги, который, скорее в силу обстоятельств, чем собственного желания, модернизировал укрепления герцогства Урбинского. Здесь остается вспомнить слова Вазари о том, что Дженга находил в военном зодчестве мало «достоинств и благородства» [10]. Зато Беллуччи посвятил этому зодчеству всю свою жизнь и свое сочинение.

Трактат Беллуччи интересен не только планами крепостей, которые он предлагает заинтересованному читателю. Он интересен тем, как смещаются акценты в представлении о личности создателя крепости. Из его слов явствует, что он был против того, чтобы укреплениями занимались те разносторонние и воспитанные на разных науках умы, которые еще со времен Альберти должны были посвящать себя архитектуре. План крепости, считает Беллуччи, должен рисовать только военный. Можно сказать, что это было первое сочинение, в котором само существование «универсального» архитектора, в особенности его возможность справиться с такой материей, как фортификация, были подставлены под сомнение. Беллуччи считает, что знание баллистики является ключевым для фортификатора. Он разделяет типы крепостей на реальные и нереальные, в зависимости от калибра орудий, которые на них используются [3]. Эта классификация, в зависимости от калибра орудий, была предметом обсуждения на протяжении всего XVI века.

Франческо де Марки, работавший и в Великом герцогстве Тосканском, и в Риме, и в Нидерландах, посвятивший более двадцати лет сочинению «Военная архитектура», подобно Беллуччи, адресует свой трактат военному, но не архитектору (рис. 7). На вопрос о том, кто должен



Рисунок 7. Франческо де Марки. Титульный лист трактата «Военная архитектура». Издание начала XIX в.

заниматься укреплением городов, Франческо де Марки отвечает самим названием Книги Первой своего трактата «Что должен знать военный, собравшийся строить укрепления» («Quello che deve sapere il soldato, circa al fortificare»). В главе I среди предметов, которые должен постичь тот самый военный, вторым после космографии (с непременной ссылкой на Витрувия) следует артиллерия. «Еще он (военный — Ю.Р.) не сможет строить разумно, если не будет сведущ в артиллерии: но, говорю, сведущ по опыту, а не понаслышке. Сегодня есть много таких, кто много говорит об артиллерии по слухам, а не по практике, не по опыту. Таким я не слишком доверяю; потому что прежде, чем иметь дело с артиллерией, мне объясняли многие вещи, которые, как я понял затем, прямо противоположны» [5]. Иными словами, строителю крепости совершенно необходим опыт артиллериста, потому что именно от свойств используемой артиллерии зависит устройство крепости, расположение и размер бастионов и кавальеров. И, кроме того, военный, задумавший строить крепость, должен помнить о том, что есть «люди, деньги, время, место, земля вода, камень» и о том, «что люди, которым платят, работают больше и лучше, чем те, которые работают по приказу бесплатно» [5]. Иными словами, крепость строит военный, и главные его помощники в этом — знание местности, артиллерии и практических вопросов, связанных со строительством. «Гражданский» архитектор вовсе не исключается из этого процесса. Собственно говоря, возведение крепости Де Марки представляет как диалог архитекторов гражданского и военного: первый наблюдает за работами, второй же утверждает план крепости и решает, где она будет расположена (это, разумеется, ключевое обстоятельство в фортификации). Дальше у Де Марки есть классификация, если так можно сказать, всех участников процесса строительства крепости, которое требует специалистов многих профилей. Явно сообразуя свои мысли с тем перечнем разных областей знания, которые Витрувий считает полезными для архитектора, Де

Марки распределяет эти области по разным «специалистам». Строя крепость, считает он, необходимо проконсультироваться: с медиком — по поводу свойств климата, с агрономом — о возможности снабжения крепости продовольствием, со знатоком недр — о полезных ископаемых, с астрологом — о том, когда лучше закладывать крепость и т.д. Можно сказать, что Де Марки выступил в роли своего рода провозвестника того, что мы сегодня не без иронии и сожаления называем узкой специализацией. Он противопоставляет витрувианскому всесторонне образованному архитектору человека, необразованного («senza lettere»). Здесь возникает закономерный вопрос: каким же образом этот человек «senza lettere» в состоянии спроектировать и выстроить крепость? Ответ, который на этот вопрос дает Де Марки, можно назвать не иначе как уклончивым. Он говорит, что любой «необразованный» может постичь искусство фортификации благодаря любви («amore») к своему предмету, наслаждению («dilettazione») и большому опыту («lunga esperienza»). Более того, обретший благодаря этим качествам свое мастерство может не только составить проект крепости, но и написать руководство для других, как сделал он сам. Если же исходить из биографии самого Франческо, начавшего накапливать практические знания с двадцати трех лет, участвуя в разнообразных предприятиях, в которых строительство укреплений играло все большую и большую роль, то главным оказывается именно «большой опыт» [5].

Нельзя не заметить, что военные инженеры эпохи Возрождения в отношении образования были предоставлены сами себе, подобно ренессансным «гражданским» архитекторам. «Большой опыт», по выражению Франческо Де Марки, военные конфликты, участие в чужих проектах — это было их основной школой. Что касается конца XVI века, мы можем сказать, что у военных архитекторов появился еще один важнейший источник знания — это трактаты по фортификации, которые в тот период создавались во множестве. Не уверена, что по отношению к фортификаторам XVI века были бы справедливы слова, которые Ломаццо сказал о тех, кто вообразил себя архитектором, приобретя чужие сочинения со множеством иллюстраций: «Серлио породил столько неотесанных архитекторов, сколько волос в бороде» [8].

Автор другого влиятельного трактата по устройству укреплений Джакомо Кастриотто был военным, который и осаждал, и строил крепости. В 1557 году, находясь на службе у короля Франции Генриха II, он руководил осадой Кале, в которой сам монарх принимал участие. Затем Джакомо занимался реконструкцией завоеванных городских укреплений. Его соавтор (по крайней мере, человек, издавший его трактат с собственными комментариями) Джироламо Маджи был своего рода исключением из круга профессиональных военных. Родившийся в Ангиари в Тоскане, он был филологом, эрудитом, но все же судьба его завершилась, подобно судьбе военного. Он служил Светлейшей республике как военный инженер в Фамагосте на Кипре, когда та подверглась осаде со стороны турок. После взятия турками Фамагосты он попал в плен и был отправлен в Константинополь вместе с многими другими пленниками, где через год был убит в тюрьме.

Доменико Мора, образованный военный из Болоньи, служивший во второй половине XVI века при флорентийском и пармском дворах, состоявший на службе при папском престоле, в обоих своих сочинениях, вышедших во второй половине XVI века в Венеции, включает фортификацию в число материй, знание которых необходимо военному. Собственно говоря, одно из его сочинений, включающее книгу о крепостях, он и называет: «Военный, или (трактат — Ю.Р.), в котором говорится о том, что настоящему Военному и благородному Кавалеру подобает знать и использовать в военном ремесле» [7]. Буонайуто Лорини посвящает свое сочинение «военному архитектору» — «architetto militare» или «военному инженеру» — «ingegnere militare». Когда в 1609 году он снова переиздает трактат, он добавляет к первой книге о геометрии и четырем книгам об устройстве крепостей шестую — она посвящена их обороне.

К какому роду архитектуры относится крепость, ясно указывает распространившееся во второй половине XVI века определение «architettura soldatesca» — «военная архитектура», которое все чаще и чаще используется в сочинениях по военному искусству и фортификации. Капитан Франческо Ферретти в своем трактате «Две книги о военной службе», включает в книгу вторую раздел «о главном в военной архитектуре» — «intorno alle cose generali dell'Architettura Sol-

datesca» [6]. Architettura soldatesca или architettura militare становится синонимом фортификации. Сам же военный, который теперь должен осваивать новый «большой опыт», доставшийся ему в наследство от «универсального архитектора», превращается в военного-ученого или ученого воина. Так, по крайней мере, называет его флорентийский военный Джованни Алтони, чей трактат о военном искусстве, содержащий основательный раздел, посвященный крепостям, вышел в 1604 году. Трактат называется «Soldato della scienza et arte della Guerra» [2] — «Ученый воин или искусство войны». Этому «Ученому воину» и адресовали свои сочинения теоретики, начиная с рубежа XVI–XVII веков.

Такими «учеными воинами» в XVII веке и были ключевые фигуры, своего рода «три кита» фортификации — Себастьен ле Претр де Вобан, Менно ванн Кухорн и Эрик Дальберг. Вобан был артиллеристом и мастером ведения осад. Он реформировал метод ведения атак и стал новатором в области осадного искусства (рис. 8, 9). Постепенная атака при помощи земляных подступов и сап уже применялась раньше, Вобан систематизировал ее, не только превратив в строгую последовательность отточенных действий, но и придав ей геометрически совершенную форму. Ее суть заключалась в следующем. Перед атакуемым фронтом на расстоянии вне дальности картечного огня (в то время оно составляло ок. 630 м) закладывалась длинная дугообразная, повторяющая очертание фронта траншея. Это была первая параллель. Вблизи фронта, у подошвы гласиса закладывалась аналогичная (но, соответственно, с гораздо меньшим радиусом) траншея, которая получает название третьей параллели. Между первой и третьей, приблизительно на половине расстояния между ними — вторая. На гребне гласиса, если обстоятельства позволяли, закладывалась так называемая траншея венчания. В радиальном направлении между собой параллели соединены зигзагообразными (устроенными «елочкой») траншеями, по которым к фронту подбирались минеры и отряды, осуществлявшие вылазки. Каждый отрезок зигзагообразной траншеи заканчивался укрытием.

Вобан первым однозначно сформулировал главную последовательность осады. Главный и первый удар должен быть




MÉMOIRE,
POUR SERVIR D'INSTRUCTION
DANS LA
CONDUITE DES SIÉGES
ET DANS LA
DÉFENSE DES PLACES.
DRESSÉ
Par MONSIEUR LE MARÉCHAL
DE VAUBAN.
ET PRÉSENTÉ AU ROI LOUIS XIV.
EN M. DCC. IV.
A LEIDE,
Chez JEAN & HERMAN VERBEEK.
M. DCC. XL.

Рисунок 8. Г.Риго. Портрет Себастьена Ле Претра де Вобана. XVII в.
Рисунок 9. Титульный лист сочинения Вобана «Mémoir pour server d'instruction dans la conduite des sieges et dans la defence des places». 1740

направлен на уничтожение оборонной артиллерии, а не на сами крепостные укрепления, как это считалось не только во времена до возникновения бастионной фортификации, но и в XVI, и на протяжении части XVII века. В XIX веке эту идею в России поддерживал Э.И.Тотлебен. Этой цели он подчинял и расположение осадных батарей. Он расставлял их на линиях, продолжающих фасы неприятельских бастионов до их пересечения с линией первой параллели. Эффективность поражения достигалась не только за счет продольного (вдоль фасов) огня, но и за счет рикошетов, поэтому эти батареи и получили название рикошетных. Длина дуги параллели определялась числом батарей, а их число, в свою очередь, — числом бастионов противника, артиллерия которых подлежала уничтожению. Оборона и осада сложились в единый геометрический рисунок.

Другое новшество Вобана заключено в усовершенствовании использования мин. Опыты по минированию, которые проводились им





Рисунок 10. Т.Нечер. Портрет Менно ван Кухорна. XVII в.
Рисунок 11. М. ван Кухорна. Титульный лист сочинения «Versterckinge des hyf-hoecks met alle seine Buyten-Werken». 1682

в 80-е годы в Турнэ, затем были обобщены и теоретически осмыслены выдающимся французским военным инженером Белидором и учеными начала XIX века Гюмпертцем и Лебреном. Вобан стремился сначала уничтожить крепостную артиллерию, а затем позволить пехоте приблизиться к периметру при помощи прикрывающих ее подступов и длинных траншей, которые назывались параллелями, поскольку закладывались параллельно оборонительному периметру. Его постепенная атака была основана на его боевом опыте (осадах Маастрихта в 1673 году, Люксембурга в 1684-м, Адта в 1697 и др.).

Барон ван Кухорн (рис. 10, 11) также был, в первую очередь, артиллеристом и мастером осады. Кроме принципов осады, в которой он отдавал предпочтение массированным и внезапным действиям открытой силой (в противовес Вобану), Кухорн является изобретателем легкой гладкой мортиры, которая носит его имя. Ее изобретение было

связано с обороной укреплений, она предназначалась для того, чтобы с прикрытого пути поражать осаждающих — пехотинцев и рабочих, занятых подготовкой осады.

Не только в области фортификации, но и в других отношениях война все больше и больше становится делом профессиональных военных. У Филарете государь возглавляет осады и поэтому считает себя специалистом в устройстве крепостей. Участие государей и двора в военных действиях все больше сводится к символическому жесту. В этом отношении характерно немного ворчливое рассуждение Вобана о том, как и когда стоит показывать боевые позиции высокопоставленным лицам: «Того, ради по моему рассуждению, чтоб великие Принцы, в жизни которых состоит великое благополучие их Штатов, далее третьей параллельной линии или пласдармы не ходили, а еще лучше, когда и до третьей пласдармы не дойдут» [12].

Начиная с XVII века военный означает и «строитель крепости», равно как и наоборот. Знаменитые слова Петра I — «Зело нужно, дабы офицеры знали инженерство!» — могут служить девизом для понимания профессии фортификатора в XVIII веке. Военный должен был иметь специальные знания в инженерной области. А.В.Суворов, чей отец перевел на русский язык одно из самых знаменитых сочинений Вобана, несомненно, такими знаниями обладал. По сообщениям биографов, он тщательно изучал Вобана, которому поклонялся. В период постройки укреплений на берегах Крыма он повсюду возил с собой «кожаный сундучок» с чертежными и математическими инструментами, лично составляя различные проекты. Хотя, по-видимому, с его точки зрения, фортификация в его военной биографии занимала уж слишком большое место: «Избавьте меня от крепостей, лучше бы я грамоты не знал», — однажды написал он [14].

Для перехода фортификации из области «всеобщей архитектуры» в область искусства войны, таким образом, было веское основание — зависимость устройства крепостей *alla moderna* от артиллерии. Основание, которое покажется очевидным, если обратиться к самим истокам бастионной фортификации. Ведь именно качественный скачок в наступательной артиллерии, произошедший в XV веке, спровоцировал интенсивные размышления о будущем укреплений,

которые соединились с утопическими представлениями о совершенно устроенном обществе (по крайней мере, в рамках города). Не то чтобы к концу XVI века утопическая составляющая свершено исчезла из представлений об идеальной крепости, однако воплотить этот идеал в пост-ренессансное время предстояло уже не архитекторам, а военным. В то же время последнее отнюдь не означало, что фортификация сразу же вслед за эпохой Возрождения обрела строгость академической дисциплины. Для этого потребовалось едва ли не целое столетие.

Примечания:

1. *Ackerman J.S.* Architctural Practice of the Italian Renaissance // Renaissance Art / Ed. by C.Gilbert. — New York, 1970. — P. 148–171.

2. *Altoni G*. Il soldato della scienza, et arte della Guerra. — Firenze, 1604.

3. *Bellucci G.B*. Nuova inventione di fabricar fortezze, di varie forme... Con un discorso infine intorno al presidiar, e guardar esse fortezze e quanto fa bisogno per il lor mantenimento. — Venetia, aprresso Tomaso Baglioni, 1598.

4. *Cataneo P.* I Quattro primi libri di Architettura. — Venezia, 1554. — Fol. 6.

5. *De Marchi F.* Dell'architettura militare. Roma, 1554.

6. *Ferretti F.* Dell'osservanza militare. Libri due. — Venezia, 1568.

7. *Mora D.* Il Soldato, nel quale si tratta di tutto quello, che ad un vero Soldato, e nobile Cavalliere si conviene sapere, et esercitare nel mestiere dell'arme. — Venezia, 1570.

8. *Negri Arnoldi F*. Tecnica e scienza // Storia dell'art italiana. P. I. Vol. 4. — Torino, 1980. — P. 135.

9. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.: Прогресс, 1976. — С. 57.

10. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV. — М., 1975. — С. 522.

11. *Витрувий М.П.* Десять книг об архитектуре. — М., 1936. — С. 20.

12. *Вобан С. Ле Претр де.* Книга о атаке и обороне крепостей, изданная чрез господина де Вобана … переведена чрез Ивана Ремезова. — СПб., 1744. — С. 145.

13. *Делюмо Ж.* Цивилизация Возрождения. — Екатеринбург, 2008. — С. 176.

14. *Яковлев В.* Взгляды и деятельность Суворова в области военно-инженерного дела // Вестник Военно-инженерной краснознаменной Академии Красной армии им. В.В.Куйбышева. — М., 1945. — № 42. — С. 5.

Библиография:

1. *Ackerman J.S.* Architectural Practice of the Italian Renaissance // Renaissance Art / Ed. by C.Gilbert. — New York, 1970. — P. 148–171.

2. *Briggs M.S.* The Architect in History. — Oxford, 1927.

3. *Maggiorotti L.A.* Architetti e architettura militare. — Roma, 1935.

4. *Simoncini G.* Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento. — Bologna, 1967.

5. *Toy S.* A History of Fortification from 3000 B. C. to A. D. 1700. — London, 1955.

6. *Vagnetti L.* Architetto nella storia di Occidente. — Padova, 1980.

7. *Ревзина Ю.Е.* Архитектура, война и география: Фортификация XVI–XVII веков в Европе и России. — Москва: Архитектура-С, 2016.

8. *Ревзина Ю.Е.* Переводы иностранных трактатов по укреплению крепостей при Петре I. Русская фортификация в поиске модели // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — 2015. — № 2. — С. 379–388.

8. *Яковлев В.В.* История крепостей. Эволюция долговременной фортификации. — СПб.: Полигон, 1995.

К.А. Соловьев

СИМВОЛИЗМ ЯЗЫЧЕСКОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ КАК ОБЛАСТЬ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена архитектурному символизму культовых сооружений языческого мира и эпохи христианства. В статье подняты важные вопросы сопряжения сакральных архитектурных образов и их соединения с религиозным искусством. Показаны этапы развития культовой архитектуры и взаимопроникновения религиозного символизма от памятников архитектуры языческого античного мира к лучшим образцам религиозной символики христианской культовой архитектуры.

The Article is devoted to the architectural symbolism of religious buildings of the pagan world and the Christian era. The article raised important issues pairing the sacred architectural images and their connection with religious art. The stages of development of religious architecture and interpenetration of religious symbolism from the pagan monuments of the ancient world to the finest examples of religious symbols Christian religious architecture.

Ключевые слова: культовые сооружения, архитектура, сакральность, религиозный символизм, дольмены, менгиры, кромлехи, готика.

Keywords: cult buildings, architecture, sacral, religious symbolism, dolmens, menhirs, cromlechs, Gothic.

В 1983–1984 годах в стенах Московского государственного историко-архивного института профессор Андрей Чеславович



Рисунок 1. Радстноский менгир



Рисунок 2. Алтарь Ноя

Козаржевский читал спецкурс по основам символизма культовой архитектуры. Первыми архитектурными сооружениями, к которым мы можем применить определенные символические значения, рассмотренные Андреем Чеславовичем, можно считать менгиры. Менгиром обычно называют высокую конусообразную стелу, которая, как считают современные историки архитектуры, отмечает место погребения предков какого-либо племени или границу расселения того или иного племени. До сих пор между историками архитектуры идут споры относительно значения менгиров (рис. 1). Но, строго говоря, первым известным нам менгиром можно считать так называемый «алтарь Ноя», который был найден в окрестностях горы Арарат со стороны Турции в 1976–1977 годах. Считается, что это первый жертвенник, который Ной посвятил Богу после окончания Всемирного потопа (рис. 2): «И устроил Ной жертвенник Господу; и взял из всякого скота чистого и из всех птиц чистых и принес во всесожжение на жертвеннике» (Быт. 8:20). Сам жертвенник имеет размеры 3,65 х 3,65 х 3,65 м, и рядом с ним находится ступенька высотой около 90 см. На древнеармянском языке это сооружение называется Erzap. Также в этом комплексе находятся два очень больших камня, особенности установки которых свидетельствуют о том, что они использовались для заклания животных и сбора их крови. Они имеют углубления для укладки животных и выдолбленные выемки с каналами для сбора крови и для дальнейшего принесения туши на жертвенник. Основываясь на этом описании, можно



Рисунок 3. Збручский идол



Рисунок 4. Менгиры Хакассии

сказать, что перед нами первый пример именно символического характера всего архитектурного комплекса. Менгиры сами по себе являются интересными символическими объектами с точки зрения истории архитектуры. Часть исследователей считает их надгробными памятниками, имеющими прямое отношение к религиозному культу предков, однако иные отмечают, что сама форма менгиров может нести в себе некий зашифрованный символ. Действительно, самый известный английский менгир, именуемый Радстонским, и большинство известных нам менгиров имеют коническую форму. На основании можно говорить, что менгир мог быть символическим сооружением, зрительно отображающим так называемый фаллический культ (культ Рода). Если мы посмотрим, например, на конусообразные завершения тынов, которые окружали капища древних славян, как об этом упоминает профессор Красовский, или на форму каменного Зрбучского идола (рис. 3), то можно сказать, что эти сооружения, как и более ранние менгиры, вне всякого сомнения, имеют отношение к фаллическому культу. А значит, и архитектура этих сооружений имеет явное символическое значение. Однако существуют и менгиры иного рода. Это знаменитые хакасские менгиры. Часть их находится в г. Абакане в собрании Абаканского краеведческого музея, а часть на берегу озера Шира. На этих менгирах можно видеть уникальные петроглифы, изображающие солярные знаки, орнаменты, на некоторых можно даже разглядеть нечто похожее на изображение миноры (семисвечника) (рис. 4). В том, что подобные петроглифы имеют место на менгирах, нет ничего необычного. Об этом пишет в



Рисунок 5. Арбор Лоу

своей книге известный советский и российский дипломат, бывший посол РФ в Ливии Алексей Борисович Подцероб, который видел аналогичные петроглифы в эрге Мурзук в Ливии [1]. Их можно найти и на английских менгирах. Однако хакасские менгиры интересны тем, что на них часто нанесены некоторые астрономические символы и астрологические знаки. Это может свидетельствовать о том, что эти сооружения не просто были религиозными символами, но несли в себе некую зашифрованную информацию, которую хакасские жрецы использовали в своих религиозных обрядах. Можно сделать вывод, что нанесение на менгиры неких солярных знаков и символов играло важную роль в религиозной и космогонической системе енисейских кыргызов (хакасов). Профессор Геннадий Коваленко считает, что «хакасские менгиры не что иное, как прообраз изображавшихся в старых русских сказках «говорящих» камней, которые стояли на распутье и информировали прохожего о его будущем» [2].

Архитектурным сооружением, которое также несет в себе символические значения, можно считать дольмены. Дольмены также широко известны в мире. Наиболее интересными являются крымские и краснодарские дольмены (геленджикский дольмен) и английские дольмены, в частности комплекс Арбор Лоу (рис. 5, 6).



Рисунок 6. Арбор Лоу

Дольмен сооружение более сложное по архитектуре, нежели менгир. Дольмен представляет собой сооружение из четырех плит, которые стоят вертикально и перекрываются горизонтальной плитой, положенной сверху. Комплекс в Арбор Лоу видимо более ранний, так как там стоят вкопанные вертикально огромные каменные глыбы, которые перекрыты плитой. Под плитой можно видеть вросший в землю плоский камень, который явно был обработан вручную. Обычно считают, что этот камень — жертвенник, на котором приносились жертвы духам предков. И, если это верно, то дольмены — это также архитектурные сооружения, имеющие явное символическое значение. Часто на дольменах можно хорошо видеть, что с его «лицевой» стороны есть круглое отверстие, а с правой стороны небольшой лаз внутрь сооружения. Возникает вопрос: для чего это необходимо? Во время археологических раскопок в дольменах и вокруг них находят множество человеческих погребений и костей животных. Скорее всего, дольмены были погребальными сооружениями, где погребались представители того или иного рода, клана, сообщества. Люди, которые приходили к дольмену, не могли войти внутрь, так как это было запрещено, но через круглое отверстие они приносили приношения своим предкам. А лаз с правой стороны дольмена, видимо, был предназначен для главы рода или семьи, который исполнял обязанности жреца, — только он один мог говорить с предками. В этом мы явно видим символическое





Рисунок 7. Мавзолей короля Готов Теодориха V в. н.э.
Рисунок 8. Стоунхендж

значение архитектуры дольменов. Аналогичными сооружениями можно считать, например, религиозные комплексы народа маори в Новой Зеландии, куда запрещено приходить непосвященным. Это именуется словом «табу». Архитекторы и историки архитектуры считают, что последним дольменом можно считать знаменитый мавзолей готского короля Теодориха Великого (451–526 гг.), который был возведен по его приказу в 520 году н.э. над его будущей могилой, и, так как готы, видимо, не умели делать перекрытия, мавзолей был перекрыт обычным обработанным округлым камнем (рис. 7). Скорее всего, это сооружение было создано как дань исторической памяти о том, что подобные архитектурные сооружения возводились над могилами предков. И в этом также можно видеть интересный символический аспект позднеантичной или раннесредневековой варварской архитектуры Европы.

Еще одним интересным архитектурным памятником, в котором можно увидеть явные символические черты, можно считать кромлехи. Самым известным кромлехом, вне всякого сомнения, считается Стоунхендж (рис. 8). До сих пор идут споры: что это за сооружение, какой смысл оно несет?

Скорее всего, кромлехи были первыми в истории культовыми сооружениями (храмами), и их форма говорит о том, что вертикально стоящими столпами как раз ограничивали сакральное пространство. В частности, это видно из того, что составной частью кромлеха может быть таула — своеобразные ворота, состоящие из двух вертикально

стоящих пилонов и положенной на них горизонтальной плитой или каменной балкой, — своеобразные ворота, отделяющие мир живых от мира потустороннего. Иногда по периметру кромлехи окапывались рвами и окружались валами. Поэтому можно сказать, что кромлех мог быть и местом, куда можно было прийти во время нападения врагов для защиты и обороны. С течением времени происходило развитие архитектуры, и изменялась и ее символическая составляющая. С появлением крупных храмовых и гражданских архитектурных комплексов историки архитектуры выделяют несколько направлений в развитии религиозной архитектуры и искусства. Прежде всего, это так называемая нехрамовая архитектура Крита и ранней Персидской державы (цивилизации, где археологи не находят остатков культового зодчества), храмовая архитектура древней Греции и культовая архитектура Египта. Известный английский археолог А.Эванс, человек, раскопавший знаменитые города минойской (крито-микенской) цивилизации Кносс и Фест, с удивлением отмечал, что в критских городах не удавалось найти культовые (религиозные) сооружения. Исследуя архитектурные остатки кносского дворцового комплекса, Эванс предположил, что огромные подвальные помещения дворца и есть тот самый кносский лабиринт, где Тесей сражался с Минотавром, а значит, дворец критских царей — не только место пребывания царской семьи, но и культовое сооружение, где содержали священное для критян животное. Еще более это предположение стало убеждением, когда был найден мегарон, — тронное помещение в центре дворцового комплекса, в центре которого горел священный огонь. Сама архитектура мегарона говорит нам о том, что это был не только зал совета или тронный зал, но и место, где царь, который на Крите исполнял обязанности верховного жреца, приносил какие-то религиозные жертвы на священном огне. Позднее, в период Микенского царства, мы видим уже микенский мегарон как отдельно стоящее сооружение (рис. 9, 10). Микенский мегарон историки архитектуры считают первым в истории развития древнегреческой архитектуры религиозным отдельно стоящим сооружением — храмом, прообразом первых греческих антовых храмов.

Древнегреческая религия не несет в себе сакрального



Рисунок 9. Мегарон

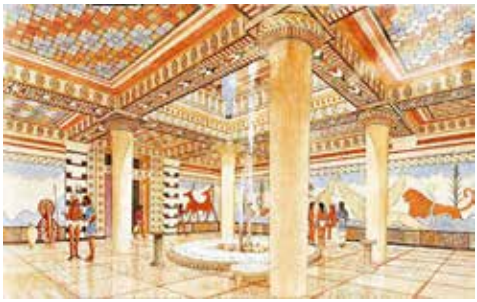


Рисунок 10. Мегарон в Микенах

архитектурного смысла, так как сама по себе религия древних греков наделяла богов многими человеческими качествами и противоречиями. Если посмотреть на планы греческих храмов, они все имеют единое внутреннее пространство. Под портиками и колоннадами храмов часто происходили общественные собрания, театральные представления, устраивались открытые, публичные религиозные мистерии, судебные заседания. Это нам говорит о том, что храм для греков не был только сакральным местом, но, в первую очередь, общественным. Совсем иное мы видим в культовой архитектуре Древнего Египта, Древнего Рима и в этрусской архитектуре. Древнеегипетский храм — это сакральное (священное) место, которое, в отличие от греческого храма, является местопребыванием божества. «Это хорошо можно видеть по планировке египетских храмов. Все храмы разделяются на три части. Первая часть — открытый внутренний двор вход, в который ограничен пилонами. Этот двор являлся местом, куда могли зайти все молящиеся, вне зависимости от их социальной принадлежности. Под колоннадами, которые окружали внутренний двор, обычно работали школы, которые в Древнем Египте размещались при храмах. Вторая часть — это огромный гипостильный зал, который по архитектуре является прообразом базиликального храма. В гипостильный зал могли проходить посвящённые люди, жрецы, придворные, слуги фараона и фараоны, в том случае, если они не являлись одновременно жрецами. И, наконец, за гипостильным залом находилось помещение, которое называется “Святая Святых”. Это помещение где, видимо, происходили религиозные церемонии и мистерии. В это помещение





Рисунок 11. Храм бога Гора в Эдфу
Рисунок 12. Храм Августа и Ливии в Ниме (Франция)

входили только жрецы самых верховных посвящений, верховный жрец того бога, которому был посвящён храм, фараон. В эпоху Среднего царства, когда власть фараона окончательно стала восприниматься как власть божественная, стали возводиться храмы, посвящённые богу-фараону. В период Нового царства, когда фараон Эхнатон пробовал провести религиозную реформу и утвердил почитание Единого Бога Атона, все храмы прежних богов были закрыты. По всей стране стали возводиться храмы в честь Атона, однако трёхчастная планировка храмовых комплексов сохранялась. В эпоху Позднего царства 655–525 годы до н.э., когда Египет стал многое перенимать у греков, меняется и архитектура храмов, но, в отличие от греков, трёхчастная планировка сохраняется. Именно эта планировка и есть главный символический элемент культовой архитектуры Древнего Египта. Наиболее ярко это можно видеть на планах храма бога Гора в Эдфу» [3] (рис. 11).

Храмы этрусков также сохраняли эту трехчастную систему. Однако символизм их храмовой архитектуры заключается в том, что храм этруски представляли как образ Неба, как некий космогонический символ, через который происходит связь человека с Богом. Неслучайно храм у этрусков именуется темплум, что означает преграда или ограда. То есть храм, по верованиям этрусков, — это место, которое ограждает, отделяет человека от божественного мира, но, в тоже время, — это место, где пребывает Бог и где человек может с ним общаться. Иногда в научной литературе можно встретить наименование «целла» для характеристики греческих, римских и этрусских храмов. По сути,

целла — это центральная внутренняя часть храма, первоначально маленькая (позднее и большая) комната для съестных припасов в этрусских и римских жилых домах; также — внутренняя часть культовых зданий, особенно храмов, в которой находились изображение божеств; внутреннее святилище, куда был запрещен вход всем, кроме определенного круга духовенства. В целле, предшественником которой являются минойские и микенские мегароны без внешнего портика и колонн (пронаос), хранились сокровища храма, пожертвования верующих. За целлой, в опистодоме (задней части храма), находился адитон — святая святых храма, куда вход был скрыт, дабы не допустить разграбления сокровищ. Расположение колонн по отношению к целле определяет различные виды храмов (антовый храм, простиль, периптер, псевдопериптер, диптер, псевдодиптер). Таким образом, можно говорить о том, что римские храмовые сооружения и греческие храмы южноитальянских греческих колоний многое воспринимали в своей храмовой архитектуре от этрусков, в том числе и в символической составляющей.

Язычество древних кельтов, германцев и большинства славян серьезной культовой архитектуры не знало, хотя, как отмечали многие европейские хронисты, полабские славяне имели, помимо священных рощ, и деревянные культовые сооружения, на современном польском языке, именуемые контынами, но мы знаем о них лишь по описаниям хронистов и устным свидетельствам [4].

В эпоху Римской Империи, как уже говорилось выше, храмовая архитектура в значительной степени была связана с этрусским периодом культового зодчества, поэтому в символическом смысле она во многом повторяла этрусские образцы. Наиболее ярким примером подобной архитектуры является знаменитый храм Августа на форуме города Ним (Франция) (рис. 12).

Архитектура христианского периода интересна тем, что она воспринимала многие символические черты этрусского, римского и даже египетского периодов, но привнесла в нее символические элементы, характерные именно для христианского понимания сакрального и священного.

В самый ранний период христианской истории христиане

молились в домах или тайно собирались на молитву в катакомбах, пещерах, каменоломнях, некрополях. Но после 313 года н.э., когда Император Константин Великий даровал Церкви свободу вероисповедания и права юридического лица, христиане стали либо приобретать заброшенные языческие храмы, либо занимали эти храмы в результате миссионерской проповеди. Однако скоро стало ясно, что языческие святилища плохо подходят к христианским Богослужениям, поэтому христианам стали передавать пустующие общественные здания (базилики) и, в отдельных случаях, иные общественные сооружения. Например, в Риме христианской общине был передан амфитеатр Колизей, который стал символом мученичества, так как на его арене со II века н.э. и до начала IV столетия было замучено множество христиан. Христиане стали видоизменять базиликальные сооружения. Например, с восточной стороны стали пристраивать полукруглые сооружения — апсиды. Правда, в первые десятилетия христианской античности архитектурные формы апсид могли быть разными. Постепенно эта архитектура стала обрастать символическими значениями. В частности, восьмиугольные алтарные апсиды многих раннесредневековых базилик должны были символизировать восьмилучевую звезду Богородицы. Это стало настолько популярным, что позднее, в эпоху Каролингского возрождения (787–888 годы), стали возводить отдельно стоящие храмы и баптистерии в форме октагона (восьмиугольника). Ярким примером подобной архитектуры можно назвать древнейшую часть кафедрального собора города Аахена — бывшей столицы Франкской империи, баптистерий в форме октагона возле соборной церкви города Мария-Зааль в Каринтии (Австрия) (рис. 13). Но самое интересное заключается в том, что гораздо позднее, в эпоху позднего Возрождения, подобные архитектурные символические сооружения стали проникать и в пределы России — Московского государства. Наиболее ярким примером можно считать небольшой восьмиугольный храм Св. Петра Митрополита — главный храм Московского Высокопетровского монастыря (1514–1517 годы), возведенный выдающимся итальянским и русским архитектором





Рисунок 13а. Баптистерий аббатства Мария Зааль Каринтия (Австрия) 796-799 гг. н.э.
Рисунок 13б. Храм Петра Митрополита Высокопетровского монастыря в Москве 1517 г. Арх. Алевиз Фрязин

Алевизом Новым (Пьетро Антонио ди Монтаньяно). В архитектурном ансамбле подмосковного Николо-Пешношского монастыря сохранилась двухъярусная колокольня, во втором ярусе которой находится Богоявленская церковь, построенная в 1550-х годах в архитектурных формах восьмиугольника. Также интересна архитектура кафедральной церкви Св. Богородицы в г. Калуннборге (Дания), которая была возведена в 1170–1190 годах в память крещения данов. Церковь в плане имеет форму греческого креста, и четыре из пяти ее башен выполнены в формах октагона. Постепенно архитектурные формы западноевропейских храмов менялись, но архитектурный символизм оставался (рис. 14). Так, например, раннероманские храмы могли быть перекрыты либо плоскими деревянными потолками, либо, что более характерно для итальянской архитектуры, плоскими сводами по балкам. Это должно было символизировать небесную твердь. Тогда же появились так называемые коробовые своды, которые выполнялись либо в дереве (базилика Успения Богородицы в г. Аквилее — Италия, V век н.э.) (рис. 15), либо в камне или кирпиче, что характерно, например, для русских Псково-новгородской и нижегородской архитектурных школ. Вогнутый характер свода, похожий на опрокинутое днище корабля также имел свою религиозную символику. Особенно это



Рисунок 14. Церковь Девы Марии в Калуннборге Дания

хорошо видно на примерах, романских храмов, которые сохраняли продольную организацию пространства. Архитектурно романская базилика должна была напоминать корабль, а в христианской символике корабль есть образ ковчега (ковчег спасения). В этом мы также можем видеть символизм христианской культовой архитектуры. Помимо этого, символизм можно заметить и в планировке христианских церквей. Обычно в плане все христианские церкви представляли собой крест. В Западной Европе с X–XI веков планировка храмов претерпела некоторые изменения. В плане храм продолжал оставаться базиликой, но с западной стороны и ближе к восточной части храма возводились поперечные сооружения — нартекс (с западной части) и трансепт с восточной стороны, за счет которого увеличивалась хора (восточная часть храма). Такую планировку называют планировкой в формах латинского креста. Ярким примером подобных культовых сооружений можно считать позднероманские и готические соборы западноевропейских городов. В Византии и в Древнерусском государстве символизм культовой архитектуры выражался как в планировке храмов (греческий крест), так и в более ярко выраженном трехчастном делении храма на притвор, зал для молящихся и алтарь (Святая Святых), что во многом напоминает нам трехчастное деление пространства египетских храмов. Но, помимо этого, символика византийских и русских церквей также была выражена в архитектуре сводов и куполов. Так, например, полусферические купола многих



Рисунок 15. Базилика Успения Богородицы в Аквилее (Италия) III - V вв. н.э.

византийских и древнерусских храмов (Святая София Константинопольская, София Киевская, София Полоцкая, Успенский собор Киево-Печерской лавры, Десятинная церковь Киева) должны были символизировать небесный свод, сводчатые завершения алтарных апсид, так называемые скуфьи, помимо конструктивной составляющей также символизировали небесный свод, а весь храм должен был символизировать Дом Божий, так как, согласно Священному Преданию, Бог незримо пребывает в храме, и, даже если храм закрыт, заброшен или разрушен, на месте его алтарной части постоянно незримо пребывает Ангел, который охраняет это святое место. Особо ярко символизм культовой архитектуры проявил себя в архитектуре монастырских комплексов. Это хорошо видно на примерах готических аббатств Европы и русских православных монастырей. Впервые символизм храмовой архитектуры попытался проанализировать выдающийся французский государственный деятель, философ, писатель аббат Сугерий. 11 июня 1144 года в присутствии многих епископов и архиепископов аббат Сугерий освятил хоры королевского аббатства Сен-Дени. Это событие знаменовало собой рождение нового архитектурного стиля — готики. «Новую архитектуру церкви Сен-





Рисунок 16. Собор Сен-Дени в Париже (Франция)
Рисунок 17. Донской монастырь в Москве: Малый 1591-1593 гг. и Большой 1684-1696 гг. Соборы

Дени историк Жорж Дюби назвал памятником прикладной теологии, ведь символика готического собора связана не только с храмом Соломона или Небесным Иерусалимом — она намного глубже. Важным принципом готики было духовное понимание света. Архитектура, которую преобразует сияние витражей, становится ларцом для божественного явления и помогает верующему подняться к Богу — еще Блаженный Августин писал: «Красота, устраняемая по предназначениям души художественными руками, происходит от той Красоты, которая превыше всего и по которой воздыхает, душа моя день и ночь» (эта мысль святого очень близка идеям неоплатоников). Так и Сугерий, испытывая сильное влияние идей Псевдо-Дионисия Ареопагита и его «Небесной Иерархии» — идей о восхождении от материального к имматериальному миру, воспринимал свое творение через призму метафизического света как символа «самого Света Истинного». [5] В этом кроется главный признак символического смысла готической архитектуры (рис. 16). В русской архитектуре символизм проявлял себя по-иному. Это можно хорошо проследить на примере архитектурных ансамблей Московского Донского монастыря и Подмосковного Ново-Иерусалимского монастыря. Московский Донской монастырь практически полностью сохранил свой архитектурный ансамбль, и поэтому на его примере мы можем проследить символическое значение этого комплекса. Монастыри и крепостные сооружения в

русской православной традиции считались образом Небесного града Иерусалима из Апокалипсиса, неслучайно Московский Кремль своими очертаниями, планировочной структурой и даже размерами территории напоминает нам описание Небесного града в Откровении Иоанна Богослова. Донской монастырь также имеет очень четкую и ярко выраженную символическую планировочную структуру. (рис. 17). Монастырь делится на несколько частей — верхний монастырский сад как образ Рая, в котором до грехопадения пребывали люди и сотворенные живые существа, нижний монастырский сад (настоятельский) как образ утраченного Рая, в который каждый человек может войти праведно, проживая на земле свою жизнь. Этот сад окружает ограда, которая символизирует, что после грехопадения люди утратили возможность постоянного пребывания в райских селениях. Внешняя ограда монастыря символизирует Церковь Христову, которая принимает всех приходящих. Храмы монастыря символизируют Святая Святых, в которой пребывает Бог. В XVII веке символизм русской архитектуры меняет свои формы. Связаны эти изменения с деятельностью двух выдающихся государственных деятелей — Царя Бориса Годунова (1598–1605) и Святейшего Патриарха Никона. В начале своего царствования Борис Годунов решил построить в Кремле новый огромный собор, который он называл Святая Святых. Можно считать, что царь воспринимал всю Россию как «Новый Израиль», а Москву, как «Второй Иерусалим». Об этом, в частности, пишет в своих записках голландец Исаак Масса «…Он (царь Борис) вылил из чистого золота 12 апостолов, Иисуса Христа и Архангела Гавриила… Во время сильного смятения, когда грабили царский дворец, некоторые нашли в нём статую ангела, вылепленную из воска, которую покойный царь велел сделать как образец для отлития такого же изваяния из чистого золота, подобно изваяниям 12 апостолов, назначенным для церкви “Святая Святых” … Он (царь Борис) заказал, между прочим, сделать изваяние ангела из чистейшего золота и хотел поставить изваяние в церкви, ещё не отстроенной» [6].

«Царь Борис собирался воздвигнуть большой храм, для чего было



Рисунок 18. Воскресенский Новоиерусалимский монастырь г. Истра Московская обл. (Россия)

приготовлено место в Кремле; и он хотел назвать его “святая святых”, полагая в добром усердии последовать в том царю Соломону» [7]. Интересно, что эти сообщения иностранцев подтверждают и русские авторы: «…царь Борис положил в своём уме и разнеслось повсюду, что всё старание его будет о создании храма святая святых: он хотел в царстве у себя явно устроить, как в Иерусалиме, возомнив, подражая во всём самому Соломону, чтобы уничтожить столь древние здания святителя Петра, храм Успения и Божией матери. И приготовил всё необходимое к созданию и возведению стен…» [8]. В этом стремлении нового русского царя переустроить и изменить все архитектурное пространство Кремля можно видеть именно желание символически подтвердить свое представление о столице как о «Новом Иерусалиме», а также видеть свой русский народ «Новым Израилем». Патриарх Никон действовал несколько иначе. Буквально воспринимая концепцию старца Филофея о «Москве как о Третьем Риме», патриарх стремился переустраивать не только архитектуру, но и окружающую ее среду. Это очень хорошо видно на примере архитектурных ансамблей Валдайского Иверского Святоезерского монастыря и Воскресенского Новоиерусалимского монастыря (рис. 18). По замыслу патриарха, Новый Иерусалим должен был стать своеобразным отображением Святой Земли, своеобразной «Русской Палестиной». По сути, это

можно назвать своеобразной архитектурной музеефикацией, «… перенесением в пределы России святых мест Палестины. Тем самым патриарх как бы хотел подчеркнуть, что Москва — это не только “Третий Рим”, но и “Второй Иерусалим”…».

Помимо таких явных примеров символизма в культовой архитектуре, можно проследить архитектурную символику и в отдельных архитектурных или конструктивных деталях. Так, например, одноглавые, трехглавые, пятиглавые русские храмы символически также можно объяснить. Одноглавый храм символизирует главу Церкви Христа. Это самый распространенный тип домонгольских храмов XI — начала XIII веков и Псково-новгородской архитектуры XI–XV столетий. Тринадцать глав Софийского Собора в Киеве символизировали Двенадцать Апостолов и Иисуса Христа. Трехкупольный тип храма малоизвестен, одним из примеров можно назвать соборный храм Покровского монастыря в г. Суздале. Символически число куполов может отображать догмат о Святой Троице. Распространенный, так называемый, московский тип храма — пятиглавое сооружение — должен был символически отображать четырех Евангелистов и Иисуса Христа. Символические характеристики можно проследить и во внутреннем пространстве храмов. Так, например, четырехстолпные храмы также символизировали четырех Евангелистов. Столпы поддерживают конструкцию свода и опираются на основание. И поэтому весь архитектурный комплекс храма символизирует Церковь Небесную, о которой Иисус говорит «…на сем камне (основании) созижду Церковь Мою и врата адовы не одолеют Её…». В Новгородском Покровском Зверине монастыре сохранился небольшой храм Иоанна Богослова 1467 года, который внутри был весь расписан фресками. Они представляют собой весь годовой круг богослужебных праздников. Эта роспись также имеет важное символическое значение для новгородской архитектуры середины XV века, так как в этот период в Новгороде продолжала существовать «ересь стригольников» и уже активно развивалась «ересь жидовствующих», поэтому эта роспись в архитектурных интерьерах могла играть важную миссионерскую роль в противодействии этим еретическим течениям (рис. 19). Еще одним интересным элементом





Рисунок 19б. Базилика Св. Антония Падуанского в г. Падуя (Италия)
Рисунок 19а. Храм Вознесения Христова в Коломенском (Москва)

архитектурного символизма православного храма можно считать цату. Цата — это элемент в форме перевернутого полумесяца, иногда с фигурно вырезанным краем, расположенный в нижней части православного креста, также — часть оклада, древнерусское золотое или серебряное украшение иконы. Она прикрепляется к окладу так, что ложится под ликом на грудь святого — обычно крепится своими краями к внутреннему нижнему краю венца; могла быть с узором (тисненым, чеканным, филигранным), камнями в кастах и т.п. Цата — отличительная черта украшения окладов образов Святой Троицы, Иисуса Христа, Богоматери и некоторых святых: Иоанна Крестителя, Николая Мирликийского и Сергия Радонежского; символизирует чин Царства и первосвященства. К сожалению, сейчас часто можно встретить мнение, что полумесяц под крестом — это знак победы христиан над исламом… На самом деле цата, как сказано выше, символизирует чин Царства и первосвященства. А.Ч.Козаржевский высказывал мысль о том, что цата под крестом на куполе храма могла символизировать знак спасения. Дело в том, что Крест в христианской традиции — это символ спасения. Христиане в период гонений часто узнавали друг друга по символическим изображениям. Среди этих изображений можно встретить и изображение якоря. Якорь — это символ спасения, поэтому можно говорить, что цата (полумесяц) под крестом — это остаток старого христианского символического знака, каковым являлось изображение якоря.

Еще одним интересным элементом архитектурного символизма в

христианской архитектуре можно считать столпообразные шатровые храмы, которые возводились в России с конца XV и до середины XVII столетий. Наиболее ярким примером подобной архитектуры можно считать храм Вознесения Христова в Коломенском. «…исследователь древнерусского зодчества Георгий Вагнер доказывал, что развитие в XII–XVI вв. в Западной Европе готики — стиля, сооружения которого устремлены ввысь, — постепенно добралось и до Руси» [9].

Шатер позволял отказаться от опорных столбов, затемняющих внутреннее пространство храма. Нижняя его кромка, опираясь на стены, оставляла объем церкви свободным для световых потоков.

Изобретение впервые было апробировано в 1510-х гг. в Александровой слободе, где Василий III, отец Ивана Грозного, увенчал шатром дворцовый храм. Видно, новшество пришлось по вкусу царствующей семье. С рождением в 1530 г. сына Ивана в царской резиденции в селе Коломенском была заложена церковь Вознесения Господня. По всеобщему признанию, этот архитектурный шедевр остался непревзойденным, и его можно назвать эталоном шатровых храмов. Авторство приписывают итальянцу Петроку Малому, прославившемуся возведением Китайгородской стены и Воскресенской церкви в Кремле, примыкающей к колокольне Ивана Великого. В коломенской церкви он соединил элементы готики (заостренные щипцы над входами) и Ренессанса (карнизы и колонны здания). Если войти внутрь и взглянуть вверх, возникает ощущение пребывания в ракете, стоящей на стартовом столе. Существует легенда, что все подобные церкви в южном и восточном направлениях от Москвы строили с утилитарной целью: они будто бы служили «огненным телеграфом» в случае приближения к столице татарской конницы. С.В.Заграевский утверждает, что прямой связи с архитектурой готики не могло быть, так как в европейской архитектуре шатры использовались преимущественно для башен, а также кухонь и пивоварен (в чисто утилитарных целях). Не известно ни одного храма, перекрытого каменным шатром. В редких случаях над средокрестием базилики мог ставиться деревянный шатер, как в церкви Богоматери в Брюгге. В соборе Падуи над центральным куполом поставлен декоративный деревянный шатер. Тем не менее,

Заграевский отмечает, что «древнерусская архитектура имела схожие с готикой тенденции развития вертикализма зданий» [10]. Но возникает вопрос: почему патриарх Никон 361 год назад строжайше запретил возведение подобных церквей? Скорее всего, не потому что они несли в себе элементы готического стиля и архитектуры эпохи Возрождения. В конце концов, сам Никон приказал возвести в своем Новоиерусалимском монастыре купол-ротонду над копией кувуклии — часовни, где в Храме Гроба Господня в Иерусалиме в Великую Субботу нисходит Благодатный огонь. Это сооружение должно было также стать новым словом в русской архитектуре XVII века. Скорее всего, Никон стремился умалить символическое значение подобной архитектуры. «Вопрос о происхождении шатровых церквей остается спорным. В научной литературе можно встретить различные, полемизирующие одна с другой, точки зрения. Считается, что шатровый храм представляет собой архитектурную модель пути к Небесному Царствию и является местом соединения земного квадрата (символа тварного мира) с небесным кругом (символом вечности). В шатровом храме квадрат четверика есть символ Земли (как и в пирамиде) (рис. 19). Восьмерик на четверике — универсальное число направлений пространства, но это еще и восьмиконечная звезда, символ Богородицы и сакральное число будущего века — «дня восьмого». А шатер, венчающий храм, есть небесный конус пути к Богу, место соединения земного с небесным. В 1652 г. патриарх Никон предписал впредь церкви «строить о единой, о трех, о пяти главах, а шатровые церкви отнюдь не строить». По мнению ученых, этот запрет был обоснован несколькими причинами: во-первых, проведением церковной реформы и, соответственно, отказом от «всего старого», во-вторых, стремлением патриарха приблизиться к византийскому образцу. Впоследствии запрет был подтвержден, а в качестве примера зодчим указали пятиглавый Успенский собор Московского Кремля…» [11]. Скорее всего, запрет на возведение шатровых церквей был связан с тем, что патриарх увидал в архитектуре старые языческие представления о соотношении земного и небесного. Во-первых, существовали языческие представления о квадрате как символе Земли (как и в пирамидах), и,



Рисунок 20. Спасо-Воротынский на Угре монастырь: Введенский и Спасский соборы. Калужская обл. Россия

во-вторых, шатровый верх храма как «Небесный конус пути к Богу» мог напомнить Никону — мордвину по национальности — древние славянские и угро-финские представления о фаллическом культе, который также является, в символическом смысле славянского и угро-финского язычества, одним из способов достижения человеком Небесного пути. Фактически патриарх увидел в этой архитектуре некое символическое возвращение к язычеству, попытку умалить новозаветные принципы и христианское мировоззрение. Надо, однако, отметить что архитекторы, особенно в провинции, продолжали возводить шатровые постройки, правда, в основном, ограничиваясь строительством шатровых колоколен. Есть примеры возведения и ансамблей. Среди них можно выделить постройки Спасского на Угре монастыря (Калужская губерния), где один из двух шатровых храмов возведен около 1680 года, то есть через 28 лет после запрета (рис. 20).

Также необходимо вспомнить и о символическом значении инославной архитектуры. Однако это тема иной возможной статьи.

Таким образом, можно говорить о том, что сакральный характер религиозной архитектуры у разных народов мира и в разные исторические периоды может нести определенный духовный смысл,

который у различных народов выражается по-разному и в разных мифологических или космологических формах. Это находило свое отражение и в развитии религиозной архитектуры.

Примечания:

1. *Подцероб А.Б.* Бескрайние просторы Сахары // Монография. — М., 2010. — С. 208.
2. Тайны Сибири // Электронный ресурс. — URL: http://perevalnext.ru/tajny-sibiri/ (дата обращения: 01.12.2016).
3. *Соловьев К.А., Степанова Д.С.* История архитектуры и строительной техники // Учебное пособие для бакалавров. — СПб.: Лань, 2016. — С. 43–46.
4. *Красовский М.В.* Курс истории русской архитектуры. — Петроград, 1916. — С. 5–16.
5. *Фулканелли.* Тайны готических соборов. — М., 1996. — С. 119.
6. *Соловьев К.А.* Религиоведение // Учебное пособие. — М.: ИНФРА-М, 2016. — С. 363.
7. Там же. — С. 363.
8. Там же. — С. 365.
9. *Ильин М.А.* Москва. Памятники архитектуры XIV–XVII вв. — М.: Искусство, 1973. — С. 470.
10. *Соловьев К.А, Степанова Д.С.* История архитектуры и строительной техники // Учебное пособие для бакалавров. — СПб.: Лань, 2016. — С. 501.

Библиография:

1. *Белкин А.Н.* ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В АРХИТЕКТУРЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА // Научное обозрение. — М., 2015. — № 8.
2. *Ильин М.А.* Москва. Памятники архитектуры XIV–XVII вв. — М.: Искусство, 1973. — С. 470.
3. *Красовский М.В.* Курс истории русской архитектуры. — Петроград, 1916. — С. 5–16.
4. *Подцероб А.Б.* Бескрайние просторы Сахары // Монография. —

М., 2010. — С. 208.

5. *Соловьев К.А., Степанова Д.С.* История архитектуры и строительной техники // Учебное пособие для бакалавров. — СПб.: Лань, 2016. — С. 43–46.

6. *Соловьев К.А., Степанова Д.С.* История архитектуры и строительной техники // Учебное пособие для бакалавров. — СПб.: Лань, 2016. — С. 501.

7. *Соловьев К.А.* Религиоведение // Учебное пособие. — М.: ИНФРА-М, 2016. — С. 363.

8. *Соловьев К.А.* ИСТОРИЯ И АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО ВЫСОКО-ПЕТРОВСКОГО СТАВРОПИГИАЛЬНОГО МУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ // Научная мысль. — М., 2016. — № 1. — С. 167–174.

9. *Соловьев К.А.* Спасский на Угре монастырь — исторические предания и архитектура // Вестник Брянского государственного университета. — 2016. — № 1(27). — С. 112–119.

10. *Соловьев К.А.* Успенский кафедральный собор города Дмитрова —500 лет истории // Вестн. Моск. гос. областного ун-та. — 2013. — № 3.

11. *Фулканелли*. Тайны готических соборов. — М., 1996. — С. 119.

Е.В. Гладких

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МОСКОВСКОГО АРХИТЕКТОРА И РЕСТАВРАТОРА Н.В. НИКИТИНА (1813–1913)

Архитектурная деятельность Н.В.Никитина (1828–1913) оказала значительное влияние на развитие национального направления эпохи историзма. Наиболее известные постройки зодчего носят этапный характер или входят в число лучших образцов стиля. Важную роль в профессиональной биографии Н.В.Никитина сыграло продолжительное пребывание на руководящих должностях в двух авторитетных московских обществах — Архитектурном и Археологическом.

Nikolai Nikitin's architecture career significantly influenced the Russian vernacular style evolution at the Age of Historicism. His most prominent buildings had a crucial importance or were ranked high among the best works of the style. Holding executive positions in the Moscow Architectural and Archeological Societies for a long time made a considerable impact on the professional biography of the architect.

Ключевые слова: архитектура, историзм, русский стиль, Николай Васильевич Никитин.

Keywords: architecture, Historicism, Russian style, Nicolai Nikitin.

Профессиональная биография академика архитектуры Н.В.Никитина является неотъемлемой частью московской архитектурной и реставрационной жизни второй половины XIX — начала XX века. Первые годы творческого пути зодчего совпадают с вхождением в архитектуру тенденции к достоверному воспроизведению форм исторического прототипа в проектно-

строительной практике и реставрации. Специфической особенностью этого времени следует признать то, что в обеих сферах стремление к научной точности сочетается с архитектурным творчеством [1, с. 190]. Деятельность Н.В.Никитина, охватывающая более чем полувековой период, непосредственно связана с формированием профессиональной сферы архитектора-реставратора, а также с процессом постепенной дифференциации методов научного конструирования для современных стилизаций и реставрационных проектов. Реализованные зодчим архитектурные произведения и работы, связанные с перестройкой и восстановлением древних памятников, входят в ряд специфических явлений эпохи, раскрывающих процесс становления профессионально-архитекторского подхода к реставрации памятников в начале XX века.

Обширное наследие, оставленное Н.В.Никитиным, до сих пор пребывает за скобками в исследованиях специалистов, а вклад в практическое и теоретическое развитие архитектуры и реставрации не выявленным в полной мере. Объяснение данной ситуации несложно найти в истории XX века. Первая мировая война, грянувшая год спустя после смерти зодчего, события 1917 года, доминирующая на протяжении XX века негативная оценка искусства историзма и его ассоциация с периодом упадка на столетие отсрочили исследование. Существенным фактором явилось то, что большинство построек архитектора уничтожено в советское время, часть подверглась перестройке. Вклад зодчего в развитие отечественной реставрации специально не исследовался. Менее всего освещена активная деятельность Н.В.Никитина в московских научных обществах, прежде всего Архитектурном (МАО) и Археологическом (ИМАО).

Сведения о строительной практике Н.В.Никитина содержатся в работах по истории русской архитектуры [2, 3, 4 и др.]. В данном корпусе работ традиционно упоминаются Русская изба на Девичьем Поле (1856) и церковь Казанской иконы Божьей Матери у Калужских ворот (1876–1886). Обе постройки носят этапный характер для развития двух течений национального направления — русского и византийского стилей. Раннее выявление органичных возможностей русского стиля

в градостроительной практике отмечено В.Г.Лисовским в связи с нереализованным проектом Н.В.Никитина Сельскохозяйственного отдела Музея прикладных знаний [3, с. 270]. Сведения о постройках зодчего в абсолютном большинстве случаев носят характер кратких упоминаний. Работы Н.В.Никитина в области охраны и реставрации древних памятников фрагментарно рассмотрены в общих трудах по истории отечественной реставрации [1, 5, 6 и др.]. На сегодняшний день наиболее полный «творческий портрет» зодчего составлен Е.И.Кириченко [7, с. 227–233]. Однако целостным представлением о профессиональной и личной биографии Н.В.Никитина современная наука не обладает.

Материалы о деятельности Н.В.Никитина содержатся в периодике второй половины XIX — начала XX века, в том числе в журналах «Зодчий», «Строитель», «Неделя строителя», «Архитектурный вестник», «Художественные новости» (приложение к журналу «Вестник изящных искусств»), а также в «Историческом вестнике», «Русском архиве», «Русской старине», «Вестнике Европы» и др. Наиболее обширные сведения представлены в изданиях московских научных обществ: Архитектурного, Археологического и Любителей естествознания, антропологии и этнографии.

Важнейшими источниками для реконструкции творческой биографии Н.В.Никитина являются фонды РГАДА, особенно личный фонд зодчего. Также ценные сведения о деятельности зодчего содержатся в материалах других фондов архива: Канцелярии Московского Государственного Архива Министерства Иностранных Дел (МГАМИД), Белокурова С.А., Дворцового Отдела, Московского Археологического Общества [8]. Сведения о деятельности ИМАО и МАО, а также об отдельных постройках и реставрациях содержатся в фондах отделов хранения документов до 1917 года и научно-технической документации ЦГА Москвы [9]. Информацию о взаимодействии Н.В.Никитина с Академией Художеств (АХ), в том числе об избрании зодчего почетным Вольным Общником АХ (1882) и Академиком АХ (1904), содержат материалы фонда Академии Художеств МИДв РГИА [10]. Там же хранится коллекция планов и чертежей МИДв, включающая сведения об архитектурной деятельности зодчего. Фонды

Рукописного отдела Научного архива ИИМК РАН хранят значительный массив сведений об ИМАО [11]. Графические материалы, относящиеся к периоду ученичества в Московском Дворцовом Архитектурном Училище (МДАУ), а также связанные с оформлением зодчим залов Императорского Российского Исторического музея хранятся в собрании отдела изобразительных материалов ГИМ [12] и др.

Н.В.Никитин родился 1828 году в Москве в семье дворянина коллежского асессора Василия Матвеевича Никитина. Дом Никитиных располагался на Сретенке в Селиверстовом переулке. О ранних годах жизни зодчего известно крайне мало. Интерес к будущей профессии, вероятно, зарождался под влиянием атмосферы старой Москвы и древних памятников, с детства знакомых Н.В.Никитину. В одном из писем А.М.Павлинову зодчий упоминает, что «бывал в Кремле до поступления в училище» [13].

До четырнадцати лет Н.В.Никитин обучался дома: «Учился из наук: Закона Божия; Арифметики; Алгебры; Геометрии, включительно до Штириометрии; Русской Грамматике; Русской Истории, Всеобщей Истории, Русской и Всеобщей Географии, Французскому языку, Немецкому языку, Рисованию и Каллиграфии» [14]. В 1842 году на основании собственноручно написанного прошения был принят штатным воспитанником в Московское Архитектурное Училище (МДАУ) [15]. Н.В.Никитин оказал успехи: «В Арифметике “Очень хорошие”, в Алгебре “Очень хорошие”, в Геометрии “Очень хорошие”, в Тригонометрии и в Механических Приложениях “Хорошие”, в Перспективе “Хорошие”, в Физике “Хорошие”, в Теории Архитектуры “Очень Хорошие”, в познании материалов “Очень хорошие”, в Истории и Географии Российской и Всеобщей “Очень хорошие”, в знании Российского языка “Очень хорошие”»; кроме того, обучался Закону Божию, слушал лекции Французского языка, занимался сочинением проектов, и рисованием орнаментов и фигур. Заданную же ему программу, по части Архитектуры [Великокняжеский дворец], исполнил «Очень хорошо». В апреле 1852 года, согласно решению Конференции, Н.В.Никитин был утвержден Архитекторским Помощником Младшего класса. Уровень профессиональной подготовки в МДАУ был достаточно высоким, чтобы в 1856 году

выпускной проект, составленный по программе «Великокняжеский Дворец», был оценен Академией Художеств, и зодчий получил право на соискание звания Академика.

В 1857 году Высочайшим приказом по гражданскому ведомству Н.В.Никитин переведен на службу Помощником Архитектора в Чертежную Правления IV округа Путей Сообщения. В 1861 году зодчий удостаивается звания Архитектора Придворного Ведомства. В 1865 году с 29 января по 3 мая Н.В.Никитин совершает первое путешествие за границу. Подробности поездки содержатся в записной книжке зодчего за 1865 год [16]. Основной целью поездки являются достопримечательности Италии, в том числе памятники Венеции, Падуи, Рима, Флоренции, Неаполя, Генуи, Милана, Болоньи, Равенны, Орвьетто, Ватикана, Геркуланума и Помпеи. По пути в Италию архитектор посещает Варшаву, Дрезден, Франкфурт, Берлин.

В мае 1867 года по случаю передачи Строительной части в городе Москве из IV Округа в ведение Московского Губернского Правления Городской Думы Чертежная была упразднена, и Н.В.Никитин остается за штатом на общем основании, с получением заштатного жалованья.

Отдельного упоминания заслуживает служба Н.ВНикитина архитектором при Московской Синодальной Коллегии по ремонту Московских Синодальных зданий, а также при Московском Дворянском Депутатском собрании (1889–1895), в том числе перестройка Дворянского Дома призрения имени Казакова и составление проекта здания Екатерининского Дворянского института в Москве. Тогда же зодчий был утвержден в должности архитектора при Странноприимном Доме гр. С.Д.Шереметева в Москве (1889–1895), за что впоследствии был пожалован орденом Св. Анны второй степени.

В 1899 году Н.В.Никитин возвращается на государственную службу. Зодчий сменяет М.К.Геппенера на посту архитектора МГАМИД. Н.В.Никитин осуществляет ремонт и частичную перестройку здания Архива с целью расширения, проектирует директорский корпус, благоустраивает территорию, проектирует раку для церкви Св. Ирины при архиве.

По завершении службы в Чертежной в 1867 году Н.В.Никитин участвует в учреждении МАО, в том числе составляет предварительный проект Устава. Одной из важнейших задач Общества зодчий считал пополнение базы историко-архитектурной науки за счет сбора материалов «для истории Русской архитектуры, биографий, портретов, рисунков и рукописей известных Архитекторов» [17]. Конечный вариант Устава данный пункт не содержит, но в остальном он крайне близок к проекту. Пребывание Н.В.Никитина на руководящих должностях в МАО — на посту Секретаря (1867–1879) и далее — Председателя (1879–1894) — было самым продолжительным в истории Общества. Зодчий был членом и инициатором созыва более двух десятков комиссий по вопросам истории архитектуры и реставрации, организации просветительской деятельности в архитектурной среде, техническим вопросам. Должность Председателя МАО Н.В.Никитин совмещает с реставрационной деятельностью в составе Комиссии по Сохранению Древних Памятников (КДСП) при Императорском Московском Археологическом Обществе, где с 1886 года принимает на себя обязанности Секретаря, а с 1906 года занимает пост Товарища Председателя.

Неоценимо участие Н.В.Никитина в становлении отечественной научной реставрации. Зодчий становится одним из первых обладателей профессионального опыта и навыков в этом направлении, участвует в выработке методов и методологии реставрации. Ученый активно занимается вопросами технического оснащения древних построек, бесконтрольное проведение которого приводило к утратам и потерям памятников. Электрификация, отопление, вентиляция требовали устройства подвалов, пробивки стен и сводов, нарушая конструкцию и первоначальный облик памятников, а также приводили к чрезмерной сухости или оседанию конденсата. Обширный перечень объектов исследовательской и реставрационной деятельности Н.В.Никитина состоит из архитектурных памятников Кавказа, Москвы, Владимира, Ростова, Серпухова, Смоленска, Нижнего Новгорода и др. Многие из них имеют важнейшее значение для истории архитектуры: Собор Василия Блаженного, Успенские

Соборы Москвы и Владимира, Сухарева башня, стены и башни Московского, Смоленского, Серпуховского, Ростовского кремлей и др. С реставрационной деятельностью перекликались обязанности Н.В.Никитина на службе при Московской Синодальной Коллегии по ремонту Московских Синодальных зданий.

Стилистические предпочтения Н.В.Никитина, сформированные в русле московской архитектурной традиции, были отданы русскому зодчеству. Профессиональное знакомство с древними памятниками состоялось в период обучения в МДАУ. Известно об участии Н.В.Никитина в работах над изданием Ф.Ф.Рихтера «Памятники древнего русского зодчества» — обмерах царских врат в соборе Саввино-Сторожевского монастыря, а также церкви в Дьякове вместе с С.Дмитриевым. Появление в 1845 году ежемесячной программы «Деревенская изба в русском стиле» дает возможность говорить об осведомленности учеников, позволявшей проектировать в русских народных формах [18, с. 184]. Полученный опыт, вероятно, сыграл определенную роль при возведении Русской избы на Девичьем Поле для М.П.Погодина в 1856 году.

Проект Погодинской избы наиболее ранней постройки Н.В.Никитина не является прямым воспроизведением народного зодчества, но обнаруживает сходство с придворными избами Екатерингофа и Петергофа. Сценарное воплощение национальной идеи, свойственное верховной власти, также повлияло на способы самовыражения представителей общественной мысли того времени. Проект Погодинской избы наделен характерными для данной тенденции чертами. Декоративность присуща не только назначению, но архитектурным формам постройки, призванной олицетворять славянофильские пристрастия владельца. Произведенная зодчим стилистическая адаптация крестьянской избы к бытовавшему представлению о народной эстетике открыла городское пространство демократическому направлению русского стиля, в том числе его распространению на гражданские постройки.

В дереве, помимо Погодинской избы, Н.В.Никитиным было создано несколько примечательных построек. В 1872 году Н.В.Никитин совместно с М.Н.Чичаговым проектируют Исторический павильон





Рисунок 1. Домик Петра I в Саардаме. Воссоздан по проекту арх. Н.В.Никитина в составе Морского отдела Политехнической выставки в Москве в 1872 г. Гравюра. Начало XVIII в.
Рисунок 2. Первый деревянный храм Христа Спасителя в Спасовом Скиту. Арх. Н.В.Никитин. 1889 г. Фотограф А.М.Иваницкий. 1889 г.

в составе Архитектурного отдела Политехнической Выставки в Москве. Награждением Орденом святого Станислава второй степени отмечено участие зодчего в устройстве Морского отдела той же выставки, а именно — возведение павильона, воссоздающего саардамский домик Петра I (рис. 1).

В 1875 году при Пушкинской станции Московско-Ярославской железной дороги зодчим была построена теплая Свято-Духовская деревянная церковь. В короткие сроки, с мая по август 1889 года, близ места крушения императорского поезда в Спасовом скиту по проекту Н.В.Никитина был возведен первый деревянный храм Христа Спасителя и колокольня, увенчанные шатрами (рис. 2) .

В 1889 году Н.В.Никитин проектирует мастерскую художника В.В.Верещагина под Москвой в Нижних Котлах (рис. 3). В 1891 году архитектор возводит деревянный дом в селе Троицком для С.Д.Шереметева. В 1892 году перестраивает собственный дом на Сретенке с комлексом хозяйсвенных построек.

Каменное культовое зодчество в творчестве Н.В.Никитина представляет особый интерес. Именно здесь нашли наибольшее отражение его теоретические взгляды. В частности, на русскую архитектуру как «архитектуру простых форм, состоящую из масс, в которой детали имеют относительно меньшую важность», а также на важную роль сильно рисующегося на небе силуэта кровли [19].

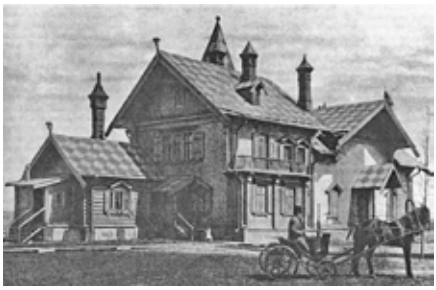




Рисунок 3. Дом-мастерская художника В.В.Верещагина под Москвой в Нижних Котлах. Арх. Н.В.Никитин. 1889 г. [34, с. 274]
Рисунок 4. Арх. Н.В.Никитин. Колокольня церкви Николая Чудотворца в Пушкино. 1883 г.

Среди главных построек Н.В.Никитина следует упомянуть церковь Казанской иконы Божьей Матери у Калужских ворот (1876–1886), Собор Троицы Живоначальной в Николо-Бирлюковской Пустыни (1879), церковь Харитония Исповедника, что в Огородниках (перестроена в 1880), церковь Троицы на Шаболовке (перестроена в 1885–1895).

Значение ясного, хорошо читаемого силуэта кровли в сочетании с игрой света и тени нашло выражение в предпочтении шатрового завершения колоколен, в том числе церкви Богоявления в Дорогомилово (1874), собора Спаса Нерукотворного Образа в Спасо-Влахернском монастыре (1884), Николая Чудотворца в Пушкино (1884) (рис.4). Важно, что Н.В.Никитин сохранял прежний облик постройки, по возможности ограничиваясь заменой ветхого шпиля.

Особняком в творчестве Н.В.Никитина стоит нереализованный проект Сельскохозяйственного отдела музея Прикладных знаний в Москве, разработанный зодчим в 1873 году. Эскизные зарисовки фасадов, хранящиеся в личном фонде архитектора, являют собой ценный источник для исследования русского стиля второй половины XIX столетия.

Устройство Боголюбской часовни в Варварской башне Китайгородской стены представляет особый интерес для истории архитектуры и реставрации. В 1875 году Н.В.Никитиным был составлен проект реставрации и устройства часовни, а также

проведены подробное изучение постройки и ее обмеры. Архивные документы сохранили свидетельства о состоянии древнего памятника до и после перестройки. Изучение данных материалов позволяет пополнить существующие знания о месте крепостных сооружений среди современных памятников архитектуры, допустимых способах воздействия и границах переделок. Специфика воплощения данного проекта дает возможность получить представление о творческом методе московского архитектора-реставратора Н.В.Никитина.

Универсализм зодчего проявляется в проектировании нескольких крупных общественных зданий в центре Москвы, таких как доходный дом на Тверской улице 30/2 (1859), пассаж Солодовникова (1862–1863), Носовское подворье (186 –1864), доходный дом Н.Я.Лопатина (1876), причисленный в очерке Л.В.Даля «Строительная деятельность Москвы» к наиболее удачно спроектированным гостиничным зданиям [20, с. 4].

Необходимо заметить, что, согласно архивным материалам, значительное число работ Н.В.Никитина остается не выявленным.

Примечания:

1. Памятники архитектуры дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / под общ. редакцией доктора архитектуры А.С.Щенкова; сост. указат. А.С.Щенков, А.Л.Баталов, Т.А. и В.А.Куликовы. — М., 2002. — С. 190.

2. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М., 1997.

3. *Лисовский В.Г.* Архитектура России. XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. — М., 2009.

4. *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. — СПб., 2005.

5. *Подъяпольский С.С.* Реставрация памятников архитектуры. — М., 2000.

6. *Зверев В.В.* От поновления к научной реставрации. — М., 1999.

7. *Кириченко Е.И.* Московское архитектурное общество в истории русской культуры. 1867–1932. К 140-летию МАО / Е.И.Кириченко. — М., 2007.

8. РГАДА Ф. 1632 (Никитин Н.В. — архитектор придворного ведомства). Оп. 1. Ед. хр. 1–502; Ф. 184. Оп. 1. Ед. хр. 98, 99, 103, 270, 692, 1066, 1127, 1189, 1301–1310. Оп. 2. Ед. хр. 169; Ф. 180. Оп. 7. Ед. хр. 4615; Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр. 15247, 16109; Ф. 1628. Оп. 1. Ед. хр. 106.

9. ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 454; Ф. 1376. ОХНТД Москвы. Ф. Т-1.

10. РГИА Ф. 485. Оп. 1. Ед. хр. 62, 85, 86. Ф. 789.

11. РО НА ИИМК РАН. Ф. 4 (Московское Археологическое Общество (1865–1920).

12. ГИМ ИЗО. А-1511/30, 1510/111, Р-8627.

13. РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 245. Л. 8.

14. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр.15247. Л. 3.

15. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр. 16109. Л. 1.

16. РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 39.

17. РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 358. Л. 1.

18. *Гриц А.Е.* Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века: диссертация кандидата искусствоведения. Специальность 18.00.01. — М., 2004.

19. РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 411. Л. 1.

20. *Даль Л.В.* Строительная деятельность Москвы // Зодчий. — 1876. — № 4.

Библиография:

1. *Гриц А.Е.* Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века: диссертация кандидата искусствоведения. Специальность 18.00.01. — М., 2004.

2. *Зверев В.В.* От поновления к научной реставрации. — М., 1999.

3. Историческая записка о деятельности Императорского

Московского Археологического Общества за первые 25 лет существования. — М., 1890.

4. Историческая записка о деятельности Московского архитектурного общества за первые тридцать лет (1867–1897). — М., 1897.

5. *Кириченко Е.И.* Московское архитектурное общество в истории русской культуры. 1867–1932. К 140-летию МАО / Е.И.Кириченко. — М., 2007.

6. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М., 1997.

7. *Лисовский В.Г.* Архитектура России. XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. — М., 2009.

8. Памятники архитектуры дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / под общ. редакцией доктора архитектуры А.С.Щенкова; сост. указат. А.С.Щенков, А.Л.Баталов, Т.А. и В.А.Куликовы. — М., 2002.

9. *Подъяпольский С.С.* Реставрация памятников архитектуры. — М., 2000.

10. *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. — СПб., 2005.

А.В. Горячева

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД П. САНПАОЛЕЗИ В АРХИТЕКТУРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ

Статья посвящена Пьеро Санпаолези, архитектору-реставратору 1940–80-х годов, чей творческий метод во многом повлиял на теорию и практику реставрации в Италии. Эксперименты Санпаолези с укреплением каменных материалов стали импульсом для дальнейшего развития научных исследований в данной области. Основанная им кафедра реставрации стала одним из центров развития реставрационных технологий в Италии.

The article is devoted to Piero Sanpaolesi, architect-restorer of 1940–80s, whose creative method largely influenced the theory and practice of restoration in Italy. Experiments of Sanpaolesi with strengthening of stone materials became an impulse for the further development of scientific research in this area. Department of restoration founded by him became one of restoration techniques development centers in Italy.

Ключевые слова: теория реставрации, Италия, архитектура, послевоенный период, эксперимент, укрепление мрамора, фторосиликаты.

Keywords: theory of restoration, Italy, architecture, post-war period, experiment, strengthening of marble, fluorosilicates.

Одним из наиболее важных периодов формирования реставрационной мысли и методов реставрации архитектуры можно назвать 60-е годы XX века — в это время была написана Венецианская хартия (1964), на многие годы ставшая основным документом в сфере реставрации; создан ИКОМОС (1965), осуществляющий оценку

памятников для включения в список ЮНЕСКО; а также вышла в свет «Теория реставрации» Ч.Бранди (1963), оказавшая большое влияние на теорию реставрации не только Италии, но и Европы в целом.

В 1960-е годы был почти полностью отвергнут путь воссозданий утраченных памятников, часто признававшийся актуальным в период преодоления послевоенных разрушений. Была признана необходимость сохранения главным образом подлинной формы и подлинного материала памятника как исторического документа. Но при этом понималось, что только сохранение и укрепление не может полноценно решить задачу раскрытия эстетической, художественной ценности произведений прошлого. Вопросы взаимосвязи исторической и художественной ценности памятников активно разрабатывались тогда в Римском институте реставрации. Директор института Ч.Бранди в своей концепции «потенциального единства» предлагал разрабатывать систему имитационных подсказок, помогающих почувствовать художественный смысл целого по сохранившимся фрагментам. Р.Пане в теории «критической реставрации» протестовал против тотальной консервации всех составляющих памятника, считая нужным главным образом выявлять его художественно ценные составляющие.

Трудно формализуемые эстетические теории не прозвучали, как известно, в рекомендациях Венецианской хартии и близких к ней документах. Предпочтение было отдано принципу консервации (с допущением восстановления утраченного в качестве редкого исключения). Но и в рамках принятых положений оставалось поле для серьезных методических дискуссий. В частности, это коснулось возможности удалять в дальнейшем все, сделанное реставратором, ради более совершенного решения (т.н. принцип обратимости реставрации). Принцип обратимости стал одним из ведущих, но, как выяснилось, не бесспорных.

Одним из крупных деятелей, чья позиция отличалась от обозначенной выше, был Пьеро Санпаолези. Личность Санпаолези и его творческий метод представляется сложным оценить однозначно даже через 37 лет после его смерти, в особенности — с позиции современности, поскольку методы и теория реставрации за столь долгий срок претерпели существенные изменения.

Piero Sanpaolesi — инженер, архитектор и историк архитектуры. Работы Санпаолези крайне многочисленны и охватывают широкий спектр наследия. В довоенный период после получения разрешения на профессиональную деятельность Санпаолези работал под руководством Джованни Поджи и Уго Прокаччи, выступая как представитель во Флоренции Soprintendenza — органа, осуществляющего в Италии надзор за работами на памятниках архитектуры. Это поприще деятельности заставляло его быть в постоянном контакте с архитектурно-строительной практикой и отложило отпечаток на всю его дальнейшую деятельность. После войны он имел обширнейшую реставрационную практику по всей Италии.

На практике Санпаолези приходилось решать большое количество разнообразных задач, часто не вписывающихся в рамки господствовавших теоретических постулатов реставрации, однако требующих немедленно решения. Послевоенный период отмечен повсеместной практикой реконструкции в Европе и Италии в частности, поскольку зачастую разрушенной оказывалась историческая часть города. Колоссальные объемы работы по восстановлению зданий, безусловно, сказывались на качестве исполнения. С одной стороны, из-за недостаточного внимания к материалам [5, с. 197], с другой — из-за отсутствия наработанных технологий и только зарождающегося исследования реставрационных материалов. Реставрационные технологии в тот период активно развивались, многие из них использовались впервые, и Санпаолези выступал своего рода первопроходцем и первооткрывателем, зачастую действуя эмпирическим методом, который, к сожалению, не всегда приводил к положительному результату. В послевоенные годы он отделял падающие фрески и переносил их на бетонное основание, использовал фторосиликаты для укрепления камня (весьма вредные, что тогда было не очевидно [2, с. 93]), использовал портландцемент и усиливал деревянные конструкции металлическими штифтами. Многое из того, что он делал, сейчас кажется немыслимым. Его реставрации часто подвергались критике [1, с. 220]. Однако совершенные ошибки того периода и их критическое осмысление стали стимулом для исследований реставрационных материалов, которым прежде уделялось весьма мало внимания.

Позиции Санпаолези в вопросах подхода к реставрации отличались от позиций римской школы реставрации, и Санпаолези не присоединялся к римской группе, хотя и поддерживал с ними диалог. Главным образом его взгляды не совпадали с позицией Ч.Бранди. Взгляды на реставрацию Чезаре Бранди весьма подробно изложены им в «Теории реставрации» и других работах, где обратимость реставрационных материалов ставится во главу угла: «Никакое реставрационное вмешательство не должно претендовать на то, чтобы быть последним…» [1, с. 220].

Санпаолези же был упорным сторонником использования необратимых материалов, которые не оставляли пространства для последующих реставраций. Он писал: «Доктору Гуидобальди, поднявшему проблему обратимости, отвечаю: операция, направленная на укрепление камня, должна быть необратимой, поскольку обратимый процесс предполагает возможность удаления того, что было введено в камень, а эта возможность, есть не только у нас, но и у атмосферных явлений, поэтому обратимый процесс не может быть долговечным» [8, с. 178]. Санпаолези являлся также и противником опытов, направленных на эксперименты с обратимыми материалами, в том числе использования смол для обработки лицевых поверхностей, различные составы которых применяются в настоящее время весьма активно. Он считал, что необходимо укреплять не только поверхность камня, но и весь его объем, для чего использовал инновационную для своего времени технику «вакуумной помпы», позволяющей глубоко закачивать укрепляющие составы фторосиликатов.

Именно такая техника применялась им в реставрации ценных мраморов во дворце Ка Д'Оро в Венеции и базилики Сан Микеле Маджоре в Павии. Эти две работы являются наиболее важными и целостными в длинной череде опытов Санпаолези. Они часто подвергались критике как со стороны Бранди, так и со стороны других реставраторов. Но в 1988 году группа студентов под руководством профессора Серджио Вануччи провела исследования с целью проверки достоверности отрицательных оценок, полученных после мониторинга другими учреждениями, с предпосылкой реабилитации

научного вклада Санпаолези в реставрационные методики и возрождения исследовательской деятельности, осуществляемой в лабораториях флорентийского Института реставрации памятников до начала 80-х годов. Проведенные анализы показали хорошее общее состояние камня, с частичным разрушением, которое было блокировано укреплением камня (выполненным при реставрации), а также обнаружили на фасаде песчаник большей гетерогенности, по сравнению с предыдущими отчетами. В тоже время во взятых образцах практически не было гипса (который является одним из продуктов распада песчаника), что свидетельствует об эффективности проведенной реставрации. Лишь недавно начала утихать критика, и приходит признание того, что необратимая реставрация Санпаолези приостановила процесс разрушения павийского песчаника.

Санпаолези работал с уверенностью, что реставрация должна стремиться не к тотальному обновлению памятника, а к сохранению множества элементов его каменной поверхности, включая патину, которые придают ей определенную изысканную ценность [9, с. 93]. Он считал, что после окончания реставрационных работ публика должна спрашивать, что было сделано на объекте (т.е. не должна замечать, что что-то изменилось — прим. пер.), и это будет свидетельством хорошо проведенной реставрации. Он писал: «Представляется ясной необходимость того, чтобы архитектор-реставратор опирался на свое чувство меры в выборе степени поновления отдельных частей памятника, больше возвращал достоинство древним формам и материалам, не соглашаясь на очищение или добавление нового к тому, что время облагородило своей рукой. Нельзя забывать, что реставратор, воздействуя на материю памятника, работает с его духовно-нравственным содержанием» [9, с. 93].

Чезаре Бранди подходил весьма похожим образом к проблеме сохранения патины: «Требование верности исторической правде должно приводить… к уважению по отношению к патине. Реставратор также должен оставлять участки произведения в том состоянии, которое предшествовало его вмешательству…», — за исключением того, на чем должен основываться принцип работы с патиной; если у Бранди «проблема патины должна рассматриваться на прочной

научной и теоретической базе, а не как часть области произвольного или индивидуального вкуса» [1, с. 50], то у Санпаолези — это «чувство меры» автора.

К сожалению, некоторых случаях Санпаолези причислял к патине сульфатные черные корки, считая их естественной защитой камня, и не счищал их, опасаясь чрезмерного обновления поверхности: «В других случаях на определенных известняковых породах, на тех, которые не морозостойки, нужно оставлять пленку, несомненно защитную» [6, с. 3]. Разумеется, подобный подход отрицательно сказывался на реставрациях, так как после окончания работ требовались новые работы по очистке камня.

Еще один принцип, которому следовал Санпаолези в реставрации, — противостоять любому виду операций, которые предусматривают замену оригиналов, находящихся под открытым небом, на копии, с дальнейшим перемещением оригиналов в музей. Он твердо верил, что, благодаря достижениям науки и техники, реставратор обладал всеми инструментами для работы непосредственно на месте, чтобы максимально отдалить любые намерения по музеефикации объекта искусства. Принцип «защиты памятников такими, какими они дошли до нас» [8, с. 164] реализован в работах на амвоне Донателло в Прато, а также на статуях в арке Альфонса Арагонского в Неаполе. О необходимости сохранения скульптур, а также картин и фресок на открытом воздухе in situ высказывался еще Роберто Пане в 1964 г., видя в росте новых музеев попытку оторвать произведения искусства от повседневной жизни, лишив их первоначального использования в пользу «созерцания, которому они предназначены быть свидетельством» [3, с. 11]. Мнение Бранди было противоположным — он считал, что в некоторых случаях произведения искусства необходимо переносить в музеи для сохранности, заменяя их копиями.

Своеобразие позиции Санпаолези — признание процесса реставрации творческим поиском, соединенным с экспериментом. Он писал в 1966 году о том, что в начале реставрационной деятельности некоторые техники, применяемые им, например, при работе с амвоном Донателло в соборе Прато, были «эмпирическими» [6, с. 60]. Бранди же считал: «При реставрационных работах нельзя руководствоваться моментальным

вдохновением, но, напротив, нужно руководствоваться четкими и ясными техническими знаниями и проверенным и надежным опытом. Нельзя проводить эксперименты по применению новых веществ на произведениях искусства, обладающих большой ценностью» [1, с. 220]. Позиция Бранди, очевидно, более корректна: нельзя экспериментировать на памятниках. Но, может быть, неправильно считать «эмпирический» подход Санпаолези безоглядным экспериментом. За этим к 1960-м годам стоял уже большой профессиональный опыт.

В 1960 году на факультете архитектуры во Флоренции Санпаолези организовал и возглавил институт реставрации памятников (в связи с различием систем образования в Италии и России, правильнее будет перевести не «институт», а «кафедру»). На кафедре «Реставрации памятников», организованной благодаря сотрудничеству с группой «талантливых студентов», Санпаолези открывает вопрос о сохранении каменных поверхностей в архитектуре и скульптуре в соответствии со строгим балансом между практикой, исследование и обучением, где он не только возобновляет интерес к отношениям между наукой и реставрацией, но достигает определенной систематизации аналитических исследований, предваряющих реставрационные работы на объекте.

Его «Методология реставрации» 1973 года вошла в жизнь академического круга, когда сам Пьеро Санпаолези в качестве профессора преподавал сначала в Пизе, а потом во Флоренции курс «Стилистические и конструктивные особенности памятников и их реставрация», продолжая собственные исследования выразительности архитектурных форм, синтеза структур и форм.

Обобщая, можно сказать, что две разных интерпретации дисциплины реставрации были результатом двух разных взглядов на реставрацию, которые появились после войны, сохранились и в дальнейшем. Согласно одному, на первом месте — философия и идеология работы с памятником, другой взгляд больше опирается на практику работы с историческими объектами. Ренато Бонелли пишет о том, что «с одной стороны есть традиция Реставрации… технико-филологическая, в которой профессор Санпаолези — маэстро; с другой стороны — иная интерпретация Реставрации, я бы сказал,

более идеалистическая, но также и более обширная, в особенности в том значении, которое придает ей Чезаре Бранди в своей книге, выпущенной в 1963 года, следовательно, не вчера, согласно которому превосходством обладает художественный характер произведения искусства» [10, с. 274]. Противопоставлять два подхода трудно и, наверное, не продуктивно. Санпаолези заботился и о технической стороне дела, и о «духовно-нравственном содержании» памятников, при этом достигал в своей работе значительных результатов. Но, с другой стороны, методическая корректность построений Ч.Бранди предохраняла наследие от рискованных экспериментов его оппонента.

Антонио Паолуччи пишет, что «два главных центра итальянской реставрации развивались раздельно, по параллельным линиям, кажется, игнорируя друг друга, даже когда предлагали аналогичные инициативы, с каким-то косвенным, но при этом полемическим, спором» [4, с. 63]. Тем не менее, обе школы внесли важный вклад в формирование классической реставрационной школы Италии.

Примечания:

1. *Бранди Ч.* Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации. — Флоренция: Nardini Editore, 2011. — С. 272.

2. *Никитин М.К., Мельникова Е.П.* Химия в реставрации: справочное пособие. — Л.: Химия, 1990. — С. 304.

3. *Pane R*. Attualità dell'ambiente antico. — Firenze: La nuova Italia, 1967. — P. 222.

4. *Paolucci A*. Il laboratorio del restauro a Firenze. — Torino: Istituto Bancario San Paolo Torino, 1986. — P. 239.

5. *Pickard R*. Policy and Law in Heritage Conservation. — London: Spon Press, 2001. — P. 368.

6. *Sanpaolesi P.* Le misteriose malattie delle pietre // Le vie d'Italia. — 1959. — № 65. — P. 1583.

7. *Sanpaolesi P*. Metodo di indurimento delle pietre dell'architettura, campionamenti, ricerche di laboratorio. — Firenze: Vallecchi, 1966. — P. 68.

8. *Sanpaolesi P.* Cosa si intende per indurimento di una pietra usata in architettura // La conservazione delle sculture all'aperto: atti del Convegno Internazionale di studi (Bologna 23–26 ottobre 1969). — P. 163–185.

9. *Sanpaolesi P*. Discorso sulla metodologia. — Firenze: Edam, 1973. — P. 177.

10. *Spinosa A*. Piero Sanpaolesi: contributi alla cultura del restauro del Novecento. — Firenze: Alinea, 2011. — P. 303.

Библиография:

1. *Бранди Ч.* Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации. — Флоренция: Nardini Editore, 2011.

2. *Рыцарев К.В., Щенков А.С*. Европейская реставрационная мысль в 1940–1980-е годы. — М.: Комкнига, 2010. — С. 96.

3. *Spinosa A*. Piero Sanpaolesi: contributi alla cultura del restauro del Novecento. — Firenze: Alinea, 2011.

М.В. Курочкин

АРХИТЕКТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЗЕМСКОЙ БОЛЬНИЦЫ В Г. САРАПУЛЕ

Материалы статьи подготовлены при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 16-14-18002 «Общественно-культурные сооружения в архитектурном облике городов Удмуртии (конец XVIII — начало XX вв.)»

В статье впервые рассматриваются неизвестные, бесспорные факты, связанные с архитектурным наследием земской больницы в Сарапуле. Произведена верификация объектов на основе архивных материалов.

The not known, indisputable facts related to architectural heritage of hospital in Sarapul are first examined in the article. Verification of objects is produced on the basis of the archived materials.

Ключевые слова: архитектура, архитектор, больница, проект, павильон, земство.

Keywords: architecture, architect, hospital, project, pavilion, zemstvo.

В истории архитектуры Прикамья имеются значительные пробелы, исключающие возможность рассмотрения ее непрерывного художественного развития и представления о роли губернских земских архитекторов в формировании пространства и среды городских и сельских поселений. Иногда лишь с помощью архивных данных удается представить тот или иной род памятников. Одним из таких памятников является Земская больница в городе Сарапуле, входившем некогда в состав Вятской Губернии. В настоящее время это районный центр на Каме в Удмуртской Республике.

Именным указом Александра II, данным Правительствующему Сенату 1 Января 1864 года («распубликованный» 8-го того же Января) было создано положение о губернских и уездных земских учреждениях и временных для них Правил по делам о земских повинностях, народном продовольствии и общественном призрении. В Вятской губернии были созданы одна губернская и одиннадцать уездные земских собраний и земских управ. В 1871 г. учреждены должности губернского земства и прописаны обязанности земских инженеров, архитекторов и технологов, отвечавших за проектирование и строительство земских учреждений, училищ, школ и больниц. В их обязанность также входило строительство и поддержание местных больничных зданий. На рубеже XIX–XX столетий в удаленных частях крупных населенных пунктов Вятской губернии были возведены земские больницы. С конца 1870-х гг. Сарапульское земство начало повсеместно арендовать или возводить больничные здания.

К нач. XX в. сложилось два типа архитектурного комплекса: павильонный (Гольяны, Сарапул) и смешанный (Воткинск, Ижевск, Каракулино).

Архитектурный комплекс зданий земской больницы в Сарапуле начал складываться в конце 1870-х гг. после передачи уже возведенного корпуса на улице Нагорной — под помещения Алексеевского реального училища. Новый комплекс Сарапульской земской больницы по решению городской управы было решено разместить в квартале № 119, выше по плану на два квартала от старого места, ограниченном улицами: с юга — Нагорной, а севера — Сарапульской; по восточной границе участка — Дачной и по западной границе — Смоленской улицей. Первые одноэтажные деревянные здания были возведены к 1882 г. План застройки участка был создан по проекту земского архитектора Николая Алексеевича Галкина [6].

Вся застройка притянута к восточной части квартала. Архитекторы сохранили в западной части естественную растительность. Таким образом, весь комплекс вытянут по оси с юга на север вдоль больничной ограды. Внутри прямоугольного больничного двора

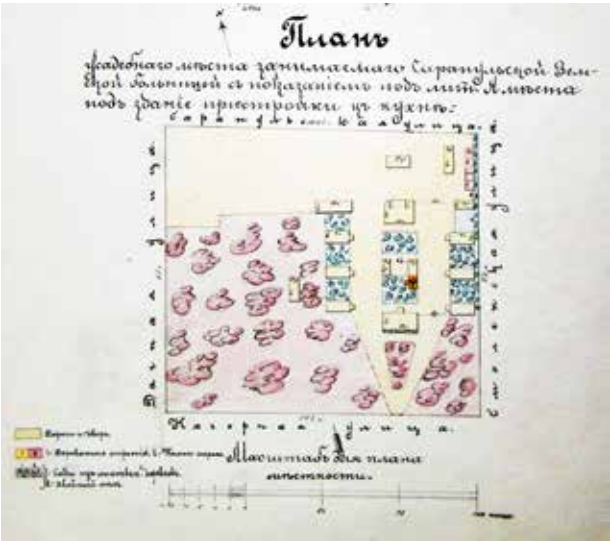


Рисунок 1. План земской больницы в Сарапуле. Чертеж нач. XX в.

стояли административные и больничные корпуса. По сторонам, прижавшись, друг к другу, стояли корпуса бараков стационара. «Больница обширная павильонной системы, ею занят целый квартал прекрасной местности с лесом. Она сполна содержится земством. Город своей больницы не имеет» [1].

Центральная аллея упиралась передние ворота с «избушкой-караульней» (рис. 1). Пройдя под резными воротами, посетители попадали в небольшой передний двор, где находился приемный покой.

Центральное место в застройке отведено врачебному корпусу и «приемным покоям». Несколько поодаль, западнее корпусов стационаров, стоял «заразный барак». К 1898 г. земская больница имеет 100 кроватей [5].

Сохранились скупые сведения старожилов города о внутреннем убранстве корпусов. В помещениях красовались голландские печи. Большие окна пропускали много света. В ночное время помещения освещались лампами и электрическими фонарями. Сены и потолки были выбелены «по дереву». Скромность отделки подчеркивали «красные углы». Окна выкрашены суриком, а двери обиты войлоком.

Так, земским архитектором Михаилом Ивановичем Ончуковым был создан проект типового летнего барака [3]. Объемно-планировочная композиция зимних павильонов принадлежит руке другого мастера — Николая Ивановича Максимова. Это традиционный для рубежа XIX–XX вв. лечебный корпус с рядовым расположением клетей — помещений. Обычно такие здания представляют собой симметричные объемы с сенями и чуланом. Больничные павильоны устроены по одному типу: без сплошного фундамента на каменных столбах. Под полами свободное пространство. Полы в павильонах более 750 мм толщины, в несколько слоев: прокопченный накат, залитый глиной, поверх которого плотно сложена солома. На эту прослойку уложен кирпич «елочкой» залитый известью. Сверху уложен чистовой пол. Павильон высотой в 6,4 м, окна высотой более 3м для сплошного, «стенового» освещения [4]. Обшивка павильона, гладкая или калеванным тесом, наличники, фриз, лопатки и реже пилястры были основными средствами обработки фасадов. Обшивка в суровых условиях стала дополнительным утеплением.

Грациозно комплекс смотрелся со стороны северо-западного угла, где красовалась на фоне зелени каменная церковь. В 1895 г. почетным потомственным гражданином г. Сарапула Д.Г.Ижболдиным начато строительство каменной церкви с колокольней при земской больнице. Строительство было завершено в 1897 г. его наследниками. Церковь с одним престолом, освящена 15 сентября 1897 г. в честь иконы Божьей Матери «Всех скорбящих радость».

24 мая 1890 г. Вятской Духовной консисторией в Губернское правление был выслан на утверждение проект церкви для земской больницы. Проект был разработан архитектором Э.И.Жибером на основе издания «Альбома городских сельских построек инженер-архитектора Залесского».

Оригинальный по композиционному построению шатровый храм без трапезной выполнен в русском стиле: массивный кубический объем на высоком подклете с массивным трехапсидным алтарем. Северный и южный фасады расширены полуциркульными выступами по принципу Афонских храмов эпохи средневековья.

Венчает здание пятиглавие из центрального светового барабана с шатровым завершением и угловых луковичных главок на граненых ножках, поднятых на рядах кокошников. Массивность нижнего яруса контрастирует с обилием декора завершений храма в традициях архитектуры XVII в.

Однако резолюцией от 31 мая 1890 г. Вятское губернское правление отклонило присланный проект из-за опасений обрушений сводов. Основным доводом послужило отсутствие в Сарапуле кирпича должного качества и полное отсутствие строительного камня. Сарапульской Земской управой приводится точный расчет сводов профессором Лукашевичем, и Вятское губернское правление изменяет проект облегчения сводов. Для этого был удален световой барабан и проведена замена его на четыре свода. Расчеты нагрузок производил архитектор Воткинского завода Алексей Николаевич Каменцев. Резолюцией от 13 июня 1891г. Вятского губернского правления не находит целесообразным предоставить наблюдение за постройкой каменных церквей инженер-технологам и технологам. Рекомендовано сообщить председателю строительного комитета Баранову об этом [2].

Таким образом, характеризуя комплекс земской больницы в Сарапуле, следует отметить значительную роль в его формировании Губернских земских архитекторов, которые занимались разработкой отдельных корпусов. Проектирование зданий, а также их привязка к местности производилось Сарапульским уездным и Вятским губернским земствами. Утверждались проекты Вятским губернским правлением.

Библиография:

1.*Блинов Н.Н*. Сарапул и среднее Прикамье. Былое и современное / Очерки с рисунками. — 1908. — С. 63.

2. ГАКО (Государственный архив Кировской области). Ф. 583. Оп. 514. Ед. хр. 180. Дело по отношению Вятской Духовной консистории о рассмотрении проекта на постройку каменного храма при Сарапульской земской больнице. 1890 г. — С. 30.

3. ГАКО. Ф. 583. Оп. 525. Ед. хр. 69. Л. 4. Дело по отношению Сарапульской Уездной Земской управы о рассмотрении проекта на постройку деревянного барака при Сарапульской Земской больнице. 1902 г.

4. *Добронравов А.К*. Сарапульская земская больница за 25 лет ее существования. 1867–1892 гг. — Сарапул, 1893. — С. 9.

5. Памятная книжка Вятской губернии и календарь на 1898 г. — Вятка, 1898. — С. 167.

6. ЦГА УР (Центральный государственный архив Удмуртской республики). Ф. 246. Оп. 4. Ед. хр. 15. Л. 2. Чертеж земской больницы в Сарапуле.

А.Е. Шейнер

СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ ЖИЛЫХ ЗДАНИЙ ГОРОДА ВЕРНОГО СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

Статья посвящена архитектурному облику жилой застройки г. Верного (ныне Алматы) в период середины XIX — начала XX в. В статье рассмотрено влияние общероссийских архитектурных тенденций, а также региональные особенности архитектуры, вызванные адаптацией стилистических приемов к местному климату и сейсмоопасному природному подиуму.

An article devotes to architecture landscape of Verniy city at mid XIX — beginning of XX century. An author describes influence of the Russian architecture trends into local buildings as well as regional architecture features mainly resulted of local stylistic methods adoption to regional climate and earthquake-prone podium.

Ключевые слова: г.Верный, стилистические особенности архитектуры, жилые здания, землетрясение 1887 г.

Keywords: Verniy city, Architectural style features, residential area of Verniy city, earthquake of 1887.

В конце 60-х годов XIX в. южно-азиатские пределы Российской Империи значительно расширились, включив в себя территории современного южного Казахстана, Киргизии, Узбекистана. Для управления данным регионом были сформированы три генерал-губернаторства: Оренбургское, Западносибирское и Туркестанское.

Укрепление Верное, входящее в состав Туркестанского генерал-губернаторства, было основано в 1854 году у подножия северного Тянь-Шаня на расстоянии около 700 км к востоку от г.

Ташкента. Путешественники конца XIX века называли данный край «Сибирской Италией» [1, с. 1]. Обилие горных рек, прекрасный климат, плодородные земли предгорий и удачное положение вблизи торговых путей обеспечили быстрое развитие укрепления. С 1867 года оно приобретает статус города [2, с. 25], становится центром Семиреченской области, с 1871 года в нем размещается кафедра туркестанской епархии.

В дореволюционной истории города Верный (ныне Алматы) следует выделить два этапа строительства: первый период относится к 1867–1887 годам, второй — к 1888–1917 гг. Архитектура первого периода отражает эпоху позиционирования Российской Империи в Средней Азии, последовательного привнесения традиционной русской культуры на данную территорию.

В основу градостроительной планировки Верного был положен регулярный план с ортогональной структурой улиц, крупными городскими площадями и садами. Для выявления оптимальной величины кварталов комиссией по благоустройству г. Верного были рассмотрены примеры российских городов, предусмотрены аллеи тополей с каждой из сторон улиц. В то же время из наследия азиатской традиции здесь была применена арычная система орошения участков [3].

Основные сооружения в г. Верном были возведены с применением приемов эклектики. Наиболее известными жилыми зданиями данного периода являются губернаторский и архиерейский дома.

В здании, построенном в 1884–1887 гг. на Губернаторской улице, располагались не только жилые покои губернатора, но и помещения канцелярии. Сооружение имело строгую симметричную композицию и было выполнено в стиле классицизма, отражая идеи порядка и государственности. Объемно-пространственная композиция здания состояла из центральной двухэтажной части и боковых одноэтажных корпусов, ограждающих внутренний двор. Наиболее богатый по своим формам, декору и членениям центральный объем здания декорирован колоннами и пилястрами дорического ордера, увенчан аттиком с флагштоком. Центральная часть фасада здания также была акцентирована парадным крыльцом



Рисунок 1. Вид на горы Заилийского Алатау с южной стороны г. Верного

для подъезда экипажей. Кровля боковых корпусов представляла собой просторные террасы, с которых открывался впечатляющий вид на горы Заилийского Алатау (рис. 1).

Архиерейский дом — пример стилизации в духе эпохи барокко. Сооружение располагалось в глубине озелененного участка вдоль улицы Первогильдийской. Высокая каменная ограда сформирована мерным ритмом столбов с пилястрами и арочными вратами. Трехэтажное здание имеет сложную конфигурацию плана, со стороны главного фасада образовывающую курдонер. Оконные проемы дома имеют арочную форму, выразительность силуэту здания придает крутой уклон кровли и возвышающаяся глава домового храма в честь святого князя Александра Невского [4, с. 21].

Дом ученого-садовода Э.О.Баума, напротив, можно назвать образцом русского деревянного зодчества, имеющего сходство с теремом.

Таким образом, архитектура г. Верного данного периода при разнообразии приемов стилизации зданий представляет универсальный художественный язык периода эклектики, свойственный городам средней полосы и окраин Российской Империи.

Следует отметить, что в конце XIX — начале XX века в

соседних городах, таких как Туркестан, Арысь, Ак-Мечеть, Аральск распространение приобретает «кирпичный стиль» [5, с. 132]. Здесь кирпич используется не только как строительный материал, но и как средство художественной выразительности. Можно предположить, что архитектура Верного развивалась бы в ключе данной тенденции, если бы не природный катаклизм 1887 года. Девятибалльное землетрясение разрушило город практически до основания, оставив в руинах 1938 каменных и кирпичных зданий [6, с. 98].

В Петербурге рассматривался вопрос о переносе города в другой район, была организована экспедиция под руководством И.В.Мушкетова по изучению сейсмических характеристик края. Однако по прошению граждан, при поддержке августейшего семейства и множества пожертвований со всей России город был отстроен заново на прежнем месте.

Так начался второй период формирования архитектурного облика города, относящийся к 1888–1918 годам. Сохранив свою объемно-пространственную структуру, город возводится с применением новых строительных решений. Принудительная смена технологии строительства, запрет на использование кирпича и камня как основного строительного материала зданий привели к поиску новых конструктивных и художественных приемов. Внедрение современных художественных тенденций и актуального технического опыта в благоустройство города осуществлялось прибывшими специалистами, такими как П.В.Гурде, выпускником французской императорской школы профессий и искусств Шалон-Марн, А.П.Зенковым выпускником Санкт-Петербургской Николаевской Инженерной Академии. При создании общественных и жилых зданий архитекторы Верного вновь обращаются к традициям русской архитектуры, но на этот раз к опыту деревянного зодчества.

С середины XIX столетия в художественных кругах России получил развитие вопрос о поиске национального стиля в архитектуре. Данные идеи нашли отражение в критических статьях В.В.Стасова, в деревянных постройках В.А.Гартмана, И.П.Ропета [7, с. 7]. Русский стиль сложно интегрировался в пространство крупных, сформировавшихся городов, но стал распространен в строительстве

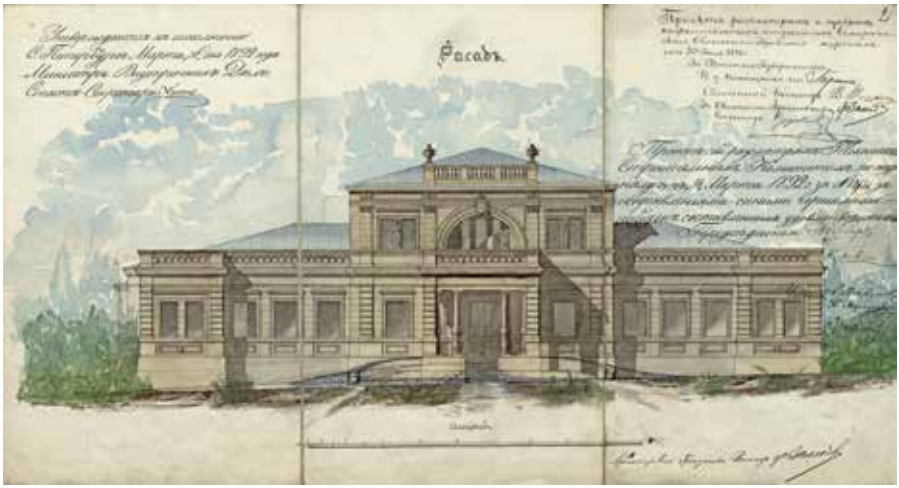


Рисунок 2. Чертеж нового губернаторского дома. 1892 г.

загородных светских резиденций, павильонов международных промышленных выставок, зданий посольств в других государствах, а также приобрел особое звучание здесь, на границах Империи.

Дополнительным фактором, способствовавшим укреплению русских черт в рядовой жилой застройке города, является воссоздание традиционного русского уклада пришлым населением. Первыми жителями города были казацкие семьи с уральской и оренбургской линий укреплений. Второй волне массового переселения крестьян в 1890-е годы способствовало строительство транссибирской железнодорожной магистрали (1892–1905 гг.).

Именно во второй период строительства города сформировались стилистические особенности архитектуры г. Верного.

Первой из них является цельность городской застройки, где на протяжении 1980–1917 годов в формировании стилистического облика города доминирующее положение занимают приемы эклектики. Предпосылками подобного единообразия являются общий период строительства, негласная «программа» городской архитектуры, базирующейся на технических ограничениях и реминисценциях о прошлом города.

О стремлении воссоздать прежний каменный облик города ярко

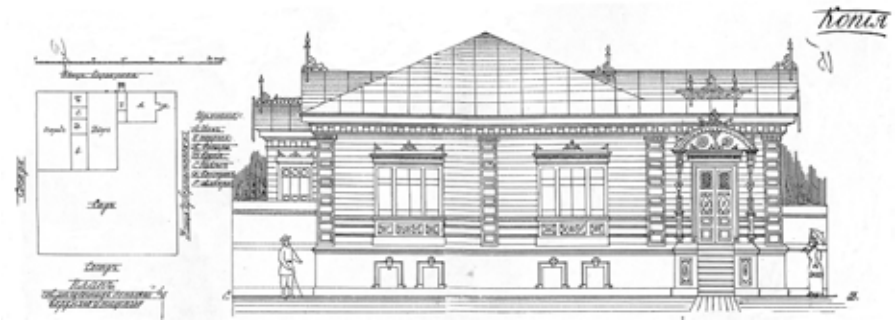


Рисунок 3. Чертеж жилого дома зодчих Зенковых

свидетельствует новое здание губернаторского дома (не сохранилось), которое располагалось на угловом участке улицы Губернаторской и проспекта Колпаковского, в непосредственной близости от Ботанического сада г. Верного.

Утвержденный проект 1892 года восходит к традициям классицизма (рис. 2). С прежним зданием его объединяет художественное решение главного фасада:

- симметричная композиция с повышенным центральным двухэтажным объемом, несмотря на угловое положение участка;
- отделка стен с имитацией руста.

В проекте заслуживает внимания проработка архитектурного декора центрального арочного окна лоджии, межоконных вставок, пилястр коринфского ордера на втором этаже здания. В процессе согласования и строительства фасадные решения здания были изменены, центральный объем был завершен композицией из двух фронтонов. Пластическое решение фасада стало более активным, увеличился выступ рустованных пилястр и карниза, декорированного накладными полочками с пропильной, сквозной резьбой по дереву.

Также показательным примером жилой застройки данного периода является дом владельца табачной фабрики купца А.Гаврилова. Здание сохранилось, но значительно перестроено в связи с переносом его на новое место в 1973 г. Об историческом архитектурном облике дома можно судить по фотографии середины XX века. Фасад здания был





Рисунок 4. Дом купца М.Шахворостова
Рисунок 5. Особняк купца И.Габдулвалиева. Фотография 1930 г.

оштукатурен, стилистически также восходил к традиции классицизма. Главный вход в здание был обращен на улицу и акцентирован козырьком-фронтоном, поддерживаемым деревянными консолями.

Наиболее поздним образцом преемственности классической традиции в жилой застройке города является казенный дом директора детского приюта. Это небольшое здание отличает центрическая объемно-пространственная композиция, изящество архитектурных форм и деталей постройки. Планировочное решение характеризуется периметральным размещением комнат с венчающей дом четырехскатной мансардой-бельведером. Деревянный карниз мерным вертикальным ритмом и со сквозной резьбой на свесе украшает периметр первого и мансардного этажей, что ярко контрастирует с лаконичной поверхностью оштукатуренных стен. Поля подоконного пояса оформлены гипсовыми профилированными филенками.

Среди купеческого сословия г. Верного можно отметить тяготение к стилизации жилых зданий под каменную постройку в духе барокко, что можно видеть на примере зданий купца М.Шахворостова (рис. 4), И.Габдулвалиева (рис. 5), почетного гражданина Т.Головизина.

Для г. Верного характерно применение сейсмоустойчивых конструктивных решений в строительстве зданий. Второй стилистической особенностью городской жилой архитектуры является комбинирование приемов каменного и деревянного зодчества, контрастное сочетание изящной резьбы по дереву с

лаконичной поверхностью оштукатуренных стен здания. Для строительства цокольной части здания применялся камень и кирпич, для возведения несущих и ограждающих конструкций жилой части домов использовалось дерево. В целях безопасности деревянные стены было необходимо возводить с перевязкой бревен по углам здания и в местах примыкания внутренних стен к наружным. Таким образом, возникновение пилястр на фасадах зданий рассматриваемого периода является архитектурным решением, скрывающим ребра жесткости, а не только изобразительным декором. Довольно часто жилые дома в связи с расположением зданий на углу пересечения улиц имеют два главных уличных фасада. Для отделки стен фасадов наиболее характерно оштукатуривание стен здания и применение гипсового и деревянного декоров. Широкое применение также получило использование резных деревянных элементов в отделке навесов крылец, объемных карнизов и наличников окон. Декоративные элементы были также подчеркнуты контрастным цветовым решением со стенами здания.

К примерам жилой застройки данного типа относятся дом купца Радченко, дом врача Л.Н.Фидлера, дом купца Зубова, дома садовода Е.С.Бреусова, дом купца Филиппова, казенный дом директора Верненской гимназии, дом зодчих Зенковых (рис. 3).

Образцом применения насыщенного гипсового декора здания является фасад двухэтажного дома купца М.Шахворостова (рис. 4), который занимает угловой участок на ул. Лепсинской. Здание имеет строгую объемно-пространственную композицию. Фасады дома симметричны, их центральные оси выделены положением пилястр и венчающим кровлю декоративным аттиком. Характерной чертой здания является объемная пластика фасада: выступающий каменный цокольный этаж, заглубленные стены парадного второго этажа, декорированные объемными полуколоннами по углам и в центральных его частях. Творческий выбор заказчика и архитектора демонстрирует обращение к наследию барокко. Архитектурный декор здания сложен и многоделен: гипсовый карниз покрыт рядом листьев аканта, полуколонны декорированы каннелюрами и картушами, обрамление окон оформлено изогнутым растительным декором. Для

данной постройки характерно увеличение насыщенности декора к верхнему ярусу здания: геометричные филенки первого этажа сменяет развитый растительный декор, венчает декоративный аттик кровли.

Дом почетного гражданина Т.Головизина также демонстрирует широкое применение гипсового декора: замковые камни арочных окон, цветочные гирлянды (фестоны) на капителях колонн и стенах здания, классический профиль карниза с мерным ритмом сухариков. Фасад здания приобретает монументальность за счет высоких полуколонн ионического ордера и купола, венчающего угловой эркер здания.

На фасаде дома купца И.Гавбдулвалиева (рис. 5) также сочетаются различные типы отделочных материалов и декора: оконные проемы и горизонтальный межэтажный пояс декорированы профилированными штукатурными наличниками и филенками, парапет кровли украшен элементами деревянного резного декора.

Третьей стилистической характерной чертой верненской архитектуры следует отметить проявление синтеза русских и восточных мотивов в изобразительном декоре жилых зданий. Так, на вышеупомянутом доме почетного гражданина Т.Головизина и доме купца М.Шахворостова (рис. 4), фасад которого насыщен элементами стиля барокко, мы видим использование крупного гипсового орнамента с восточным мотивом. Дом С.Сейдалина отражает отечественные традиции, имеет сходство с русским теремом. Два фасада здания, обращенных на улицу, увенчаны высокими треугольными фронтонами с изобилием деревянных резных элементов. Однако окно второго яруса имеет арочную форму и декоративную решетку, характерную для оконных проемов медресе.

Четвертой стилистической особенностью архитектуры рассматриваемого периода является динамический выразительный силуэт зданий. Предпосылкой для распространения данного архитектурного приема является действующее в Верном после землетрясения 1887 года ограничение по высоте застройки. Безопасным строительством считались только одноэтажные здания, в связи с чем представители купеческого сословия, почетные граждане города стремились придать своему зданию значимость

среди общей городской застройки за счет запоминающегося силуэта, изобилия декоративных элементов на кровле. Включение куполов и парапетов в объемно-пространственную композицию зданий мы видим в особняках главных общественных деятелей города, таких как губернатор, директор верненского детского приюта и почетных граждан города: Т.Головизина, купцов С.Сейдалина, М.Шахворостова, И.Габдулвалиева.

Дом купца И.Габдулвалиева (рис. 5) является наиболее монументальным и поздним жилым зданием г. Верного рассматриваемого периода. Двухэтажное здание с двумя выступающими ризолитами увенчано шатровыми куполами и имеет диссимметричную объемно-пространственную композицию. Главными средствами художественной выразительности являются четкое вертикальное членение фасада, в котором пилястры дорического ордера охватывают два этажа здания, и активная координация точек повышения/понижения объемов волнообразного парапета и шатровых куполов здания.

Подводя итог в обзоре материала по выбранной теме, можно отметить следующие стилистические и конструктивные особенности жилой архитектуры города Верного 1890–1917 годов:

- цельность городской ткани застройки рассматриваемого периода;
- конструктивные особенности зданий и комбинирование приемов каменной и деревянной архитектуры;
- сочетание русских и восточных мотивов в изобразительном декоре зданий;
- развитие выразительности силуэта зданий.

В конце XIX — начале XX века город Верный являлся центром Семиреченской области на новых присоединенных территориях страны, его архитектурный облик символизировал политику и культуру Российской Империи. На первом этапе формирования города это нашло отражение в стиле классицизма и эклектики. На втором этапе, после землетрясений 1887 и 1910 гг., стилевые направления г. Верного приобрели характерные региональные черты. С одной стороны, это большая тектоничность зданий, где ощущается строгое ограничение в

выборе конструктивных решений и строительных технологий, с другой — разнообразие в пластическом решении фасадов за счет обращения как к традиционному опыту русского деревянного зодчества, так и средствам художественной выразительности восточной культуры.

Примечания:

1. ЦГА г. Алматы. Ф. 390. Оп. 74м. Д. 3. Л. 1 (Галицкий П. От Семипалатинска до укрепления Верного. 1868 г.).

2. *Урашев С.А*. Верный на рубеже XIX и XX веков. Исторические очерки. — Алматы: Казахский государственный педагогический университет им. Абая, 2006. — С. 7.

3. Арычная система — система каналов (канав) вдоль улиц города. Естественный уклон рельефа города позволял снабжать водой горных рек частные городские участки.

4. *Лухтанов А.Г*. Город Верный и Семиреченская область. Иллюстрированная энциклопедия. Изд. 3-е. — Алматы, 2014. — С. 21.

5. *Самойлов К.И*. Архитектура Казахстана XX века (развитие архитектурно-художественных форм). — Москва-Алматы: Издательство «М-АРи» дизайн, 2004. — С. 25.

6. ЦГА г. Алматы. Ф. 390. Оп. 2. Д. 1. Л. 13 (Вершинин П. Землетрясения в г. Верном Семиреченской области. 1887 г.).

7. Русское деревянное. Взгляд из XXI века. Архитектура XIX–XXI веков. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 7.

Библиография:

1. ЦГА г. Алматы. Ф. 390. Оп. 2. Д. 1. Л. 13. (Вершинин П. Землетрясения в г. Верном Семиреченской области. 1887 г.).

2. ЦГА г. Алматы. Ф. 390. Оп. 74м. Д. 3. Л. 1 (Галицкий П. От Семипалатинска до укрепления Верного. 1868 г.).

3. «И вздрогнула земля..»: Из истории землетрясений в Семиречье. 1885–1912 гг.: сб. док. и материалов / сост. И.М.Самигулин. — Алматы: Издательство LEM, 2011. — 760 с. +16 с. ил.

4. Памятники истории и культуры Алматы. Каталог документов.

// Сост. Л.А.Матвеева (Управление архивами и документацией г. Алматы, ЦГА г. Алматы). — Алматы: Онер, 2003. — 208 с.

5. Русское деревянное. Взгляд из XXI века. Архитектура XIX-XXI веков. — М.: Кучково поле, 2016. — 304 с.: ил.

6. Свод памятников истории и культуры Казахстана. Южно-Казахстанская область. — Алматы: гл. ред. «Казак энциклопедиясы», 1994. — 368 с.

7. *Букетова Н.А*. Верненские истории. — Алматы: Елнур, 2011. — 240 с.

8. *Глаудинов Б.* Отражение исторических ситуаций в градостроительстве южного Казахстана XIX века // Вестник казахской головной архитектурно-строительной академии. — Алматы, 2015. — № 1 (55). — С. 26–30.

9. *Глущенко Е.А*. Россия в Средней Азии. Завоевания и преобразования. — М.: Центрполиграф, 2010. — 608 с.

10. *Исабаев Г.А*. Стилевые особенности архитектуры Казахстана второй половины XIX — начала XX вв.: дис. канд. архитектуры. — Новосибирск, 1992. — 148 с. + 26 с. ил.

11. *Лухтанов А.Г.* Город Верный и Семиреченская область. Иллюстрированная энциклопедия. Изд. 3-е. — Алматы, 2014. — 380 с.

12. *Самойлов К.И*. Архитектура Казахстана XX века (развитие архитектурно-художественных форм). — Москва-Алматы: Издательство «М-АРи» дизайн, 2004. — 940 с.: ил.

13. *Урашев С.А*. Верный на рубеже XIX и XX веков. Исторические очерки. — Алматы: Казахский государственный педагогический университет им. Абая, 2006. — 274 с.

Н.Ю. Федотова

«НЮАНСНЫЙ» ПРИНЦИП ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ: РАСШИРЕНИЕ ГАЛЕРЕИ ТЕЙТ МОДЕРН

Автором рассматривается один из принципов взаимодействия исторической и современной архитектуры при модернизации музейных комплексов конца XX — начала XXI века на примере проекта расширения галереи современного искусства Тейт Модерн в Лондоне. В статье исследуется история создания выбранного музейного объекта, анализируются представленные архитектурные проекты с точки зрения архитектурно-композиционного, объемно-пространственного решений, архитектурно-художественных приемов и функционального назначения.

The author analyses one of the interaction principles between historical and contemporary architecture during the modernization of museums between XXth and XXIst centuries on the example of an expansion of the contemporary art gallery Tate Modern in London. The article presents the investigation of the history of the chosen museum's creation, the submitted architectural projects are analyzed from an architecture and a composition points of view, from three-dimensional solutions, artistic techniques and functionality.

Ключевые слова: музей, галерея, промышленная архитектура, модернизация, реконструкция, Тейт Модерн, электростанция Бэнксайд, Суитч-Хаус, Жак Херцог, Пьер де Мерон.

Keywords: museum, gallery, industrial architecture, modernization, refurbishing, Tate Modern, Bankside Power Station, The Switch House, Jacques Herzog, Pierre de Meuron.

Архитектура музейного здания отражает в себе яркие архитектурные эпохи, стилистические течения и концепции на протяжении всего исторического процесса возникновения и развития музея, по которым можно проследить формирование музейного зодчества в течение многих лет. Несомненно, историческая архитектура представляет собой большую ценность, однако современное зодчество имеет не меньшее значение для общего воздействия на зрителя, так как архитектура — это индикатор художественного познания мира.

При модернизации музейных комплексов не существует единой архитектурно-строительной программы, но, несмотря на это, можно выделить основные принципы взаимодействия исторической и современной архитектуры при модернизации, расширении и реконструкции. Для начала перечислим неизменные критерии в строительстве, не связанные со стилистическими особенностями.

Современная музейная архитектура уделяет особое внимание ритмическим соотношениям части и целого во внешнем облике и внутреннем пространстве здания, а также сочетанию старых и ультрасовременных материалов. Определенные условия сосуществования старого и нового — масштаб, структура и материал — не только гармонизируют архитектурный облик самого музейного комплекса, но и помогают добиться его гармонизации с исторической городской средой.

В настоящее время можно выделить три наиболее распространенных принципа взаимодействия исторической и современной музейной архитектуры — «Контрастный», «Компромиссный» и «Нюансный» [1], который далее предстоит рассмотреть подробно.

«Нюансный» принцип реализуется за счет созвучия различных стилевых форм архитектуры, которые не нарушают единство архитектурного образа музея. Следует отметить, что модернизация по такому принципу отнюдь не означает буквальный повтор исторического памятника, но опирается на аналогичную стилевую основу. По такому же «нюансному» принципу строится современное здание музея, включающее отдельные реплики исторических строений.

По данному принципу были расширены и модернизированы многие музейные комплексы по всему миру: Музей португальского языка в Сан-Паулу, Бразилия (архитектор П.Мендес да Роша, 2005 г.); Музей изящных искусств в Бостоне, США (архитектурное бюро «Фостер и партнеры», 2010 г.); Музей Шампольона в Фижаке, Франция (архитекторы А.Моатти и А.Ривьер, 2007 г.); Новый музей в Берлине, Германия (архитектор Д.Чипперфилд, 2009 г.); Национальный археологический музей в Галле, Германия (архитектор А.Вебер, 2008 г.); Музей Шопена в Варшаве, Польша (архитектурное бюро «Миглиоре + Серветто», 2010 г.); Музей Штеделя во Франкфурте, Германия (архитектурное бюро «Шнайдер + Шумахер», 2012 г.); Музей Макса Эрнста в Брюле, Германия (архитектор Томас ван ден Валентин, 2004 г.); Дом-музей Мартина Лютера в Эйслебене, Германия (архитектурное бюро «Спрингер и архитекторы», 2002 г.) и др.

Одним из наиболее выразительных примеров «Нюансного» принципа можно считать проект расширения галереи современного искусства Тейт Модерн в Лондоне, размещающую в своих стенах работы мировых художников современности и имеющую интересную историю своего возникновения.

В 1897 году в Лондоне сэром Генри Тейтом была основана «Национальная галерея британского искусства (National Gallery of British Art)» или «Галерея Тейт (Tate Gallery)», расположившаяся в специально для нее построенном здании в неоклассическом стиле (архитектор С.Р.Дж.Смит) на набережной реки Темзы — Миллбанк. Основу музейного собрания составила коллекция английской живописи XIX века, принадлежащая основателю галереи, но уже в 1917 году на музей была возложена ответственность за размещение национальной коллекции произведений мирового искусства.

Из-за увеличивающейся с каждым годом коллекции и невозможностью ее показа перед галереей возникла проблема расширения. Новое крыло Галереи Тейт — «галерея Клор», названная в честь филантропа сэра Ч.Клора, было построено по проекту британского архитектора Джеймса Стерлинга в 1987 году. Зодчий разработал композицию «...поистине беспрецедентную по

своей изысканности и скромности, органично включившуюся в существующий контекст, нисколько не поступаясь при этом новизной архитектуры, и тем не менее звучащей своими обертонами в унисон с историей» [4, с. 282].

Несмотря на блестящий проект расширения Джеймса Стерлинга, галерея все еще нуждалась в дополнительных площадях. Было принято решение разделить музейное собрание на две части: коллекцию произведений английских мастеров XVI–XIX веков и коллекцию европейского и американского искусства XX–начала XXI века, создав для последней специализированный музей современного искусства.

В декабре 1992 года на пресс-конференции было объявлено о планах создания галереи Тейт Модерн (Tate Modern). Современное искусство диктует свои условия и чаще всего используются многофункциональные выставочные площади, способные вместить и продемонстрировать грандиозные проекты современных художников. В свою очередь, промышленные здания часто предлагают значительные и нейтральные объемы, обладающие архитектурной пластичностью, что облегчает их переосмысление и переоборудование в экспозиционные пространства, в места размещения и экспонирования художественного или тематического собрания.

Таким образом, бывший промышленный объект — электростанция Бэнксайд (Bankside Power Station) — оказался идеально подходящим для размещения новой галереи Тейт. Во-первых, здание Бэнксайд расположено почти симметрично историческому корпусу Тейт на южном берегу Темзы, что делает возможным быстрое сообщение между Британской галереей Тейт (Tate Britain) и Современной галереей Тейт (Tate Modern). Во-вторых, само здание является уже известным архитектурным сооружением, построенным по проекту архитектора сэра Джайлса Гилберта Скотта в 1963 году. В-третьих, данный подход в музейном проектировании не только дает «вторую жизнь» индустриальному сооружению, сохраняя и придавая ему новые функции, но и значительно расширяет возможности экспозиционной деятельности современного музея.

В международном конкурсе на реконструкцию промышленного



Рисунок 1. Галерея Тейт Модерн (Tate Modern), 2016 г.

здания для новой галереи Тейт Модерн выиграла швейцарская архитектурная мастерская «Herzog & de Meuron Architekten», возглавляемая Жаком Херцогом и Пьером де Мероном и специализирующаяся на проектировании зданий музеев и выставочных комплексов.

Авторы проекта уважительно отнеслись к исторической архитектуре и предложили сохранить первоначальный суровый и сугубо технический облик здания (рис. 1). Грандиозный турбинный зал с сохраненными открытыми стальными колоннами и портальными кранами, как знак признания прежнему назначению здания, стал вестибюлем и одновременно выставочной площадкой для масштабных арт-проектов современных художников. Бывшая котельная разместила в своих стенах залы для демонстрации экспонатов постоянной коллекции и временных выставок. Единственным нововведением во внешнем облике электростанции стал двухэтажный пентхаус на крыше, представляющий собой горизонтальный стеклянный объем, не перегружающий общую композицию здания и составляющий с ней единое целое. Новый объект послужил некой рекреационной зоной, предоставляющей возможность отдохнуть от информационно насыщенной выставочной среды галереи в ресторане или на многочисленных смотровых площадках.





Рисунок 2. Вход в экспозиционные залы «Цистерны» (The Tanks)
Рисунок 3. Выставочное пространство корпуса «Суитч-Хаус» (Switch House)

Масштабная реконструкция электростанции Бэнксайд под галерею Тейт Модерн была закончена в 1999 году, и уже в марте 2000 года музей открыл свои двери для посетителей, но на этом модернизация промышленного здания не остановилась. Пустующие нефтяные резервуары, находящиеся с южной стороны строения, стали фундаментом нового ультрасовременного корпуса «Суитч-Хаус» (Switch House).

После предыдущей удачной реконструкции электростанции для нового проекта были приглашены, как и прежде, архитекторы Жак Херцог и Пьер де Мерон. По задумке авторов проекта, новый корпус должен представлять собой синтез сохраненного аскетичного интерьера исторического индустриального здания и современной архитектуры.

Строительство велось поэтапно. В 2012 году для посещения была открыта часть корпуса, а именно выставочное пространство «Цистерны (The Tanks)», являющееся реконструированными нефтяными резервуарами Бэнксайд (рис. 2). По замыслу архитекторов, «нефтяные резервуары» — это визитная карточка нового корпуса «Суитч-Хаус», как и «турбинный зал» — символ предыдущей реконструкции здания Джайлса Гилберта Скотта. Залы-цистерны, сохранив атмосферу интерьеров исторического здания, стали площадкой с уникальной декорацией для демонстрации различных форм современного искусства (рис. 3).

В июне 2016 года полностью построенный корпус «Суитч-Хаус»





Рисунок 4. Рекреационная зона корпуса «Суитч-Хаус» (Switch House)
Рисунок 5. Смотровая терраса корпуса «Суитч-Хаус» (Switch House)

принял первых посетителей, поразив своей мощью и величием. В новом одиннадцатиэтажном здании разместились: выставочные залы временных и тематических экспозиций, направленных на изучение и объяснение истории живых и интерактивных практик в современном искусстве; многофункциональные аудитории для проведения лекций, семинаров, мастер-классов и практического обучения; медиа-лаборатории; рестораны; открытая смотровая терраса (рис. 4, 5). Следовательно, расширение Тейт Модерн не только позволило увеличить площадь галереи на 60%, но и объединила репрезентативную, информационную, образовательную и рекреационную функции современного музейного комплекса.

Работая над проектом, Жак Херцог и Пьер де Мерон изначально планировали создать яркий архитектурный образ «Сутич-Хаус» и использовать хаотично «нагроможденные» друг на друга стеклянные блоки, сформированные в некую пирамиду, но впоследствии отказались от этой идеи, проявив снова уважительное отношение к историческому зданию Бэнксайд и окружающей исторической среде города. В окончательном варианте проекта архитекторы сумели уловить характерные для исторического строения архитектурные черты, разработать сложно нюансированные и пропорционально выверенные масштабные соотношения.





Рисунок 6. Корпус «Суитч-Хаус» (Switch House), фрагмент
Рисунок 7. Фасад корпуса «Суитч-Хаус» (Switch House), фрагмент

«Суитч-Хаус» становится новой градостроительной доминантой района Саутворк (Southwark), но при этом корреспондирует по высоте и масштабу со зданием электростанции и городской застройкой, так как для архитекторов было принципиально важно, чтобы новый корпус гармонично вписался в существующую среду. Например, высота нового корпуса соответствует высоте легендарной трубы электростанции, а та, в свою очередь, проектировалась Джайлсом Гилбертом Скоттом с учетом высоты собора Святого Павла, находящегося на южном берегу Темзы напротив Бэнксайд.

В поисках архитектурно-художественного решения здания авторы обратились к лаконичным формам и минималистической эстетике исторической промышленной архитектуры, создав образное единство геометризованных скульптурных объемов нового здания и старой застройки. «Суитч-Хаус» имеет устремленный вверх пирамидальный объем, железобетонный каркас которого покрыт перфорированной кирпичной решеткой (рис. 6). Фасады со всех сторон расчерчены неравномерным ритмом ленточных окон, повторяющих исторические очертания оконных проемов электростанции. Большое значение архитекторы уделили правильному выбору материала, поскольку он воздействует на структуру и масштаб сооружения не только собственным цветом, но и характером поверхности. Отличительной чертой современного строения стал эффект «прозрачности-массивности», осуществленный благодаря особой технике кирпичной кладки (рис. 7). Плоскости фасада здания, в зависимости от

времени суток и точек осмотра, то кажутся легкими и ажурными, то тяжеловесными и брутальными, что может ассоциироваться с многоликостью современного искусства, экспонируемого в стенах Тейт Модерн.

Подводя итог, можно сказать, что в результате проведенного расширения галерея обрела ультрасовременный корпус, соответствующий всем функциональным требованиям музея XXI века, архитектура которого может считаться образцом гармоничного включения современного крупного общественного сооружения в историческую структуру города. Но модернизация музейного здания — это не только разработка наилучшего архитектурного решения для удовлетворения острой потребности музея в дополнительных площадях, поддержание внешнего вида музея, его инфраструктуры и эксплуатационных систем, но и воплощение лучших достижений мировой архитектурной мысли. Один из крупнейших искусствоведов Б. Р.Виппер считал, что «стиль в архитектуре — это эпоха» [1, с. 277]. В современном мире глобализации и стремительного технического развития «застывшая музыка музейона» — это образ пространственно-пластического синтеза различных стилей, обеспечивающего идеальное художественное единство. Несомненно, историческая структура является исходной точкой для модернизации музейного здания, однако синтез стилей помогает придать архитектурному образу особую выразительность. Таким образом, историческая архитектура продолжает жить, а современная помогает реализовать всесторонние потребности новой эпохи.

Примечания:

1. Федотова Н.Ю. Принципы взаимодействия исторической и современной архитектуры при модернизации музейных комплексов конца XX — начала XXI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Вып. 6. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 642–648.

Библиография:

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. 3-е изд. — М.: Издательство В.Шевчук, 2010. — С. 277.

2. Иконников А.В. Архитектура XX века: Утопии и реальность. В 2 т. Т. 2 / А.В.Иконников, под ред. А.Д.Кудрявцевой. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 672 с.

3. Ревякин В.И. Современные музеи мира. Учебное пособие / В.И.Ревякин. Государственный университет по землеустройству. — М., 2012. — 352 с.

4. Рябушин *А.В.* Новые горизонты архитектурного творчества, 1970–1980-е годы. — М.: Стройиздат, 1990. — 327 с.

5. *Herzog P., Meuron P.* Herzog & de Meuron: Natural History. — Lars Muller Publ., 2003. — 459 p.

6. *Spalding F.* The Tate: A History. — Tate Publ., 1998. — 308 p.

7. Tate Modern. The Building. — The Tate Trustees by Tate Publ., 2012. — 48 p.

8. Tate Modern. The Handbook. — Tate Publ., 2014. — 256 p.

А.В. Сазиков

НАРУЖНАЯ РЕКЛАМА КАК ЧАСТЬ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

В статье на исторических примерах и примерах из современной проектной практики рассматривается наружная реклама как часть градостроительной системы современного мегаполиса. Отмечены проектные стадии формирования городской рекламы в соответствии с градостроительными требованиями: планировочная, архитектурная, объектная. Отмечено значение дизайнерских и маркетинговых факторов на формирование системы городской рекламы и требующих отдельного рассмотрения.

Using historical examples and examples from contemporary design-practice the author examines outdoor advertising as a structural part of contemporary megapolis. Design stages of creation of outdoor advertising are mentioned in connection with the urban planning demands: general city planning, architectural planning, product design. The importance of the design and marketing factors in creation of the system of city advertising is stressed.

Ключевые слова: наружная реклама, градостроительство, история наружной рекламы, типология наружной рекламы, средовой дизайн.

Keywords: outdoor advertising, urban planning, history of street advertising, typology of outdoor advertising, environment design.

В течение XIX столетия под воздействием рекламы городская среда крупных русских городов становилась дискретной. На смену художественно законченному архитектурному силуэту города, классицистическим перспективам и панорамам пришла

дробность, измельченность уличного интерьера. Яркие, броские рекламы не только разрушали перспективы улиц, но и меняли архитектонику фасадной плоскости зданий. Непрерывное развитие торговли и производства привело к тому, что наружная реклама приобрела значение «второй архитектуры», имевшей свой образ и композиционные закономерности, вносившей в городскую среду иной масштаб и иные акценты. К началу XX столетия наружная реклама в России сформировалась в качестве отдельного жанра архитектуры и декоративно-прикладного искусства, став «важным художественным элементом русского градостроительства» [1].

Тогда же впервые был поставлен вопрос о нормировании и регулировании вопроса размещения наружной рекламы в крупных городах, не нашедший, однако, своего разрешения. Гораздо в большей степени эти вопросы решались по средствам саморегуляции — вывески и рекламные надписи или места для их расположения стали предусматриваться уже на стадии архитектурного проекта здания, тем самым включая элементы наружной рекламы в общий архитектурный замысел постройки. При перестройке старых зданий рекламные элементы также входили в проектное решение. Таким образом, в рекламном оформлении многих зданий в Москве, Петербурге и других городах приняли участие многие крупные архитекторы, такие как Ф.О.Шехтель, Л.Н.Кекушев, Л.А.Веснин и т.д.

В 1920-е годы на смену зарождавшемуся архитектурному подходу и царившему повсеместно прикладному, оформительскому подходу в проектировании наружной рекламы и рекламоносителей приходит дизайнерский. В 1930-е годы за отказом от рыночной модели экономики, запретом частной торговли и опалой ряда художественных течений последовало рождение специфической советской системы рекламирования, в которой наружная реклама являлась уже не частью архитектурно-планировочной системы городской среды, а элементом городского оформления. Градостроительная и дизайнерская составляющая в проектировании наружной рекламы были нивелированы.

Уже в 1960-е годы такой подход привел к кризису в развитии

наружной рекламы крупных городов Советского Союза, что выразилось в хаотичном и бесконтрольном ее характере. Как реакция на это явление, в конце 1960-х — начале 1970-х годов в Москве, а затем и в других городах Союза разрабатываются и осуществляются генеральные комплексные проектные решения по рекламному оформлению ряда центральных магистралей. Эти проекты ознаменовали возврат к пониманию важности градостроительной и архитектурно-планировочной составляющей в проектировании наружной рекламы.

К проектированию вывесок вновь привлекаются опытные профессиональные дизайнеры [2]. Отсутствие достаточно развитых комплексных производств, где создание наружной рекламы от проекта, инженерной и художественно-конструкторской разработки до его воплощения осуществлялось бы единым подрядчиком на высоком дизайнерском и техническом уровне, привело к введению ряда программ по установке в Москве наружной рекламы иностранного производства (газосветные крышные установки стран-членов СЭВ; технически сложные свето-динамические рекламные конструкции, выполненные по индивидуальным проектам в Японии и Франции). Также в 1970-е годы в городской среде появляются первые электронные рекламные устройства — свето-динамические табло и видеоэкраны. Все это ознаменовало, в определенном смысле, второе рождение дизайнерского подхода в проектировании наружной рекламы.

В 1988 г., в период кризиса социалистической экономики, впервые с высоких трибун в отношении рекламы стран-членов СЭВ прозвучало понятие «маркетинг» [3]. Было сказано о необходимости использовать рекламу как инструмент рыночной политики и средство создания конкуренции между предприятиями. Со сменой политической системы общества именно этот подход стал главенствующим в создании российской наружной рекламы.

Своеобразно понятый, осмысленный и выраженный небывалым разгулом яркой, агрессивной, никем и ничем не регулируемой рекламы, в мгновение ока заслонившей фасад российских городов, этот подход в 1990–2000 годы превратил наружную рекламу в

своеобразный бизнес, в котором на первое место вышла не столько прибыль, получаемая рекламодателем от размещения рекламы, сколько прибыль производителя рекламы, полученная от ее размещения.

Очевидно, что на этом фоне отечественные наработки прошлых лет в области искусства наружной рекламы перестали играть сколько-нибудь существенную роль, о них забыли. В 1999 г. редактор английского журнала о дизайне и рекламе Creative Review, член жюри международного фестиваля рекламы EPICA Льюис Блэквелл выразил свое знакомство с современной российской рекламой такими словами: «Знакомясь с современной русской культурой наружной рекламы, можно также оказаться в недоумении. Кажется, что преобладает реклама западных марок западного дизайна или даже копии с западной рекламы. В основе графического языка в большинстве случаев — работы, которые впервые появились в США или Западной Европе в 60-е годы и позднее. Плакаты Coca-Cola и графика голливудских фильмов являются отправной точкой для русских арт-директоров и дизайнеров, в то время как национальные традиции и культура недавнего прошлого сброшены со счетов. Декларируется решительный отказ от великих традиций искусства плаката, которые были живы (и даже переживали расцвет) в советское время, но умерли в 90-е годы» [4]. Показательным было и то, что в Федеральном законе «О рекламе», принятом в 1995 г., в разделе «Наружная реклама» об архитектуре и дизайне не упоминалось вовсе.

В середине нулевых стало приходить понимание необходимости менять сложившуюся систему. В Москве муниципальные органы власти приступили к регулированию наружной рекламы. Стали разрабатываться и постепенно осуществляться системные мероприятия по формированию информационной структуры городской среды. Хотя в первое время системность этих мероприятий и не была очевидна. Следует отметить, что направленность проводимых реформ сводилась к принятию законодательных нормативов, определяющих взаимодействие наружной рекламы и архитектуры города, которое по определению не должно носить конфронтационного характера. Акцент делался именно на градостроительном аспекте проектной триады

наружной рекламы: архитектура — дизайн — маркетинг. В чем же заключается это взаимодействие, к чему сводятся градостроительные законы формирования городской системы наружной рекламы?

Суть градостроительного подхода к размещению наружной рекламы в городской среде сводится к решению ряда планировочных задач. Прежде всего, решается вопрос дислокации, размещения в тех или иных районах города того или иного технологического ряда рекламных конструкций, определения плотности их размещения и расстояния между конструкциями. Если город, как Москва, имеет неоднородную структуру застройки с историческим ядром и районами современного строительства, на этом этапе происходит определение зональных границ с различными характеристиками и режимами размещения рекламы. Типологический ряд рекламных конструкций также меняется в зависимости от зонального расположения, в границах наиболее исторически ценной городской среды многие виды рекламы запрещаются или ограничиваются в использовании.

На следующем архитектурно-планировочном уровне уточняются конкретные решения по выбору типа рекламоносителя и конкретного места его размещения. Как правило, каждая типологическая единица состоит из определенного ряда конструкций различного размера и дизайна, именно на этом уровне происходит отбор требований к использованию рекламных конструкций в той или иной средовой ситуации и определяется точное место для установки каждой отдельно взятой конструкции.

Наконец, на третьем уровне определяется отношение архитектурного объекта и наружной рекламы [5]. В первую очередь, это относится к рекламным конструкциям, размещаемым на фасадах зданий: вывески, витрины, крышные установки, брандмауэры и т.д. Как правило, здесь требуется индивидуальное профессиональное решение, хотя определенные законы и требования к размещению рекламы на зданиях все же существуют и существуют достаточно давно. Так, например, еще в 1914–15 гг. Московской городской управой были получены Строительные постановления Мюнхена, в которых законодательно определялся ряд требований к размещению вывесок и рекламных щитов на стенах и крышах зданий. Там, среди

прочего, были указаны такие требования: «Воспрещается закрывать или разрезать вывесками и рекламами отдельные архитектурные части зданий. Вывески и надписи должны соответствовать архитектуре дома и прилегать к поверхности стены. Не следует закрывать ими линий карнизов и других важных в архитектурном отношении частей зданий» [6].

Принятое в конце 2013 года Постановление Правительства Москвы № 902-ПП «О размещении информационных конструкций в городе Москве», стало первым в отечественной истории документом, регламентирующим правила размещения вывесок в городской среде. Новые правила определяют типы конструкций, допускаемые к установке, максимальные их размеры, а также требования к местам их размещения.

Новые правила достаточно подробно излагают, какие конструкции, какого размера и каким образом можно размещать. Неотъемлемой частью документа является графическое приложение, в котором есть специально разработанная инструкция, дающая наглядное представление о том, как и какие именно конструкции могут быть использованы.

Так, в инструкции указано, что текстовая часть вывески не может быть выше полуметра, а по длине более 15 м, не превышая при этом 70% от длины той части фасада здания, которую занимает владелец вывески. Консольные вывески не могут выступать от фасада здания более чем на метр и не могут быть расположены менее чем на 2,5 метра над землей. Размеры таких вывесок тоже ограничены, и не должны превышать 0,8 м по высоте и 0,6 м по ширине.

Конструкции вывесок, допускаемых к размещению на крышах зданий, строений и сооружений, должны представлять собой объемные символы (без использования подложки), которые могут быть оборудованы исключительно внутренней подсветкой. Это же правило относится ко всем без исключения вывескам, предназначенным для размещения в историческом центре города.

Таким образом, на градостроительном уровне процесс формирования городской рекламной системы проходит три проектные стадии: планировочную, архитектурную и объектную. Такой подход

позволяет создать наружную рекламу, способную гармонично вписаться в любую средовую ситуацию, с любым сложившимся типом застройки. Следует добавить, что наружная реклама, подчиняясь градостроительным законам, является, тем не менее, элементом средового дизайна и визуальной коммуникации, что требует отдельного рассмотрения не только архитектурных факторов влияния, но также дизайнерских и маркетинговых, рассмотренных здесь лишь отчасти.

Библиография:

1. *Нащокина М.В*. Городская реклама // Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Том II. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 252.

2. Например, проект вывесок проспекта Калинина в Москве был выполнен дизайнером-графиком А.Д.Крюковым.

3. Международный конгресс по рекламе стран-членов СЭВ: Сборник материалов. — М., 1988. — С. 40.

4. *Блэквелл Льюис*. Это место свободно // Реклама и дизайн на улицах Москвы. — М.: Вортэкс, 1999. — С. 127.

5. *Воскресенский И.Н*. Мы вступаем в новый качественный период — формирования городской рекламной системы // VII межрегиональная конференция «Городская реклама: проблемы и перспективы развития». Материалы. Москва, 9 ноября 2006 года. — М.: Союз-Инфо, 2007. — С. 51.

6. ЦИАМ. Ф. 179. Оп. 52. Д. 1172. Л. 37. О наблюдении за установкой уличных реклам и расклейкой афиш в городе, 1913–16 гг.

Ихлас Алфаких

ВЛАСТЬ ГЕНИЯ МЕСТА И ПАФОС МОНАРШЕЙ ВЛАСТИ

В статье предпринимается опыт сопоставления двух разновременных императорских монументов — Александру III (А.М.Опекушин) и Александру II (А.И.Рукавишников) на основе общности их местоположения в многослойной архитектурно-исторической среде центра Москвы, с привязкой к храму Христа Спасителя. Освещается ряд вопросов, связанных с порядком возведения памятников от инициативы до утверждения проекта и современными коллизиями процедуры. Проанализированы некоторые аспекты композиционных связей архитектуры и скульптуры как условий репрезентации образа имперской власти, особых форм коммуникации памятника и среды, зрителя и объекта, личности и истории.

The article compares two monuments to emperors created at different time — to Alexander III (A.M.Opekushin) and to Alexander II (A.I.Rukavishnikov) on the ground of the common place they take in multilayer architectural and historical environment of the centre of Moscow, with reference to the Cathedral of Christ the Saviour. It covers several issues related to the process of monument building from the initiative to the approval of the project and contemporary conflicts in the procedures. It also analyses some aspects of the compositional connections between architecture and sculpture as the conditions of representation of the image of the imperial power, special forms of communication between a monument and the environment, a viewer and an object, a person and the history.

Ключевые слова: императорский монумент, памятник, Александр II, Александр III, А.М.Опекушин, А.И.Рукавишников, ансамбль, среда, Москва, храм Христа Спасителя.

Keywords: monument to emperor, sculpture, Alexander II, Alexander III, A.M.Opekushin, A.I.Rukavishnikov, ensemble, environment, Moscow, the Cathedral of Christ the Saviour.

Совместными усилиями различных отраслей научного знания, от социологии до архитектуроведения, давно и прочно утвердилось понятие «средовой контекст» как фактор сложения и бытования монументального искусства, скульптуры в частности (1). Осмысление этой составляющей образа может определяться самыми разными ракурсами — от панорамы до фокуса, неизменно проходящими под эгидой известного со времен античности «гения места» (genius loci). Его инспирации нельзя назвать однозначными и внеисторическими. Подверженные изменениям вкусов и стилей эпох, они по-разному воспринимаются и ретранслируются, обретая особые черты даже в родственных по задачам художественных объектах, попадающих под власть одного и того же гения места. История искусств богата подобными примерами и не последнее место среди них занимают произведения монументальной скульптуры, сменяющие друг друга по ходу времени. Однако динамика сменяемости памятников не всегда давала возможность уверенно судить об их связях со средой (как в случае с ленинской монументальной пропагандой послереволюционных лет). Несохранившиеся произведения, чье место рано или поздно занимали новые объекты, зачастую сохранялись лишь в вербальной форме, в лучшем случае — в весьма скупых изобразительных источниках, не способных дать совокупное представление о «жизни» памятника. И в этом смысле царские монументы последних лет Российской империи, запечатленные на фотографиях, подробно описанные в периодике, оказываются в более выгодном положении. Тем более любопытно, когда практически в одном и том же средовом контексте с разницей почти в столетие появляются монументальные ансамбли общественного звучания, связанные с памятью конкретного императора, шире — с образом личности во власти. Именно такая ситуация разыгрывается на ограниченной территории, прилегающей к храму Христа Спасителя в Москве. При этом вопрос аутентичности вновь отстроенного храма остается за скобками по причине его самостоятельной многогранной проблематики.

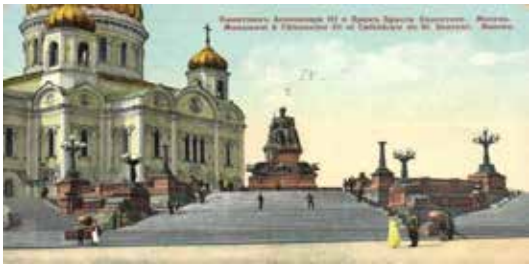




Рисунок 1. А.М.Опекушин. Памятник Александру III. 1912. Открытое письмо, начало XX в.
Рисунок 2. Храм Христа Спасителя и памятник Александру II. 2005, ск. А.И.Рукавишников

Заявка на умозрительную параллель с некогда расположенным рядом с храмом памятником Александру III работы А.М.Опекушина (2) была положена век спустя установкой на прихрамовой территории памятника Александру II работы А.И.Рукавишникова (3) (рис. 1, 2). Общее архитектурно-художественное решение нового монумента предполагает переживание кульминации — в собственно скульптурной части: фигуре императора, сопровожденной насыщенной пластикой деталей и архитектурных элементов, с дальнейшим «рассеванием» форм в пространстве. Темное пятно бронзовой массы статуи на гранитном постаменте выделяется на фоне белокаменного окружения — полукруглой колоннады, перекрытой антаблементом, ярусной лестницы, парапета, фланкированного фонарями на каменных устоях. В поддержку звучному акценту фигуры по флангам возлежат смиренные львы. Архитектурное сопровождение организуется в своеобразную циркумференцию, которая выступает аллюзией на классицистические дворцовые усадебные ансамбли, устанавливая тем самым вполне определенный, хотя и не конкретно-назывательный историко-культурный контекст. Осовременивающей, концептуальной деталью становятся сломы «разрушающейся» несомой части колоннады, отвечающие за символику гибели — государя, империи, памяти. Такая свободная ассоциативность помогает монументу относительно беспроблемно вписаться в существующий ныне средовой контекст района Волхонки с его многоликостью и стилевой неоднородностью.



Рисунок 3.
Н.В.Султанов, П.В.Жуковский, А.М.Опекушин. Памятник Александру II в Московском Кремле. Открытое письмо, начало XX в.

Здесь сразу следует оговорить то обстоятельство, что памятник изначально задумывался совсем для другой архитектурно-исторической ситуации, а именно — в непосредственной близости Московского Кремля. К этому решению в первую очередь подталкивала память о том самом монументальном ансамбле со скульптурой Опекушина, обоснованно (семантически и композиционно) размещенным на склоне Кремлевского холма у Москвы-реки напротив Чудова монастыря, рядом с Малым Николаевским дворцом, где родился Александр (рис. 3). Ситуационные условия и сила убедительности прежнего архитектурно-скульптурного решения, вероятно, предопределили и общую идею нового комплекса — такого же архитектурно оформленного, фронтально раскрытого в пространство, строго симметричного, центрированного стоящей на пьедестале бронзовой статуей. Однако в ходе весьма острых дискуссий — кулуарных и публичных, растянувшихся на нескольких лет, идея «кремлевского стояния» была окончательно отвергнута. Понятно, что абсолютное совпадение расположения бывшего и новоявленного монументов было просто невозможно — не только по причине вероятных и очевидных диссонансов памяти, разрешить которые могло бы лишь прямое воссоздание исторического артефакта, но и в силу изменения внутреннего устройства и правил жизни самого Кремля, его охранного статуса (4).

Поиски выхода из ситуации оказались самостоятельной социокультурной проблемой, так как сопровождались многоплановыми конфликтами интересов, обретавшими еще и политическую окраску: инициатором установки памятника императору выступила оппозиционная партия «Союз правых сил» (СПС), за которую представительствовал Б.Е.Немцов. Но, получив прямую поддержку в Правительстве Москвы, проект обрел покровителей и в официальных структурах, в том числе, лично Ю.М.Лужкова, мэра города в начале 2000-х — времени развернувшейся неоднозначной и громогласной (благодаря СМИ: к дебатам в медийных гигантах вроде «Известий» или «Коммерсанта», в специализированных ресурсах (например, The Art Newspaper) спешно присоединились малые, весьма далекие от специфики проблемы издания). кампании по его продвижению. Установка памятников в столице регламентирована специальным законом «О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения» [10], который предписывает согласование любых проектов в Комиссии по монументальному искусству, предваряющей любые (конкурсные, творческие, технические) работы по их реализации. В случае с памятником Александру II регламент был нарушен (5), и когда Комиссия аргументированно заблокировала предложение по части ситуационной привязки к местности, возникли дополнительные трудности (и расходы), потребовавшие личного вмешательства мэра Москвы (6). Ни первоначальные претензии на «кремлевскую прописку», ни последующее вынужденное решение об использовании бывшей Сапожковой площади, подле башни Кутафьи (7) не смогли удовлетворить условиям сохранности архитектурно-художественной среды мировой значимости. Памятнику было отказано не только во внутреннем пространстве, но и в прилегающем, рядом с кремлевскими стенами.

Трудности поиска компромисса усугублялись тем, что к обычному спору между авторами, экспертами и чиновниками, добавлялись голоса в данном случае весьма статусных, но далеких от понимания всей сути дела представителей инициативной и





Рисунок 4. Вид Кремля с храма Христа Спасителя. Фотография из собрания Э.В.Готье-Дюфайе

Рисунок 5. Неизвестный художник. Московский дворик близ Волхонки. 1830-е, х.м. ГИМ

рабочей групп. Отстаивая свои интересы, каждая сторона исходила из собственных историко-культурных представлений и без того искаженных за годы советской власти. Результатом «страстей по Александру» стало его переселение в ближайшее Занеглименье к Всехсвятскому проезду, наименование которого напоминает о некогда развитой инфраструктуре статусного района с храмом Похвалы Пресвятой Богородицы и Всех Святых в Башмаках (1629, снесена в 1932) (8), давшим название и проездной башне Белого города, и расположенному до 1938 года поблизости (с выходом на Ленивку) знаменитому Всехсвятскому (Большому Каменному) мосту (рис. 4). Характер застройки, направление улиц и проездов (с перспективой на Кремль по Лебяжьему переулку) (рис. 5) остались практически неизменны, и существовавший ранее средовой контраст между скученным жилым районом и традиционно разреженным пространством Чертолья не только сохранился, но и обрел большую выразительность. Так что найденное с такими трудами место под памятник Александру II оказалось вполне удачным: закрытое от шумных проездов (Волхонки, Пречистенской набережной), оно оставляет при этом достаточно «воздуха» для самоценной жизни монументального ансамбля.

И без того минимальные потери статуса локации отчасти компенсировались расположением его в непосредственной близости





Рисунок 6. Модель памятника в мастерской А.М.Опекушина
Рисунок 7. А.П.Соколов. Государь император Александр III в коронационной одежде 15 мая 1883 года. Хромолитография из коронационного альбома

от такого знакового объекта, как обетный храм Христа Спасителя. Памятник привязан к центральной оси торжественного пятиглавия собора (по алтарной стороне), а сама фигура императора обращена к нему лицом, так что связи двух архитектурно-художественных объектов, двух образов мемории и триумфа (9) имеют как формально-композиционные, так и эмоционально-смысловые параметры. При этом по своим качественным характеристикам они значительно отличаются от тех, что существовали некогда в отношениях обетного храма и памятника Александру III работы Опекушина, который находился на углу Пречистенской набережной и Всехсвятского проезда, на юго-восток по мысленной диагональной планировочной оси. Уже само положение опекушинского монумента — спиной к храму и лицом в сторону Москвы-реки и Кремля, ставит под сомнение распространенное суждение о прямом, субституционном замещении одного Александра другим. Очевидные различия в двух памятниках считываются по всем уровням: места, формы, образа,

смысла. Изначально предназначенный к постановке рядом с храмом памятник Опекушина ориентирован на него композиционно и семантически, во многом предопределен условиями, заданными архитектурой. В массивной иератичной фигуре восседающего на троне Александра III не трудно усмотреть подобие торжественно-застылому телу собора. Не случайно уже современники находили здесь образ «помазанника Божия», и трактовать его скорее следует как персонифицированный символ власти вообще, нежели аллегорию правления конкретной личности.

Безусловно, Опекушин трудился над памятником, принимая во внимание исключительную значимость места. Отсюда и происходит необычное для автора апологетическое решение недвижно сидящей фигуры в полном церемониальном облачении, вооруженной всеми регалиями (рис. 6). Скульптор почти буквально (поменяв только открывшееся под складками мантии колено с левого на правое) воспроизводит изображение из коронационного альбома с той разницей, что портрет кисти А.П.Соколова, с которого была исполнена хромолитография (10) (рис. 7), оживлен притяжением направленного, цепкого взгляда Александра III, расцвечен живописной маэстрией — качествами, невозможными в монументальной скульптуре. Помимо собственно видовых различий искусств, свое слово сказали и общие тенденции живописи 1880-х годов, вынуждающие подменять аллегорическую риторику красочным рассказом даже в таком официозном документе как иллюстрации церемониального альбома. Уже в начальном листе с традиционным изображением царских регалий принятая в других коронационных альбомах условная презентация атрибутики сменяется «живым» атмосферным натюрмортом в интерьере с костюмированными фигурами герольдов на заднем плане, расширяющими заданный сюжет (рис. 8). Так и в парадный коронационный портрет проникают жанровые элементы, кроме прочего сказанного — в решении «означающего» фона: озвученного фресками фрагмента стены Успенского (кафедрального) собора, места венчания на царство. Фоном для памятника также служат стены храма, уже другого и физически данного, но не для обозначения реального места реального действия, а во





Рисунок 8. К.Е.Маковский. Императорские регалии (Герольды). Хромолитография из коронационного альбома
Рисунок 9. Вид на памятник Александру II от храма Христа Спасителя

имя преобразования реального в символическое. Означенный принцип подобия архитектуры и скульптуры, выстраиваемый в процессе изменения масштабов форм, суть композиция движения, подразумевающая динамические связи, в данном случае — также символического свойства. Казалось бы общие для живописи и скульптуры отсылки к ситуационным реалиям оборачиваются раскрытием совершенно отличных смыслов: происходит обытовление (обобществление) церемониала, с одной стороны, и абсолютизация (абстрагирование) обыденной среды — с другой. В этом стремлении к абстрагирующей символизаций, пожалуй, заключена единственная безусловная общность двух памятников, однако же ее качества не являются константными, и каждый из Александров выбирает свой путь.

Динамическая диагональ оси, выдвигающей фигуру Александра III навстречу Кремлю и при этом выносящей его в открытое публичное пространство, преобразует герметичную данность памятника в многоуровневый, хотя и громоздкий символ (рис. 8). Личность и власть сливаются здесь в отстраненный умозрительный конструкт, пребывающих в иных, нежели простая обыденность, сферах. Рядом с ним другой памятник выглядит много человечнее не только в трактовке образа императора, но и в его поэтапном, архитектурно оформленном схождении «в народ». Одновременно всячески подчеркиваются прочные связи памятника (монаршей власти) и

храма (православия). Подсказанное ситуационным планом положение Александра II оказывается продолжением строгих перпендикулярных осей ансамбля храма (рис. 9). Развивая и поддерживая эту идею, собственная композиционная схема монумента подчиняется законам симметрии «зеркального отражения», где фигура императора подразумевает недвижимую группу точек (ось симметрии), а его основные пластические элементы выступают проекциями, посему — сгруппированы попарно в привязке к нанизанной на главную ось дуге обрамления. Именно с дугообразной белокаменной колоннады начинается история «парности» или рефрена, усиливающего дидактику образа: визуально обрамляют фигуру сгруппированные по две дорические колонны, на антаблементе в проекции интерколюмния пар равноудаленно расположены два бронзовых венка Славы в лентах, а с внешней стороны им соответствуют гербы Российской империи. Далее эту композиционную идею подхватывают изваяния двух львов (11), возлежащих на постаментах, диагональное расположение которых перенаправляет движение осей.

Следующей вехой в намеченной центробежной радиально-симметричной траектории становятся две стилизованные под обелиски фонарные опоры с витиеватой монограммой — вензелевого изображения имени императора на каждой из своих четырех граней и шарами (имитациями пушечных ядер) на углах постаментов. Легко считываемая близлежащая «парность», множащаяся и рассеивающаяся в пространстве по мере удаления от кульминационной точки (статуи) — в расположении фонарей и скамеек, разбивке газонов и цветников, усложняется и динамизируется дополнительными осями лучевой симметрии, дуговыми очертаниями партеров. Центрировать это многообразие помогает бассейн комбинированного фонтана с центростремительными маршами двух симметричных лестничных спусков, ось которого фиксирована декоративным мотивом с крупной лепной раковиной в полуциркульном обрамлении (имитации тимпана) и доминирующей вертикалью многоструйного фонтана. Его скромные размеры позволяют сохранять подчиненное положение и к самому памятнику, и, тем более, к храму, выступая при этом «пунктом остановки» в движении по оси между ними.

С противоположной храму стороны панорамным фоном монумента становится парковый массив, разреженный в правой части, где сквозь деревья проступает корпус усадьбы Нарышкиных-Воейковых (12) (ныне — галерея И.С.Глазунова). Во многом благодаря зелени парка, памятник воспринимается частью рекреационной территории, местом отдохновения в самом центре мегаполиса. Непринужденный средовой контекст ничуть не страдает от включения в него представительского монумента: его формы достаточно легки, для того чтобы ассимилировать в пространство, а не выдавливать его напряжением масс. Ко всему — сдержанная полифония материалов ансамбля памятника (бронза, чугун, камень разных оттенков, позолота), реплицирующая оформление храма Христа Спасителя, вносит свою изысканную интонацию в общую тональную гармонию среды (иная — более динамичная, живописная тема возникает в ночное время благодаря драматургии подсветки). Сочетая утонченность и презентабельность, насыщенность и строгость, подвижность и равновесие архитектурно-художественное решение монумента претендует на полифонизм и выглядит миниатюрной версией на тему парковых ансамблей «Большого стиля», вобравшего в себя свойства классицистических и барочных моделей и вдохновлявшего не одно поколение творцов, вплоть до XX века. При этом сам памятник Александру II оказывается далек от персонифицированной мифологизации имперской власти как части теологической парадигмы, по версии Нового времени.

Рукавишников свободен от «привычки к прославлению», в той или иной степени заявлявшей о себе в монументальной скульптуре на протяжении не одного столетия и активизированной в дореволюционной России пропагандистскими задачами «официальной народности». Более чем другие виды изобразительных искусств зависимая от благоволения правителей (как в Европе, так и в России), скульптура так долго придерживалась идеалистических форм, что к концу XIX века не могла не вызывать возмущения критиков: «Все у них риторика, все притворство и условная фраза» [8, с. 82]. В то же время, трудно найти другой такой публичный вид изобразительного творчества, в котором идея распыления власти во

все духовные структуры общества (по М.Фуко) транслировалась бы с такой наглядностью. Вероятно, этим обстоятельством объясняется нынешний всплеск интереса к историческим памятникам, ставший настоящим поветрием последних лет и проходящий под знаком «игры в историю» через репрезентацию нарратива, когда конструкт подменяет реальность.

В этом контексте простая трансплантация в некоторой части дискредитировавшего себя языка скульптуры была бы контрпродуктивна (как поновление неуместного старого или как пастиш), и в работе над памятником из отечественной традиции общественного монумента Рукавишников пытается экстрадировать те свойства, которые позволили бы создать дискретный и неоднозначный образ императора. Намеченная в самой фигуре Александра II внутренняя подвижность, полисемия раскрывается в полной мере при круговом обходе статуи, направление к которому указывает ее рефренное, дугообразно устроенное архитектурное сопровождение. Пространственно-средовая жизнь памятника устроена таким образом, что он оказывается коммуникативным, открытым к диалогу, и этот заданный диалогизм приходится весьма к месту в его отношениях с соседом — храмом Христа Спасителя. Ранее означенная доминантная центрированная ось, устанавливающая пространственно-планировочное единство разновременных ансамблей храма и памятника, определяет не только физические, но и умозрительные связи: своеобразную духовную беседу (рис. 10). Со всеми мирскими отягощениями «фигура власти» становится фигурой исповедальной, и в этой драматической инверсии, а не в триумфальной богоизбранности надличностных памятников Опекушина, заключен концепт символического предстояния императора.

Заложенные в девятнадцативековом памятнике Александру III идеи не могут быть трансплантированы на современный памятник Александру II. Безусловно, между этими историческими персонами (помимо родства и преемственности) много общего, в том числе — в сюжете с храмом Христа Спасителя. Так же безусловно, что сама идея увековечивания памяти убиенного государя восходит ко

времени царствования его сына, и именно тогда, в силу ряда причин, случается новый подъем историософии: «Умы стали чувствовать потребность в национально-исторической оглядке и это направление получило особую силу» [5, с.136]. И хотя названная «оглядка» отнюдь не означает предпосланного ей периода забвения, все это легко проецируется на современную, откровенно дискретную ситуацию: потребность в оживлении историко-культурной памяти ныне обладает несомненной значимостью как альтернатива «постистории». Как раз здесь следует искать глубинные основания близости исторических образов и отправных точек для исправления аберрации памяти по отправным уровням — методологическому и аксиологическому (но эта широкая проблематика выходит за рамки статьи).



Рисунок 10. Вид от памятника на храм

Стечение обстоятельств, приведших «инициативный» (в терминологии К.Сокола [7, с. 20]) памятник Александра II к храму Христа Спасителя, как бы к ним не относиться, позволили существенно расширить границы задуманного авторами. Принцип «уподобления», взятый за основу Опекушиным, Рукавишников меняет на принцип «предстояния». Кафедральный собор, изначально даже не подразумеваемый в проекте монументального ансамбля, оказывается катализатором иной — исповедальной образности, связанной с воспроизводством идентичности и ревизией, ставшей трюизмом метафоры «дорога к храму». Памятник Александру II, очищенный от аллегорической риторики, сохраняет пафос репрезентативного высказывания на тему власти, но в духе времени переходит от устаревшей модели, когда бытовала «переоцененность» государства «непосредственная, аффективная и трагическая: таков лиризм холодного монстра, уставившегося на нас», по Фуко, к антиэтатистскому конструкту «мифологизированная абстракция»

[9, с. 21]. Всякий жизнеспособный общественный монумент тесно увязан с размышлениями о личности во власти, об отношениях народа и государства, но в постмодернистской ситуации он будет состоятелен при наличии еще одной сверхзадачи: восстановления утраченного континуума истории.

Примечания:

1. Сам по себе термин, наиболее употребимый в архитектурных теориях средового подхода (напр., см: [6, с. 96–98]), требует расширенного анализа с привлечением специальной литературы, что выходит за рамки данной статьи. Здесь средовой контекст понимается как интегрированная сложность различных явлений (см.: [2, с. 21]).

2. Проект 1897 года, открыт 30.05.1912, бронза, гранит, ск. А.М.Опекушин, при уч. А.Л.Обера; арх. А.Н.Померанцев, при уч. К.А.Грейнерта, Ф.А.Когновицкого, Ф.О.Богдановича-Дворжецкого, уничтожен в 1918 г.

3. Арх. И.Н.Воскресенский, С.А.Шаров, открыт 7.06.2005 г.

4. «Кремлевский» проект заблокирован федеральной службой охраны исторических памятников архитектуры из-за ограничений по строительству на землях кремлевского комплекса, находящихся под эгидой ЮНЕСКО.

5. В 2002 году Немцов образует Фонд по созданию проекта памятника (под председательством Б.П.Крутова), тогда же распоряжением мэра организуется рабочая группа под председательством Ю.М.Лужкова (заместитель — Б.Е.Немцов) по отбору проектов (в составе которой нет ни одного специалиста — историка, искусствоведа, скульптора, см.: Приложение к распоряжению Мэра Москвы от 16 июля 2002 г. № 414-РМ [11], и уже летом проводится закрытый конкурс (приглашение получили пять скульпторов, двое из которых — Михаил Шемякин и Эрнст Неизвестный — ответили отказом), сразу выявивший победителя — А.И.Рукавишникова (в число архитекторов проекта «попал» первый заместитель архитектора города И.Н.Вознесенский). Одновременно Москомархитектура разрабатывает технический регламент памятника «у Кутафьей башни» и начинает работы по

инженерно-геодезическим испытаниям и рабочему проектированию. И только после этого, к осени, проект выдвигается на согласование Комиссии по монументальному искусству, которая приняла идею памятника в целом, но отказала ему в предполагаемом расположении. Следует отметить, что процедурные нарушения в прохождении монументальных проектов ныне не единичны, о чем свидетельствует непосредственный участник событий Н.М.Молева (см.: [3]).

6. На сайте «Архив документов города Москвы» имеются соответствующие документы: Распоряжение Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП «Об установке в Москве памятника царю Александру II», ссылающееся на решение некоего Общественного совета при Мэре Москвы по проблемам формирования градостроительного и архитектурно-художественного облика города от 27 декабря 2002 года; Распоряжение от 01.06.2004 № 1067-РП «О дальнейшей реализации распоряжения Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП», которое начинается со слов: «В целях обеспечения выполнения распоряжения Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП “Об установке в Москве памятника царю Александру II” и в связи с изменением места установки памятника» и далее по тексту, оба — за личной подписью Ю.М.Лужкова. См.: [12] и [13] соответственно.

7. Само место некорректно называлось в проектной документации «безымянной площадью» рядом «с Кутафьей башней».

8. Изначально два разных храма — деревянные Всехсвятский (1365) и Похвальский (1475) объединили свои престолы с началом строительства храма Христа Спасителя, когда были снесены Алексеевский монастырь и церковь Всех Святых.

9. Известно, что храм Христа Спасителя создавался в память героической победы над наполеоновскими войсками, фиксировать которую был призван и первый музей Отечественной войны 1812–1814 годов, разместившийся в круговой галерее: на ее стенах разместились 117 мраморных досок с текстами соответствующих рескриптов, манифестов тех лет, военной хроники.

10. А.П.Соколов. Император Александр III в коронационном одеянии 15 мая 1883 года. Хромолитография [4].

11. Первоначально Рукавишниковым были задуманы четыре льва, ориентированные по сторонам света, но условия и статус локации вынудили ограничиться двумя изваяниями. Можно согласиться с В.С.Турчиным, который полагает, что в таком случае львы лишаются значения символа имперской власти, апотропея [1, с. 42].

12. С 1815 года правая часть, выделенная из усадебного владения после смерти В.Нарышкина, стала домом Н.И.Нарышкиной; выкуплен во второй четверти XIX века М.П.Оболенской, затем перешел в собственность Воейковых, перестроен архитектором А.Г.Григорьевым (?).

Библиография:

1. *Aleksander Rukavishnikov*. Ante Glibota, Slava Lion, Ivitsa Radinivich, Alexander Rozhin, Valeii Turchin. — Skira — Italy, 2009.

2. *Базазьянц С.Б*. Художник, пространство, среда. — М., 1983.

3. *Молева Н.М.* История новой Москвы, или Кому ставим памятник. — М., 2008.

4. Описание Священного Коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра Третьего и Государыни Императрицы Марии Федоровны Всея России. 1883. — СПб., 1885.

5. *Прахов А.В*. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. — 1903. — № 4–8.

6. *Раппопорт А.Г*. Средовой подход и идеология проектирования / А.Г.Раппопорт / Психология и архитектура / Тезисы конференции. Ч. 1. — Таллин, 1983. — С. 96–98.

7. *Сокол Г.К*. Российские монументальные памятники конца XVIII — начала XX вв. как объекты исторической географии. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. к. иск. — М., 2009. — С. 20.

8. *Стасов В.В*. После Всемирной выставки (1862) // Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. I. — М., 1952.

9. *Фуко М*. Правительственность (идея государственного интереса и её генезис) / пер. И.Окуневой // Логос. — 2003. — № 4/5. — С. 4–22.

10. URL: http://duma.mos.ru/ru/406/page/zakon-goroda-moskvyi-o-poryadke-vozvedeniya-v-gorode-moskve-proizvedeniy-monumentalno-dekorativnogo-iskusstva-gorodskogo-znacheniya (дата обращения: 1.12.2016).
11. URL: http://moscow-portal.info/2002/07/16/a93563.htm (дата обращения: 1.12.2016).
12. URL: http://moscow-portal.info/2003/08/11/a85871.htm (дата обращения: 1.12.2016).
13. URL: http://moskva-gov.ru/doc/6738 (дата обращения: 1.12.2016).

М.А. Горбунова

ИКОНОГРАФИЯ ФОРТУНЫ В XV ВЕКЕ И ЕЕ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Статья обращает внимание на особенности средневековой иконографии Фортуны в XV веке и помогает проследить причины их появления. Текст разделен условно на три части. Первая часть посвящена разбору редкой иконографии Фортуны XV века на примере одной работы. Вторая часть обращается к истокам сложения приведенного примера с привлечением более ранних (XIII век) известных памятников с похожей иконографией. В третьей части разбираются дополнительные примеры обновленной средневековой иконографии, подробно объясняется влияние изменений в социальной и политической жизни на идею Фортуны на протяжении двух веков.

The purpose of the article is to focus on the changes of the medieval iconography of Fortune in XV century and to trace these changes back to the origins. The text is divided into three parts. Firstly I will look at rare XV century secular medieval iconography. Secondly I will trace the movement back to its roots in XIII century and I would draw some contrasts and comparisons between the two periods. In the third part I will show two more examples of the renewed medieval iconography and examine the impact of social and political change on the idea of Fortune over two century period.

Ключевые слова: Ренар, средневековая сатира, Фортуна.

Keywords: Fortune, Medieval satire, Reynard the Fox.

Перед нами цветная ксилография второй половины XV века (1470–1480 гг.). На ней изображена фигура Фортуны, которая одета в простое платье оранжевого цвета; она стоит за колесом, держась за него

обеими руками (рис. 1). На вершине колеса располагаются три фигуры, центральная из которых, коронованная и облаченная в плащ, — Ренар, слева от нее — медведь, а справа — волк. Фортуна здесь значительно больше колеса, ее глаза, закрытые прозрачной повязкой, отсылают к идее о слепой судьбе. На этой ксилографии — поздняя иконография Фортуны (относительно классического средневекового представления о ней на протяжении XI–XIII веков), которая отличается сложностью и является предвестником нового понимания образа Фортуны.



Рисунок 1. «Ренар Лис как Папа и Антихрист». Цветная ксилография, Германия, ок. 1470–1480. Национальная библиотека Франции, BN fr. 12584

Колесо венчает лис Ренар, который изображен в папской тиаре и со скипетром. Головной убор состоит буквально из трех корон, поставленных одна на другую, что является отсылкой к трем венцам самого важного знака папского владычества. Подсказка содержится также в названии: гравюра называется «Ренар Лис как Папа и Антихрист» [11], а Фортуна совмещает в себе еще и аллегорию Терпения [22]. На листе изображены Добродетели и Пороки, животные из басни о Лисе — Ренар в образе Папы и Антихриста одновременно, слева — от него «Доминиканский Волк», справа — «Францисканский Медведь», за ними — восседающие верхом персонификации Высокомерия и Зависти. Ниже на спицах колеса фигура крестьянина с серпом поднимается вверх по нему, фигура священнослужителя с евхаристической чашей спускается с него. У основания колеса, напротив восседающей на троне фигуры Лиса, балансирует полуобнаженная фигура побежденного Постоянства. Находясь в постоянном движении, колесо должно низвергать Грех и возводить на вершину Добродетель, однако истощенная и истерзанная фигура Постоянства, висящая на колесе, провоцирует вопрос: а когда последний раз двигалось колесо? Поддерживают и фиксируют колесо внизу персонифицированные Любовь и Человечность, воплощенные в образе самаритянского монаха и бегинки.

Гравюра символизирует терпение по отношению к притеснениям римской Церкви, которая приравнивается здесь к правлению Антихриста. Колесо же призвано служить символом свержения и смены папской власти, которая предпринимает напрасные попытки упрочить свое положение, когда дни ее уже сочтены [33].

Разобрав сюжет ксилографии, мы можем сделать вывод о том, что идея божественности Папы ставится под сомнение так же, как и представления о Церкви, выполняющей роль проводника воли Бога. Сюжет ясно дает понять, что Церковь как институт теряет свои позиции. Целью изображения персонификации Фортуны с колесом на приведенной ксилографии является критика Католической Церкви в период пред-реформации.

Что же необычного в сюжете описанной гравюры? Как и почему сложилась данная иконография?

Обратимся к более раннему периоду для того, чтобы понять новшества и детально расшифровать символическое значение описанной иконографии.

К IX веку Фортуна была почти забыта из-за своих языческих корней и попыток исключить ее из наследия, которое античность оставила христианству. Персонификация Фортуны раньше других сфер в средневековом искусстве появилась на миниатюре в XI веке. Во имя исключительного укрепления своих позиций Церковь обращается к образу Фортуны в самых влиятельных религиозных контекстах. Благодаря этому, к XIII веку она достигает большой популярности. Она была гармонично встроена в систему знаний о вселенной, где круг использовался для описания или иллюстрации основополагающих элементов мира в Средние века.

Традиционный способ изображения Фортуны с колесом сформировался к XIII веку — периоду наивысшего расцвета ее средневековой иконографии. Одним из ярких примеров является колесо окна-розы базилики Сан-Дзено Маджоре в Вероне работы скульптора Бриолото (рис. 2).

Собор в XII–XIV веке был «зерцалом», он представляет собой яркое и концентрированное визуальное воплощение католической дидактики эпохи зрелого средневековья.





Рисунок 2. Колесо Фортуны, базилика Сан-Дзено Маджоре, Верона, 1217–1225
Рисунок 3. Рисунок с изображением фигуры Фортуны, вращающей колесо. Сочинение Папы Григория Великого «Моралии на Книгу Иова», 1-ая пол. XII века. Манчестерский университет, Ryland MS Latin 83, 214v. Манчестер

Иконография колеса Фортуны в Сан-Дзено Маджоре передает представление о «Фортуне Империале», связанной с фигурой короля Фридриха II, изображение которого нередко присутствовало в веронском искусстве XIII века [44].

На внешней стороне колеса изображены шесть фигур в разных позах, которые соответствуют движению колеса и символизируют шаткое положение человека на нем, то есть непостоянство всех событий в человеческой жизни. Я говорю о формуле: «Я буду править — я правлю — я правил — я без королевства» (рис. 3), которая стала ассоциироваться с правителем с XII века.

С одной стороны, эта иконография отображает уже известное христианское утверждение о свободной воле, которая дана тебе для выбора добра и следованию Проведению, а с другой — связывается с созданием мифа о всесильном и могущественном императоре. Фигура на вершине колеса крепко сложена, ее правая рука воздета вверх, тыльная сторона раскрытой ладони повернута к зрителю в символическом жесте правосудия. Мы видим абсолютно противоположную картину той, что описывали на примере ксилографии в начале статьи.

Рядом с церковью расположена построенная в XII веке башня несохранившегося аббатства Сан-Дзено. На фресках, которыми в 1239 году были украшены стены башни, изображены принимающий

послов Фридрих II и колесо Фортуны. Во всем комплексе Сан-Дзено мы видим утверждение порядка жизни и хорошо читаемой системы соподчинения: Бог — Церковь — земной правитель. Только следуя заветам Бога, проводником которых считала себя церковь, можно долго и успешно править. Однако любая власть, кроме божественной, не вечна, о чем еще раз нам призвано напомнить колесо на фасаде собора.

Колесо собора и фреска расположены на одной высоте по отношению друг к другу. Вероятно, это не совпадение. Как пишет О.С.Воскобойников, «Возвеличивание и унижение светской власти представали перед глазами монарха в одном и том же месте, причем в политически важный момент… Он мог увидеть в нем свои победы и поражения, но и предупреждение: фортуна иррациональна…» [55].

Перед нами утверждение схоластической мысли о месте и роли Фортуны. Ее место определено между земным и небесным царствами. Она подчиняется Божественному Провидению, но управляет миром людей, а покровительство Церкви поможет избежать этого негативного влияния. Догматическое принятие Церковью Фортуны было способом контролировать социальные отношения.

Миниатюры с изображением Ренара являются сатирой на этот миропорядок.

Новые условия развития экономической, политической и общественной сфер деятельности Позднего Средневековья способствовали во многом корректировке восприятия образа Фортуны. Новые тенденции, послужившие переосмыслению догм, и появление романа о Лисе не случайно примерно совпадают по времени.

Литературный цикл аллегорических сказок на французском, немецком, английском и датском языке повествует об антропоморфном персонаже Лисе и его приключениях. Первые несколько басен были написаны Пьером де Сант-Клодом и объединены в «Роман о Лисе» примерно 1170 году, этот же роман ввел базовые характеристики действующих лиц, которые переходили из произведения в произведение. В наиболее поздних «ветвях» романа, которые относятся к XIII веку, развлекательный, комический элемент сменяется острой сатирой на королевскую власть, феодальную знать и духовенство.

Сюжет произведения построен на борьбе умного лиса Ренара с кровожадным волком Изенгрином и с сильным, но глупым медведем Бреном. Лис обводит вокруг пальца льва Нобля (аллегорию короля), высмеивает глупость осла Бодуэна (аллегорию священника).

Мы можем отследить происхождение иконографии XV века, описанной вначале, благодаря сохранившимся более ранним иллюстрациям XIII–XIV веков к «Роману о Лисе». Известно по меньшей мере два более ранних изображения со схожей иконографией и одно позднее. Все они близки друг другу, с тем лишь отличием, что с течением времени их критическая направленность усиливается. Также теперь мы имеем представление об атмосфере, в которой появились ранние памятники.

В манускрипте XIII века, который содержит произведение Жакмара Гиле «Роман о Ренаре» («Renart le Nouvel») персонификация Фортуны с колесом изображена на 57 странице [66]. Она предельно близка описанной выше иконографии (рис. 4). Фигура Фортуны одета в платье оранжевого цвета; она стоит за колесом, вращая его обеими руками. На вершине колеса располагаются три фигуры, центральная из которых, коронованная и облаченная в плащ, — Ренар, слева от нее, вероятно, — медведь, а справа — волк. В XIII веке появляются нищенствующие ордена доминиканцев и францисканцев, представителей которых мы как раз и видим слева и справа от Лиса, судя по их одеяниям. Францисканцы носили хабит серого цвета и опоясывались веревкой, доминиканцы имели бело-черное облачение. По другой версии, две фигуры находящиеся по обе стороны от Ренара, также лисы [77].

Единую смысловую группу формируют четыре персонажа, окружающие колесо. В левом нижнем углу изображена символизирующая собой милосердие (согласно подписи), фигура сидящей женщины, которая держит распятие. В правом нижнем углу помещена накрытая покрывалом фигура персонифицирующая смирение. Гордость предстает верхом на лошади слева, а Алчность — справа. В нижнем отделе колеса, напротив восседающей на троне фигуры Лиса, балансирует полуобнаженная фигура человека, держащего в руке весы Правосудия.

Особенность изображения колеса Фортуны здесь заключается



Рисунок 4. Изображение Фортуны с колесом. «Роман о Лисе», ок. 1290–1300. Национальная библиотека Франции, BN fr. 1581

в том, что наверху сидит не король, а коронованный лис: это отвечает сюжету, но отличается от принятой иконографии. А поверженная персонификация Правосудия в этом контексте призывает нас вспомнить императора с фасада собора Сан Дзено. Новшества призваны были отразить отход от официального тона и намек на то, что правитель может быть смещен со своего трона, и фактическое управление государством будет находиться в руках другой силы, которая злоупотребляет своей властью.

Гравюра является иллюстрацией басни, сурово осуждающей мир, в котором умерли старые ценности и добродетели, и где триумфально побеждают эгоистические амбиции, вероломство и лицемерие. На данном этапе мы можем говорить о морализаторстве и назидании. В полную силу острая критическая направленность сюжета проявилась только в ксилографии XV века, когда Лис воплощает в себе не просто коронованного персонажа и идею смены добродетельной власти на власть порочную, а персонажа, коронованного папской тиарой.

Сюжет о связи Лиса, Фортуны и Короля, а также иллюстрации к рукописям, использующие исследованную выше иконографию, говорят о том, что представление об отношениях между государством (в лице Короля) и Церковью при помощи персоны Фортуны были широко известны и могли быть прочитаны горожанами.

Популярность средневековой иконографии Фортуны достигает своего пика в период начала больших социальных, политических и религиозных изменений. Растущее желание контролировать свою судьбу, которое основано на развитии средневекового общества, приводит к попыткам присвоить Фортуну, удержать ее на своей стороне и далее — к ренессансному утверждению: «Каждый человек является архитектором своего счастья».





Рисунок 5. Альбрехт Дюрер. Колесо Фортуны. Иллюстрация к книге Себастьяна Бранта «Корабль дураков», 1494
Рисунок 6. Мастер могущества женщин (Master of the Weibermacht) «Могущество женщин», гравюра на меди, ок. 1451–1475

Однако чем чаще Фортуна появлялась на миниатюрах, в интерьерах и экстерьерах соборов, в светских помещениях, чем более подробным и осязаемым становилось ее описание, тем менее возвышенную роль она играла в системе восприятия незримого мира.

Естественным образом, из-за смены ценностных ориентиров, упрочения позиций новых классов общества, к XV веку Фортуна постепенно утрачивает право стоять на стене собора, потеряв свой генеральный смысл неизбежной, но вполне христианской судьбы. Она делается зрительным аргументом для самых разных смыслов. Тема постепенно теряет свой монологический смысл, и Фортуна теперь может быть визуальным подкреплением самых разных историй и семантических ходов.

Мы уже видели крестьянина и священнослужителя на колесе с Лисом. Ранее на колесе Фортуны часто встречались представители разных сословий — так выражается тема смирения перед предопределением. Труд, знания, страдания не должны быть направлены к тому, чтобы завладеть земными благами, которые столь хрупки. Представления были направлены на закрепление классового общества и являются обоснованием своего рода запрета на стремление к переходу из одной социальной группы с другую.

Осмысление средневековой модели общества в контексте происходящих изменений выражается в более социальном и развернутом контексте.

Обратимся к гравюре «Корабль дураков» (1498) Дюрера к произведению Себастьяна Брандта с одноименным названием (1494). В нем описано управляемое божественной рукой колесо Фортуны (рис. 5), на котором вращаются шут в ушастом колпаке, осел и шут с ослиной головой. Книга стала своеобразным сатирическим «зерцалом» предреформационной эпохи. Брандт изобразил вереницу дураков разных сословий и профессий, собирающихся отплыть в царство глупости. Он обличает невежество и забвение князьями, попами, монахами, юристами заботы об общем благе. Брант остро ощущает необходимость и неизбежность перемен в жизни общества.

Позднесредневековые изображения шутов в длинноухих колпаках, например, на известной гравюре Мастера Могущества женщин (ок. 1451–1475), представляют собой распространенное явление, особенно в немецком изобразительном искусстве, переполнившимся на исходе Средневековья назидательно-сатирическими изображениями глупцов (рис. 6). На упомянутой гравюре некоторые глупцы превращены в обезьян, что является также распространенным сюжетом. Позже обезьяна появится и в иконографии самой Фортуны благодаря популярной поговорке: «Фортуна любит глупцов». Сама же поговорка ляжет в основу сюжета пьес, например, при театре Елизаветы I, с обязательным использованием в сценографии и декорациях колеса или сферы [88].

Другой пример обновленной иконографии и еще одной семантической трактовки средневековой иконографии Фортуны в XV веке мы найдем в картах Таро. Начиная с 1450 года (дата создания самой ранней сохранившейся колоды), сохранилось семь карт «Колеса Фортуны» (рис. 7). На трех из них перед колесом в центре изображения предстает Фортуна с повязкой на глазах, символизирующей слепоту, и крыльями. На двух из семи карт «Колеса Фортуны» изображено колесо с четверкой фигур. Фигуры представлены в разных возрастах — от юноши до старика, что позволяет отыскать в изображении аллегорию четырех возрастов жизни человека.

Идея многократно вопрошалась в искусстве Средних веков. Периоды жизни человека имели устойчивую ассоциацию с месяцами, месяцы — со знаками зодиака, а последние — со всем строем мироздания.

Колода карт Таро — это свод расхожих понятий, важных для мировоззрения позднего Средневековья и Возрождения. Карта с изображением Фортуны занимала одно из центральных мест в колоде Таро, она была десятой, одиннадцатой или двенадцатой в колоде. Такое почетное положение обусловлено тем, в картах могли видеть модель мироздания или воплощение идеи пути, подразумевающей путешествие по разнообразным реалиям, а также неизбежные взлеты и падения (прежде всего, это касается старших арканов). Одной из важных составляющих мироустройства представлялась Фортуна.



Рисунок 7. Карта с изображением колеса Фортуны. Аркан 10. Колода Таро «Висконти-Сфорца», Италия, 1450

Персонаж, поднимающийся на колесо, и тот, что восседает на вершине, изображены с ослиными ушами, а падающий награжден длинным хвостом. Мы можем предположить, что на вершине колеса изображен царь Мидас, которого Аполлон наградил ослиными ушами. Вероятно, расположение этой фигуры на вершине обусловлено тем, что Мидас славился неисчислимыми богатствами, однако триумф царя был обманчив, и удача обратилась против него. Если дальнейшая трактовка изображения пойдет по этому пути, мы сможем выйти на разговор о постепенном обращении к античности.

Также можно предположить, что на вершине колеса изображен абстрактный король, как на предшествующих миниатюрах, а не Мидас. Ослиные уши могут обозначать глупость и тщету, а также передавать суть изображаемого в целом: все фигуры, вовлеченные во вращение, — рабы своих амбиций и мирских желаний, все они взаимозаменяемы (сегодня наверху один, завтра другой).

Появление Фортуны в колоде карт Таро само по себе очень

символично. Карты Таро иллюстрируют идею разыгрывания своей судьбы. По сути, перед нами апогей развития идеи Фортуны, которая оказывается в ситуации уробороса — змеи, кусающей себя за хвост. Персонификация, которая была символом круговорота всех явлений в земном мире, становится одним из элементов этого круговорота. Начиная с этого момента, человек сам хочет разыгрывать свою судьбу, он примеряет на себя роль Фортуны. В XIV веке это было еще невозможно.

Таким образом, описанные сюжеты основаны на средневековых текстах или хранят основы средневековой иконографии. Они во многом отвечают традиционной христианской морали и, как в случае с произведением Бранта, являются блестящей компиляцией материала, рассеянного в бесчисленных духовных и светских сочинениях морализаторского содержания.

Что важно вынести из всего, сказанного выше?

Описанный здесь фасадный рельеф XIII века Сан Дзено и памятники его круга представляют колесо Фортуны как часть порядка бытия. Согласно распространяемой в XI–XIII веках идее, этот порядок может быть принят легко, с ним можно не соглашаться, но он установлен свыше и на него невозможно повлиять. Фортуна с колесом рубежа XV–XVI века — это часть абсурдности бытия. Теперь персонификация использовалась для обличения пороков и несла в большей степени назидательную функцию. Это означает, что от христианства как веры осталось христианство как мораль, к XV веку мы оказываемся свидетелями колоссальной редукции смысла.

Примечания:

1. *Merback B.M.* The Thief, the Cross, and the Wheel. The University Of Chicago Press. — Chicago, 1999. — P. 105.
2. Gedultikeyt.
3. *Merback B.M.* The Thief, the Cross, and the Wheel. The University Of Chicago Press. — Chicago, 1999. — P. 105.
4. *Pisani P.* L'iconografia della ruota della fortuna. — Verona, 2011. — P. 50.

5. *Воскобойников О.С.* Душа мира: Наука, искусство и политика при дворе Фридриха II (1200–1250). Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). — М., 2008. — С. 299.

6. *Gathercole M.P.* Illustrations for the «Roman de Renart»: Manuscripts BN fr. 1581 and BN fr. 12584. The University of Chicago Press. — Chicago, 1971. — № 10. — P. 39–44.

7. Там же.

8. Горбунова М.А. «Она ужасающе двулика…». Явление Фортуны английскому театру времен Елизаветы I и Россия. Родина. — 2014. — № 10. — С. 3–6.

Библиография:

1. *Gathercole M. P.* Illustrations for the «Roman de Renart»: Manuscripts BN fr. 1581 and BN fr. 12584. The University of Chicago Press. — Chicago, 1971. — № 10. — P. 39–44.

2. *Gielee J.* Renart le Nouvel, éd. Henri Roussel, Société des anciens textes français. — Paris, 1961.

3. *Merback B.M.* The Thief, the Cross, and the Wheel. The University Of Chicago Press. — Chicago, 1999.

4. *Pisani P.* L'iconografia della ruota della fortuna. — Verona, 2011.

5. *Roussel* H. Renart le Nouvel et Jacquemart Gielée. Étude littéraire. — Lille, 1984.

6. *Воскобойников О.С.* Душа мира: Наука, искусство и политика при дворе Фридриха II (1200–1250). Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). — М., 2008.

7. *Горбунова М.А.* «Она ужасающе двулика…». Явление Фортуны английскому театру времен Елизаветы I и Россия // Родина. — 2014. — № 10. — С. 3–6.

8. *Горбунова М.А.* Особенности иконографии колеса Фортуны на фасаде средневекового собора // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2015. — № 4. — С. 97–110.

Т.Ю. Пластова

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАСТОВА 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена проблеме русского импрессионизма и импрессионистическим тенденциям в творчестве А.А.Пластова в 1930-е годы. Именно импрессионистический мотив, а не сюжет, становится главным в творчестве мастера в этот период.

The article is devoted to the problem of Russian impressionism and the impressionistic tendencies in A.Plastov′s works in 1930-s. It was the impressionistic motive, not the plot, witch became the major problem for the artist in this period.

Ключевые слова: А.Пластов, импрессионизм, импрессионистический мотив, К.Моне. П.-О.Ренуар.

Keywords: A.Plastov, impressionism, impressionistic motive, K. Monet, P.-O.Renoir.

Проблема импрессионизма — одна из важнейших в истории русского искусства XX века.

Особый интерес к теме «русского импрессионизма» возник в начале 2000-х и ознаменовался выставками «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000), «Пути русского импрессионизма» в ГТГ (2003) и выходом каталогов со статьями В.Ф.Круглова, В.А.Леняшина, А.И.Морозова, что, в свою очередь, было результатом определенной переоценки ценностей, стремлением переосмыслить историю отечественного искусства, соединить распавшуюся «связь времен», преодолеть искусственный во многом отрыв истории «русского» дореволюционного искусства от «советского» периода. Широкий

контекст «русского импрессионизма» давал такую возможность. Утвердить и узаконить термин «импрессионизм» по отношению к советскому периоду помогли коллекции русского искусства, собранные коллекционерами США, в частности, Р.Джонсоном. Именно американский исследователь доктор Vern G.Swanson вводит термин «Советский импрессионизм» (Soviet impressionist) (Vern G.Swanson «Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930–1970», 1994; «Soviet impressionist Painting», Antique Collectors Club, 2008), рассматривая с точки зрения импрессионистических традиций и усвоения открытий импрессионистов советское искусство 30–80-х годов. (The Museum of Russian Art (TMORA), Springville Museum of Art, Overland Gallery in Minneapolis.)

С другой стороны, существует иная точка зрения (М. Германа и французских исследователей) о строгой «историчности» импрессионизма как культурного явления, подразумевающая, что это — «определенная страница истории французской (и только французской!) живописи: шестидесятые — восьмидесятые годы XIX века, Салоны отвергнутых, восемь выставок импрессионистов с 1884 по 1886 год, конкретные имена, судьбы, события…» [1, 11]. Однако невозможно игнорировать и того бесспорного, на наш взгляд, утверждения В.А.Леняшина, что «импрессионизм как сущность остается импрессионизмом, где бы он ни появился. А появляется он повсюду, ибо был не изобретением, а открытием» [2, 145].

Не вызывает сомнений, что творческие достижения и открытия импрессионистов (которые М.Герман определяет как «непременная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валеров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись раздельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя…» [1, 11]) в той или иной степени повлиявшие на все европейское, отчасти на американское искусство, во многом определило характер и стилистические особенности русского искусства первой половины XX века. Однако вопрос об экзистенциальной и стилистической определенности русского импрессионизма многими

исследователями трактуется опять-таки неоднозначно. Помимо формальных признаков, влияний на уровне технических приемов импрессионизм как стиль обладал определенными идеологическими смыслами. Так, «отношение к произведению искусства как к автономной художественной ценности, а к творческой деятельности — как к свободному и независимому от общественной жизни процессу» [2, 11] было во многом действительно чуждым традиционному русскому искусству, неотделимому от общественных проблем и социальных смыслов. «Проникновение импрессионизма в живопись традиционного фигуративного реализма, в искусство его русских современников, в первую очередь Репина и Серова, в значительной мере поспешествовало освобождению палитры, культу пленэра и т.д. В России стал появляться «этюдизм»; правда, он остался в русском искусстве явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров («импрессионистические» картины в первую очередь Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались, скорее, именно как милые натурные этюды, по словам М.Ю.Германа [2, 405]).

Очень плодотворной в данном контексте представляется мысль В.А.Леняшина о творческой готовности русской живописной школы воспринять открытия импрессионистов, об органичности этого пути в контексте истории русской живописи.

«…Ген импрессионизма, таившийся в недрах реализма, неизбежно должен был прорасти и стать самим собой — художественной системой» [2, 146].

И если в Европе уже к началу XX века осознавалась некая исчерпанность его возможностей, то в России творческие поиски в этом направлении продлились вплоть до середины XX века. Творчество ведущих мастеров 1930-х годов, таких как И.Грабарь, Ю.Пименов, С.Герасимов, А.Гарасимов, К.Юон, В. Беляницкий-Бируля, А.А.Пластов, обладало чертами, позволяющими характеризовать его как импрессионистическое.

«Испытав жесточайшие гонения …, импрессионизм через С.Герасимова и А.Пластова — получил второе (третье, четвертое?)

рождение в практике лидеров реалистической живописи 1960–1980 годов» [2, 138], то есть в творчестве В.Гаврилова, В. Цыплакова, А. и С.Ткачевых, Е.Зверькова, Э.Браговского.

Для русского искусства постреволюционного периода, особенно для 30-х годов, пути импрессионизма были привлекательны и манящи. Во-первых, потому что русский импрессионизм, в отличие от западноевропейского, был еще не исчерпан как метод и как мировоззрение, а во-вторых, именно этот путь, дававший возможность погрузиться в стихию живописания, а не иллюстрирования идеологических догматов, как предписывали постулаты соцреализма, давал надежду на возможность творческой свободы.

Для А.Пластова, покинувшего Москву совсем молодым и живущего в Прислонихе вне художественной среды до середины 20-х, фактически до начала 30-х годов, живописные возможности, открытые импрессионистами, были во многом еще не изведаны, если говорить о непосредственной и масштабной живописной практике, а потребность в новых живописных формах ощущалась настоятельно. Более того, именно для Пластова, в силу особенностей его художественного дарования и условий жизни, импрессионизм в этот период становится определяющим стилем и методом творчества.

«Импрессионисты писали не сами предметы, не пространство, но тот светоносный “покров”, ту неосязаемую светозарную субстанцию, которая по сути дела более всего интересовала их» [1, 11].

«Писать надо только свет, — утверждал Пластов, — его мерцание, его трепещущее порхание и тогда самая незатейливая подробность… вдруг начинает звучать так обстоятельно, в таком гармоническом единстве со всем целом, что попросту диву даешься, какую ошибку делаешь, когда пытаешься решить форму и цвет грубейшими приемами резкого контраста, и ты из оглушительной пальбы мнишь создать какую-то мелодию» [3, 19].

Этюд с натуры, ставший в начале 1930-х годов основой его творчества, приобретает в зрелый период значение экзистенциальной сущности, способа взаимодействия художника с миром, несет в себе

образ этого мира, наполненный энергией жизни. «Именно в искусстве Пластова импрессионистический пульс забился чаще», — утверждает американский исследователь Верн Свансон [4, 236].

Обращение Пластова к импрессионизму было обусловлено несколькими факторами.

Прежде всего, — особенностями восприятия живописных образов, особым колористическим видением мира, которое было, по-видимому, органически присуще его живописному таланту. Именно колористическую систему, основанную на дополнительных цветах, он видит и запоминает в росписи иконостаса прислонишенской церкви, автором которой был его дед Г.Г.Пластов.

«Дед был любителем густых, насыщенных до предела тонов. Он любил сопоставлять глубоко синие тона с кроваво красными, перебивать их лимонными, изумрудными, оранжевыми, Фоны были золотые, почва под ногами — сиена жженая, все головы, руки писались какой-то огненной сиеной. Тени зеленые…» [5].

Не менее важным следует отметить, что время становления Пластова-художника совпало с расцветом русского пленеризма, первым знакомством с которым стали уроки его первого учителя Д.И.Архангельского.

Выставка В.Д. Поленова, очевидца первых выступлений импрессионистов в Париже, выставка, которую Пластов специально едет смотреть в Казань в 1912 году, стала определяющим моментом в его решимости поступать в МУЖВиЗ. Ведь именно там преподавали ученики и последователи В.Д.Поленова (И.Левитан, К.Коровин, А.Архипов, С.Виноградов), с именами которых связано дальнейшее развитие русской пленэрной живописи и ее движение в направлении обретения новых выразительных возможностей и постижения новых живописных смыслов навстречу европейскому искусству. «Сейчас, много лет спустя не совсем ясно я понимаю тогдашние мои восторги, но помню их отлично, как и ту громадную “зарядку”, какую дала мне эта выставка. Поленов ударил мне по сердцу главным образом непостижимой тогда для меня свежестью красок и световых эффектов. Они мне казались тогда ярче самой действительности, блеск и сияние натуры для моего неразвитого глаза были, увы, еще сокрыты тогда и лишь после этой выставки я прозрел на эффекты солнечного света….» [5].

Важным было критическое восприятие академического наследия, что было характерно для нескольких поколений студентов МУЖВиЗ. «Считалось, что скульпторам хороший рисунок ни к чему. Не помню уже, кто идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее. Другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем» [5].

Существенным было влияние русского искусства, уже прошедшего через искус импрессионизма (К. Коровин, В.Серов) Будучи студентом скульптурного отделения МУЖВиЗ, Пластов посещал живописные натурные классы. Однажды туда зашел К.А.Коровин (уже не преподававший в МУЖВиЗ). Пластов выбрал позицию против света. Видимо, его работа привлекла Коровина, и он задал вопрос сопровождавшим — кто это? Получив ответ, что это студент скульптурного отделения, Коровин заметил: «Странно. Скульптор, а место выбрал, как живописец» [5].

Несомненно, важное влияние оказали непосредственные учителя — преподаватели МУЖВиЗ — Л.Пастернак, А.Степанов.

Большое значение имел и музейный опыт: знакомство и осмысление коллекций импрессионистов московских коллекционеров: «Западное искусство у С.И.Щукина, куда паломничали по воскресеньям, “Бубновый валет”, всякие “исты”, Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотнорядцы в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услыхать самого себя» [5]. Известно позднее свидетельство Пластова, уже познакомившегося с коллекциями импрессионистической живописи в Париже: «Там мы не раз вспоминали, что покойный Сергей Иванович (С.И.Щукин — Т.П.) сумел зацепить действительно великолепные вещи, бесспорные с какой точки зрения их не рассматривать» [6] (Пластов А.А. Письмо Костину В.И. 5 сентября 1956).

Безусловно, на Пластова, получившего изначально скульптурное

образование, большое значение оказала импрессионистическая скульптура — как зарубежная, так и русская (Э.Дега, О.Роден, А.Майоль, А.Голубкина, П.Трубецкой, С.Коненков).

Привычное рассмотрение творчества художника 1930-х годов в ракурсе идеологического клише «соцреализма» или даже «реализма», понимаемого как продолжение и актуализации в новых условиях традиций поздних передвижников, с точки зрения современных представлений не является плодотворным.

Исследование и систематизация широкого круга, в том числе и неизвестных ранее материалов, относящихся к этому периоду, введение в научный оборот новых источников позволяет сделать вывод о том, что движение в сторону чистой живописности, камерности, живописного мотива становится очень важной и мало исследованной стороной искусства Пластова 1930-х годов.

Основным методом работы, способом взаимодействия художника с натурой становится импрессионистический этюд, в полной мере реализующий принцип — «писать то, что видишь, а не то, что знаешь». Таковыми были и этюды к известным картинам художника — «Праздник Урожая» («Колхозный праздник») (1937) и «Купание коней» (1938).

Темы картин Пластова, начиная с первой половины 30-х годов, носят характер живописных (или шире — пластических) мотивов, разрабатываемых в разных композиционных и колористических трактовках. Говоря о «мотиве» в творчестве Пластова мы имеем в виду, что круг работ, его составляющих, выходит за рамки традиционно понимаемой подготовительной работы к картине: этюды, выполненные маслом, акварелью, гуашью, рисунки, эскизы — графические и живописные. Это, как правило, — свободная, вариативная интерпретация живописной темы, не связанная с конкретным сюжетом и фабульной нарративностью, имеющая, зачастую, надсюжетный характер. Такими мотивами станут для Пластова мотивы «сенокоса», «сада», «купания», «урока ботаники». В письмах художника присутствует и само слово «мотив» как обозначение живописной темы («мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней — мечта моей жизни» [7]) .

Именно мотивы были сущностью импрессионистического

искусства. «Не жанр интересовал Мане, он рисовал, запоминал не сюжеты — мотивы», — пишет М.Ю.Герман. [1, 55]. Свидетельством этого являются повторение одного и того же мотива при разном освещении и в разное время года у К.Моне («дама с зонтиком», «стога», «вокзалы», «поля маков», «скалы», «соборы», «нимфеи») или мотивы «купальщиц», «танцев» П.-О.Ренуара, «мосты» Г.Кайботта.

Наконец, демократизм, который изначально был свойственен импрессионистам. Их героями становились уличные певицы, гребцы, прачки, полотеры, танцовщицы кабаре. Импрессионистический герой становился известен не благодаря своему социальному положению, но будучи запечатленным художником в своей органичной индивидуальности. И, по большому счету, предполагается, что зрителю должно быть все равно, кто этот персонаж. «Важнейшее качество импрессионизма — это и демократизм в самом благородном, возвышенном смысле слова. Им было внятно и интересно все — и они всем любовались, сознательно или бессознательно утверждая ясный свет и очарование бытия, великодушие искусство и его спасительную силу» [1, 16]. Совпадение традиционного русского «демократизма» (И.Репина, Л.Толстого, А.Чехова) с импрессионистическим стремлением к изображению живой, непосредственной жизни вне зависимости от значимости ее социального содержания стал для Пластова определенным творческим императивом. Демократизм Пластова проявился в подчеркнутом стремлении к изображению крестьян, сельской жизни, природы и отсутствием «городских», парадных, придуманных сюжетов. Крестьяне с портретов Пластова обретали известность, не имея по законам советской империи даже паспортов.

Пластов обладал удивительной любовью к чистому цвету, к краске из тюбика. Высветление палитры, культ взаимодополнительных цветов характерны для работ 30-х годов.

Все работы этого времени построены на решении важных для художника живописных задач. Даже в написанных к выставкам работах «Колхозный праздник» («Индустрия социализма») и «Купание коней» (XX лет РКК) именно живописный (а отнюдь не сюжетный) модус выступает на первый план.

Главной живописной темой художника в этот период можно назвать расположение предметов в воздушно-свето-цветовой среде и изучение их взаимодействие с ней.

С этим связано и то, например, что большинство работ этого периода написано против света: «Стрижка овец» (1935), «Полдень в конюшне» (1935), «Сенокос» (1935), «Колхозная конюшня» (1935), «Купание коней» (1938), «Пастухи», «Тройка» (1938–46), «Урок ботаники» (1939).

С начала 1930-х годов мотив «Сенокоса» становится для Пластова импрессионистической живописной задачей, не только открывавшей возможности пленэрного письма, изображения световоздушной среды, но и дававшей повод для формальных экспериментов с цветом и композицией.

Тема «Сенокоса», над которой художник работает практически все тридцатые годы (1932 год — панорамное панно «Сенокос», «Сенокос» 1935 года, «Сенокос» 1938–1939 годов) и которую заканчивает известной картиной «Сенокос» 1945 года, несомненно, носит характер «мотива» с вариативными колористическими и композиционными решениями. Их анализ позволяет проследить эволюцию замысла от пленэрных поисков в рамках станковой сюжетной картины к грандиозной живописной метафоре «Сенокоса» 1945 года, соединившего в своей поэтике новую импрессионистическую технику с новыми смыслами.

Традиционным импрессионистическим мотивом, позволяющим уйти от фабульности в область чисто живописных задач, стал мотив «сада», столь любимый французскими художниками — от классических «Завтрака на траве» К.Моне (1866), «Музыки в Тюильри» Э.Мане (1862), «Бала в Мулен де гале» П.-О.Ренуара до теряющих предметность и декларирующих безусловную самоценность живописи как явления «Нимфей» того же К.Моне. Этот мотив был чрезвычайно плодотворен и для русского искусства послеимпрессионистической эпохи — от С.Жуковского, С.Виноградова, И.Грабаря до К.Малевича и М.Ларионова.

Подобно К.Моне, создававшему сады Живерни, Чехову (разбивавшему прекрасные рукотворные сады и в Мелихове, и в Ялте), Пластову-художнику в скудной сельской действительности 20–30-х

годов был необходим сад — реальный, цветущий, плодоносящий оазис. И он создает его в Прислонихе как пространство сокровенного созерцания. Эскиз «В саду» как нельзя лучше иллюстрирует два пластических модуса, возникших в творчестве художника в середине 30-х годов и определивших его творческий метод: ориентация на композиционную семантику классической картины и кажущийся почти интуитивным и ультимативным импрессионистический подход к пленэрному письму.

«Сад» как пластический мотив проходит через все творчество художника — быстрые этюды цветущих весенних деревьев, огромные кусты сирени на фоне прислонишенского храма, портреты детей в саду, сад в распахнутых окнах интерьеров, иллюстрации к детским книгам.

Образ сада как мотив станковой картины впервые возникает в творчестве художника в 1937 году, а затем будет воспроизведен в работах 40–60-х годов, среди которых такие известные, как «Когда на земле мир» (1956) и «Солнышко» (1965–1966).

Мотив «воды», «купания» также импрессионистический как по сути своей, так и по традиции живописной трактовки (достаточно вспомнить «Лягушатни» Клода Моне (1869) и Огюста Ренуара (1869), водные пейзажи А.Сислея, купальщиц П.-О.Ренуара) был важным и для масштабного замысла известной картины «Купание коней» и для других композиций, начиная от «детской» картины «Тройка» и заканчивая неоклассическими композициями, композициями на мифологические темы середины 30-х годов.

Мотив «урока ботаники» (возникший и реализованный в конце 1930-х в нескольких композициях) связан с желанием художника, с одной стороны, свободно работать на пленере в рамках традиционной картины, но без заданного социально ориентированного сюжета, с другой — экспериментировать с цветовой архитектоникой и композицией, использовать наиболее полно выразительные качества цвета, в том числе краски в чистом виде, соотносить возможности чистого красочного пигмента с красками живой природы. Кроме того, сама семантика темы «урока ботаники», то есть «изучения» цветов, прямо предшествует «Сенокосу» 1945 года, где художник в подготовительных рисунках ставил задачу ботанического изучения

цветов, их точного, «портретного» зарисовывая. Этот мотив, как и мотив «сенокоса», связан с сериями цветочных натюрмортов 1930–40-х годов и составляет с ними единый значимый контекст.

Существует, по меньшей мере, три картины: «Урок в лесу» (1938–1939)

(212 х 115, частное собрание США), «Урок ботаники» (1939–1940) (УОХМ), «Урок Ботаники» (190 х 136) (1939–1940) (РОСИЗО) и десятки единиц подготовительных работ — рисунков, эскизов, этюдов и этюдных пленэрных портретов. Эта живописная тема, восходящая, в том числе, к «прогулкам» и «дамам с зонтиками» К.Моне, у Пластова приобретает новый живописный смысл, связанный с эффектом «красного зонта», помещенного в центр композиции.

Итак, именно живописный, импрессионистический мотив является определяющим в построении пластических композиций А.Пластова 1930-х годов, и именно живописная самоценность произведения становится главной заботой художника, словно иллюстрируя главную формулу импрессионизма Дж.Ревальда: «Трактовать сюжет ради живописного тона, а не ради самого сюжета» [8, 227] .

Примечания:

1. *Герман М*. Импрессионизм. — СПб.: Азбука-классика, 2008.

2. *Леняшин В.А*. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного

истолкования. — СПб.: Золотой век, 2014.

3. *Пластова Т*. Аркадий Пластов // Аркадий Пластов. — М.: Новый Эрмитаж-один, 2006.

4. *Vern G.Swanson*. Soviet impressionist Painting. — Antique Collectors Club, 2008.

5. *Пластов А.А*. Автобиография. Архив семьи Пластовых.

6. *Пластов А.А*. Письмо Костину В.И. 05.09.1956. Архив семьи Пластовых. Москва.

7. *Пластов А.А*. Письмо Пластовой Н.А. 2.03.1936. Архив семьи Пластовых. Москва.

8. *Ревальд Дж*. История импрессионизма. — М., 1958.

Библиография:

1. *Герман М*. Импрессионизм. — СПб.: Азбука-классика, 2008.

2. *Леняшин В.А*. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. — СПб.: Золотой век, 2014.

3. Русский импрессионизм. — СПб.: Palace edition, 2000.

4. Пути русского импрессионизма. — М.: СканруС, 2003.

5. *Vern G.Swanson*. Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930–1970. — Published June 1st *1994* by University of Washington Press, 1994.

6. *Vern G.Swanson*. Soviet impressionist Painting. — Antique Collectors Club, 2008.

7. *Ревальд Дж*. История импрессионизма. — М., 1958.

Сяобинь Го

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ 1950–1960-Х ГОДОВ: РЕЦЕПЦИИ И ТРАДИЦИИ

Статья посвящена влиянию русской и советской живописи на традиционную живопись Китая в период 1950–1960-х годов. В это время в Китайской Народной Республике произошел радикальный поворот к реализму в изобразительном искусстве. Это случилось благодаря началу обучения китайских художников по методу русского дореволюционного педагога П.П.Чистякова, их учебе в мастерской приехавшего в Китай советского живописца К.М.Максимова, а также благодаря тому, что большое количество студентов отправилось осваивать художественное мастерство в вузах СССР. Основы синтеза восточного и русского начал в изобразительном искусстве, диалог культур при всех дальнейших метаморфозах сыграли важнейшую роль в становлении современного искусства Поднебесной.

The article deals with the Russian and Soviet painting influence upon Chinese art in 1950–1960s. At this time in Chinese People's Republic in fine arts took place radical turning-point to realism. It happened thanks to the start of the Chinese painters' training in Russian pre-revolutionary pedagogue P.P.Chistyakov's method; Chinese painters also were taught by Soviet painter K.M.Maksimov who specially had arrived from USSR and many students were sent to study fine arts in Soviet academies. The main points of East-Russian synthesis in fine arts and of dialogue of cultures played a very important role in modern Chinese art formation with all further metamorphoses.

Ключевые слова: живопись, го-хуа, Павел Петрович Чистяков, Константин Мефодьевич Максимов, передвижники, реализм, критический реализм, социалистический реализм.

Keywords: painting, go-hua, Pavel Petrovich Chistyakov, Konstantin Mefodjevich Maksimov, peredvizhniki, realism, critical realism, socialist realism.

Возможен ли диалог Востока и Запада?

Актуальность темы статьи обусловлена происходящей на наших глазах переоценкой ценностей в художественной жизни как Китая, так и России, многократно возросшим интересом международного арт-рынка к произведениям живописи социалистического реализма, советским и китайским, укрепляющимися после периода некоторого застоя культурными связями между РФ и КНР.

Первое знакомство китайских художников с реалистической масляной живописью состоялось в XVII веке посредством деятельности итальянских миссионеров. В конце XIX столетия китайские мастера все активнее обращаются к реалистическим сюжетам и персонажам, стараясь одновременно сохранить национальные формы художественного мышления. Начало периода становления реалистического метода в живописи Китая относится к первым десятилетиям XX века, когда появилось профессиональное обучение китайских художников западноевропейскими преподавателями как в самой стране, так и за ее пределами; правда, в китайском художественном поле обнаруживаются и практически все популярные тогда на Западе течения, от импрессионизма до сюрреализма.

Однако радикально важным периодом в развитии феномена китайского реализма в живописи представляются сегодня 1950–1960-е годы, когда в КНР преподавал русский живописец К.М.Максимов и в обучении применялась методика П.П.Чистякова, а многие одаренные студенты получали образование в СССР. В самом Советском Союзе в это время на авансцену выходит т.н. «суровый стиль», позже отозвавшийся эхом в китайских школах «деревенского реализма» и «живописи шрамов», а в культуре начинается период, названный «шестидесятничеством», который в ряде своих черт был пройден и в Китае «с отсрочкой» — примерно в 1980-е годы. По признанию многих аналитиков, в КНР и сегодня соперничают два главных направления: реализм, претерпевающий различные метаморфозы, и постмодернизм.

В современном мире увеличиваются количество и острота международных и межэтнических конфликтов. Тут играют роль и геополитические факторы, и то обстоятельство, что люди живут во все более тесном мире, а понимают друг друга все хуже. По прогнозу гарвардского культуролога Хантингтона, линии будущих фронтов — это линии разлома между цивилизациями [1]. Отсюда параллельно с ростом национально-культурной идентичности неизмеримо увеличивается значение межкультурной коммуникации. В этой ситуации особую роль приобретает диалог культур.

Диалог культур Запада и Востока — давняя и сложная проблема. По многим своим коренным основам эти культуры представляют собой противоположные системы мироощущения и мировоззрения. Так, целый ряд базовых понятий восточной культуры не имеют адекватного смыслового перевода на европейские языки, как, например, и многие звуки буддийской музыки не могут быть записаны современной европейской нотацией. И тут сложились целые горы стереотипов. Считается, например, что Восток склонен к традиционности и застою, а Запад — к развитию, Восток архаичен, а Запад — производитель цивилизационного прогресса и т.п. Однако к концу XX столетия европейские и американские специалисты заговорили о «китайском чуде», имея в виду экономический прорыв этой страны, вышедшей по темпам развития далеко вперед. Актуализировался исследовательский интерес и к социальному устройству Китая, и к его культуре.

Опыт показывает, что заимствовать из инокультурного материала можно и нужно то, что так или иначе сопрягается с национальной традицией и развивает ее, т.е. то, что в культурах комплементарно, взаимодополнительно, сочетается, как в шестеренке сочетаются зубчики и выемки дли них. Диалог культур — это пересечение двух кодов, двух разных картин мира, причем понимание собственной культуры в полном объеме возможно через познание другой культуры, поскольку в этом случае есть предмет для сравнения. При всем различии у разных культур всегда есть нечто общее. Однако «ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непересекающимися частями.





Рисунок 1. Цзинь Шани. Художник в старости. Хуан Бинь хуон. Холст, масло, 115 х 99 см, 1996 г. Центральная академия, художественный институт. Картина из альбома «Цзинь Шани». Автор книги: Хуа Илань. Гуан. Дун. Образовательное издание. Дата публикации: 2008 г.
Рисунок 2. Цзинь Шани. Молодая певица. Холст, масло, 69–137 см, 1983 г. Картина из альбома «Цзинь Шани. Живопись». Китайское народное художественное издательство. 1994 г.

Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе делает его невозможным» [2], потому полная идентичность культур невозможна. «Диалог культур не некое однородное наложение смыслов друг на друга, а своеобразный пульсирующий *симбиоз смыслов, вживающихся друг в друга*, иногда прямо переходящих один в другой…» [3]. В случае рецепции кодов русской живописи в Китае есть смысл говорить именно о таком пульсирующем симбиозе русской и китайской культур.

Противопоставление европейской и китайской картин мира принято обозначать устойчивым словосочетанием дао и логос. И логос, и дао — очень многозначные понятия. Так, греческое слово «логос» обозначает и слово, и мысль, и смысл, и мышление,

и высказывание, и речь, и понятие, и основание, и меру, и разум, и закон, и преображение хаоса в космос, и способ выражения истины, и мировую разумно-творческую субстанцию, и судьбу, а в христианстве — Бога-Сына. А в постструктурализме логос «часто отождествляется с рационалистической мифологией Запада. Так, для сформулированного Ж.Деррида метода деконструкции главной целью выступает “обезвреживание” логоцентризма…» [4]. Таким образом, логос может быть и вещественным, телесным, и невещественным, духовным, трансцендентным, но может и объединять то и другое, как, например, Богочеловек Иисус Христос. Логос лежит и в основе художественной культуры Европы, по крайне мере, начиная с эпохи Возрождения.

Дао у Лао-цзы — незримый единый закон природы, общества, поведения и мышления отдельного человека, у него нет ни имени, ни формы, его невозможно и услышать, но он неотделим от мира земного, будучи управляющим началом и порождающим тьму вещей. Это совершенное первоначало, которое само неизменно, но благодаря которому происходят все изменения. Дао «бездействует, тем самым делая все», он вечен, безымянен, пуст и неисчерпаем, существует везде и во всем. Человек может постичь дао, но не может увидеть. Незнание дао ведет к смерти. У Конфуция дао — моральный закон, посему зависит от образованности. В дальнейшем дао приобретает значение и всеобщей любви, гуманности, справедливости. Инь и ян составляют дао, их движением движется мир [5]. Даосизм утверждает, что человеку, в первую очередь, необходимо следовать естественным законам, то есть стать частью природы, а не возвышаться над ней. Неслучайно именно пейзаж является центральным, основополагающим жанром китайской классической живописи.

На Востоке не было понятия личности в том смысле, в каком его трактовала Европа. Однако практически все традиционные учения Востока сосредоточены на человеке: даосизм — на отношении «человек — природа»; конфуцианство — на отношении «человек — человек» и «человек — общество»; буддизм — на сознании.

Западные мыслители, начиная с Платона, утверждали линейный

тип связи между объектом и субъектом, детерминизм, где одно с неизбежностью вытекает из другого, создавая представление о непосредственной зависимости большей части явлений от внешних причин, а задача человека — найти правильное место в космосе. Но в эпоху Возрождения появляется новый тип человека — «фаустовский человек», который заступает место Бога и за власть над миром готов продать душу дьяволу. Согласно представлениям Нового времени, человек — главное существо в мире, ему подвластно все, он абсолютно свободен. Развивается культ индивидуального творчества, активизма; природа теперь понимается как мастерская, и человек в ней хозяин; меняется и отношение к культуре, развивается культ новизны, изменения, движения, ценится небывалое, уникальное. Развивается и понятие личности.

В отличие от этого, на Востоке существовало абсолютно иное, недоступное западному мышлению представление об одновременном характере связей, которое выражено в словосочетании «одно во всем, и все в одном», и совсем иное представление о человеке.

Понятие «реализм»

Термин «реализм» был впервые употреблен французским литературным критиком Ж.Шанфлёри в середине XIX века, а рождение реализма в европейской живописи чаще всего связывают с творчеством французского художника Г.Курбе (1819–1877). Однако и до него в реалистической манере работали художники барбизонской школы. Некоторые искусствоведы относят зарождение реализма к XVII столетию (Рембрандт), хотя эта позиция не является общепризнанной, или к Возрождению (Джотто, Караваджо, Леонардо да Винчи, Микельанджело). Кроме того, реализм в широком смысле слова — как правдивое отражение жизни в формах самой жизни — свойствен и некоторым периодам, видам и жанрам античного изобразительного искусства, в особенности скульптуре, и эпохе Просвещения. Часть искусствоведческого сообщества считает, однако, что до середины XIX века в изобразительном искусстве встречались только реалистические тенденции, но не собственно реализм. Проблема заключается в том, что не существует общепризнанного определения реализма.

Так, Г.А.Недошивин считает, что реализм — это «правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе исторического развития искусства реализм принимает конкретные формы определенных творческих методов — например, просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм. Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства. <…> нет единого, установившегося определения как хронологических границ реализма, так и объема и содержания этого понятия». Он отмечает существование двух основных концепций реализма. Согласно одной из них, реализм является главной тенденцией развития художественной культуры человечества. Согласно другой, реализм — лишь определенный конкретно-исторический период в развитии искусства; и тогда начало его связывается либо с эпохой Возрождения, либо с XVIII веком, а полного раскрытия своих особенностей в прошлом он достигает в XIX столетии в форме критического реализма, высший же этап его развития — социалистический реализм [6].

Это писалось в эпоху марксистско-ленинской эстетики, однако тут верно подмечена неоднозначность понятия «реализм».

О.А.Кривцун отмечает, что до недавнего времени понятие «реализм» «имело оценочный характер, т.е. не просто служило обозначением определенного художественного течения, а противопоставлялось всем иным стилям, направлениям и течениям. Критерии реализма всегда были размытыми, ведь то или иное сопряжение искусства и действительности можно обнаружить у кого угодно» [7, с. 103]. И при этом ссылается на известную позицию французского эстетика Р.Гароди, высказанную в книге «О реализме без берегов», который считал, что внеисторических критериев реализма в искусстве как нормы не существует. И Кривцун заключает: «Когда говорят о реализме, то подразумевают, что его образный строй целиком основывается на образах окружающего, видимого мира. Это, разумеется, не означает, что реалистические произведения имеют приоритет в толковании, интерпретации, понимании природы человека. Историческая жизнь искусства демонстрирует, что одни приемы

художественного видения сменяют другие, позволяющие судить о мере проникновения художника в явные и неявные стороны мира. Отсюда следует, что сам по себе термин “реализм” нельзя рассматривать ни как поощрительный, ни как ругательный. Это понятие, объединяющее большой массив произведений и художников, располагается в череде иных, обозначающих тенденции искусства *до* и *после* реализма» [7, с. 104].

В 2007 году реализм в широком смысле определяли как «способность искусства правдиво, неприкрашенно изображать человека и окружающий его мир в жизнеподобных, узнаваемых образах, при этом не копируя пассивно и бесстрастно натуру (в отличие от натурализма), а отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений. В этом смысле реалистическим можно назвать искусство Рембрандта, Д.Веласкеса и многих других мастеров. В более узком смысле реализм — одно из основополагающих художественных направлений середины и второй половины 19 в. в Европе и Америке, провозгласившее целью искусства наблюдение и объективное изображение окружающей действительности, выражение “правды жизни”. <…> В 20 в. многие мастера отказались от подражания формам действительности, кульминацией чего стало возникновение абстрактного искусства. Термин “реализм”, потеряв эстетическую определенность, стал употребляться для обозначения самых разных направлений, придерживающихся опознаваемых форм видимой реальности (сюрреализм, социалистический реализм и др.), в результате чего понятие реализма потеряло эстетическую определенность» [8]. Таким образом, есть авторы и художники, «сбросившие» реализм «с корабля современности», но есть и те, которые считают реализм столбовой дорогой развития искусства. Обе точки зрения имеют право на существование, и только будущее покажет, кто тут прав. Но вернемся в середину XX столетия.

Педагогическая система П.П.Чистякова в Китае

К 1950-м годам предпосылки для полнокровного развития реализма в китайской живописи уже созрели. Как уже упоминалось, важную роль тут сыграла педагогическая система преподавателя Академии художеств Павла Петровича Чистякова (1832–1919), учениками

которого были И.Е.Репин, В.И.Суриков, В.М.Васнецов, В.Д.Поленов, В.А.Серов, М.А.Врубель и другие художники. Сам он не был выдающимся художником, но оказался замечательным педагогом.

Свой метод обучения он не изложил систематически, к тому же, по свидетельствам современников и самого Чистякова, говорил он лучше, чем писал тексты, поэтому приходится восстанавливать его метод из писем, черновиков, мемуаров учеников и других материалов, которые, в частности, собраны в книге «П.П.Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919» [9].

Составители пишут, что Чистякову мы обязаны «рождением единственной в истории мирового изобразительного искусства художественно-педагогической системы идейного реализма» [9, с. 3]. В результате упорного труда, вопреки болезни, при которой он иногда утрачивал зрение, и травле академического начальства, Чистяков создал школу нового искусства, в центре внимания которой был простой человек с его бедствиями и маленькими радостями, сумев увидеть в нем его душу и сочувствуя его судьбе. И в центре внимания китайских художников, обучавшихся по системе П.П.Чистякова, все чаще оказывались простые люди из народа.

Реализм, полагал Чистяков, — это не копирование действительности, а творческое обобщение, типизация. Этот принцип лег на подготовленную почву: в китайском искусстве и ранее выдающиеся мастера выступали против простого копирования объекта изображения. Именно поэтому большое внимание в обучении мастер уделял композиции, изучению перспективы, выделяя перспективу линейную и воздушную [9, с. 325], развитию образного мышления учеников. Техника, конечно, играет важную роль, поэтому в Китае стали особенно подробно изучать построение композиции, теорию перспективы, создание объема с помощью светотени и их применение на практике, ведь для традиционной китайской живописи го-хуа характерна многофокусность, многоточечная и рассеянная перспектива (философской основой тут являлась идея о том, что человек не является центром мироздания) в отсутствие светотени, посредством линейной выразительности [10].

Один из его российских учеников вспоминал: «Павел Петрович

часто говорил, что необходимо “правильно видеть”. Он говорил, что нужно художнику смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура. Его известные выражения: “гляди в оба”, “гляди мимо” говорят об этом. Кто-то из его учеников назвал все это “постановкой глаза”»; афоризмами Чистякова, кроме того, были: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо», «Рисуя голову, видеть пятку» [9, с. 333]. При этом он требовал досконально изучать натуру. В одном из писем педагог советует: «Не начертивши движения и общих пропорций, не начинать вырисовывать; не наросовавши, не начинать писать и, не составивши приблизительно колера, не писать, а написавши, чаще вставать и сравнивать с оригиналом» [9, с. 23]. Но прежде следует избрать сюжет и решить, как его исполнять [9, с. 43]. В письме Поленову Чистяков просит передать Репину, что в его картине «не цвет воды задает тон, а веяние впечатления от былины задать должно тон воде и всему; вода тут не при чем. Цвет и густота воды бывают разные, а былина такая — одна» [9, с. 76]. Иными словами, атмосфера сюжета первична по отношению к колористике. В одном из писем П.М.Третьякову педагог замечает: «Истина в искусствах состоит в высоком и честном исполнении, а для этого нужна и техника, основанная на науке. Иначе — искусство есть разврат!» [9, с. 248]. При этом «по сюжету и прием; идея подчиняет себе технику» [9, с. 252]. Китайские ученики усваивали, что идея первична (что корреспондировало с уже существовавшим принципом «писать идею», хотя в го-хуа выражалось это совсем иначе), ею определяется техника исполнения, а настроение, атмосфера сюжета первичны по отношению к колористике.

Себя Чистяков называл натуралистом — словом, которым в XIX веке обычно обозначали реализм [9, с. 90], а собственно живопись, фотографически копирующую реальность, — «животным реализмом» [9, с. 96]. Любопытно, что педагог полагал: стоимость картины тем больше, чем больше труда в нее вложено, — труда, а не таланта, ибо талант — дар Божий, который, безусловно, имеет большое значение, но продаются именно результаты труда и умения. Мастер постоянно поет гимн труду. И в этом контексте он ценит работы, которые «строго нарисованы». Апология труда художника, которой славился Чистяков, была созвучна трудолюбию художников Поднебесной. Искусство



Рисунок 3. Чжань Цзяньцзюнь. Пять богатырей на горе. Холст, масло, 1958–1959 г., 207–185 см. Китайский государственный художественный музей

дается большой образованностью и трудом — эти убеждения и соответствующая им практика тоже ранее встречались в культуре Китая. Необразованный человек в традиционном Китае просто не мог быть художником, а многие императоры сами были отличными живописцами.

«В нашем искусстве, — писал Чистяков Сурикову, — две части: одна мужественная, твердая, устойчивая — это рисунок; другая — тонкая, едва уловимая, чувственная, нежная — это живопись, колорит, светотень, тушевка» [9, с. 122]. При этом он не приемлет работ, в которых «все очень даровито и конфектно красиво» [9, с. 210]. Отказу от «конфетности» китайским художникам тоже пришлось учиться у Чистякова, поскольку негативную роль в китайском изобразительном искусстве сыграла мода на «китайщину» («шинуазри»), когда целые мастерские десятилетиями работали на экспорт, дабы угодить европейцам в их жажде экзотики.

Однако при постоянном требовании «строгости рисунка» П.П.Чистяков делает, по воспоминаниям В.М.Баруздиной, интересное

замечание: «Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно уметь остановиться вовремя, легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста или засушить, если не умеешь схватить общее. Лучше недосказать, чем пересказать» [9, с. 360]. Работа, при всем вложенном в нее труде, должна производить впечатление легкости. В одном из своих черновиков мастер замечает: «Я пишу портрет, отделываю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю. — не живописно, не интересно… Не потому ли живописная манера, где контуры и полутоны машист[ы] и не совсем точны… отвечает движению преходящему всегда. Следовательно, чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать и будет верно» [9, с. 387]. Особое чистяковское внимание к воспитанию у учеников понимания и умения создавать форму также стало одним из центральных пунктов китайской версии его педагогической системы. Идея «строгого рисунка» при том, что «лучше недосказать, чем пересказать», а закончив работу с формой, следует слегка ее «растрепать», чтобы не превратиться в копииста, также была близка менталитету китайцев.

Свое дарование в рисунке он считал слабым, однако укрепившимся благодаря преподаванию. Полагая, что искусство — это красота, он отмечал: «Вот тут-то и мудрость — сделать и натурально, истинно, и не приторно слащаво-глуповато-условно» [9, с. 222].

П.П.Чистяков много занимался колористикой, восприятием цвета, изучал цветовую теорию Гете, записывал и собственные наблюдения. Так, по воспоминаниям В.М.Баруздиной, он полагал, что искать нужные цвета следует красками палитры, а не рассуждениями и умом; «смотри два, три цвета вместе; не гляди в точку, а рядом, а на то, что составляешь, — вскользь, как бы мимоходом; смотри быстро, смотри внимательно» [9, с. 375]. Но, в отличие от рисунка, тут, если «брать умом, птица улетит» [9, с. 382], т.е. хорошей картины не получится. Колористике китайцы учились тоже по Чистякову: традиционная символика цветов и их сочетаний в го-хуа радикально отличались от европейских.

Педагог в своих письмах часто обсуждает передвижные выставки,

что-то критикует, что-то хвалит; примечательно его наблюдение в письме П.М.Третьякову: «Я смотрю на себя и вижу, что в среде своей <…> я один-одинешенек <…> Зато между передвижниками показываются личности. И то слава Богу!» [9, с. 187]. О передвижниках он пишет: «Выставки их мне всегда нравятся, но не работою, а сюжетами. Конечно, попадаются иногда и хорошо исполненные картины» [9, с. 251]. Он критически отзывается о Стасове и Крамском, теоретиках передвижничества, за их, как ему кажется, пессимизм в отношении развития русского искусства; сам Чистяков считает, что оно медленно, но верно развивается в правильном направлении. Правда, чем ближе к концу века, тем чаще мелькают у мастера горькие замечания о судьбах русской живописи. Передвижники же его чаще всего не жаловали.

В своих черновых записях к так и не написанной книге Чистяков утверждает: «Лубочные картинки раскрашивать <…> и создавать что-либо высокое, изящное — громадная разница. <…> искусство требует простоты, а простота дается не даром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела» [9, с. 301]. Есть времена, по его словам, когда художественное дело берет в свои руки капитал. И тогда художники, ценители и публика позволяют себе быть неучами, и чуть ли не ежегодно появляются «гении на час». А «такая публика проглядит Рафаэля, такой публике нужно оглушение, шум, треск, такую публику на дыбы нужно поставить, взбудоражить ее, тогда она все разнесет нарасхват, <…> а там хоть трава не расти» [9, с. 303].

«Существуя физически и живя разумом, опытом, идеями, человек находит свое место в общей гармонии мироздания, — размышлял Чистяков. — Живя с другими подобными ему единицами, он старается найти (? *пропуск слова в рукописи*) и здесь закон, найти логику построения общественно[го] и, находя по мере сил и возможностей, применить ее <…> в деле общественном. <…> Все общества стремятся к этому и [никогда] не достигло» [*так в рукописи;* 9, с. 306].

Люди развитые понимают, что «бесконечность существует и что представить ее себе трудно, невозможно, ибо мы заключены в форму» [9, с. 311–312]. Однако «творчество без знания — тля» [9, с. 313], и тот, кто, не зная природы, натуры, творит из себя, из своего ограниченного

духа, создать настоящее искусство не способен. Именно потому, что все существующее существует в форме, без овладения формой художника нет. Потому что «можно знать, но не уметь» [9, с. 321].

Философские идеи Чистякова о необходимости для человека найти свое гармоничное место в мире и жить в соответствии с ним во многом релевантны античному учению, в котором задача человека — обрести правильное место в космосе, и, при всем отличии картины мира, — древней китайской триаде «земля — человек — небо». Мысли о существовании бесконечности и невозможности ее представить, поскольку все видимое заключено в форму, также понятны людям, воспитанным на идеологии даосизма. Однако дао, хотя и невидимый и неслышимый, а значит — неизобразимый, должен как бы «проблескивать» в изображаемых вещах в го-хуа. Вот это «проглядывание» высшего Первоначала в русской и китайской живописи различается радикально, в своем собственном символизме и колористике, хотя сами идеи схожи.

Анатомия и знание теории перспективы — две главные науки для обретения техники высокого искусства живописи; но мало знать – надо научиться пользоваться этими знаниями [9, с. 322]. По заветам Чистякова китайским ученикам пришлось тщательно исследовать натуру, а значит — и анатомию.

Большое значение при обучении рисунку П.П.Чистяков придавал картинной плоскости, которая, по его мнению, складывалась из принципа «обостренного чувства вертикального и горизонтального». «Относительно к ним (направлению вертикальному и горизонтальному), — писал он, — все можно проверить. Чувствовать эти два направления в воздушном пространстве обязан всякий, имеющий талант к рисованию» [11, с. 174]. Именно по Чистякову изучалась в Китае картинная плоскость, связанная с чувством вертикального и горизонтального. Интересно, что если в китайской традиции (и живописи также) пустое пространство означает вездесущность дао при «отсутствии наличия», «не-данности», ибо он невизуален, но в то же время называют пустотой реальность, поскольку она способна вмещать все и «сама себя опустошает», то есть пустота обозначает «и “отсутствие наличия”, и предельную целостность “одного тела” мира,

и бесконечную перспективу самотрансформации бытия, отраженной в категории хуа — “превращение”» [12], то в архаичных представлениях других народов пустого пространства нет. Там пространство — это вещь. Но в ньютоновской теории появляется понятие абсолютного (пустого) пространства, в котором, как в матрешке, могут помещаться другие пространства. Однако ньютоновское пустое пространство (как и в живописи, основанной на этих принципах) — ничто, неподвижное, непрерывное, однородное и изотропное, неизмеримое и непознаваемое, бесконечное полное отсутствие, «вместилище тел», в отличие от даосского представления о пустоте. К последнему, вероятно, ближе понятие гегелевского мирового духа, бестелесного начала, которое творит явленный мир.

Во многом формируя и высоко оценивая национальную школу живописи, Чистяков тем не менее отмечал: «Вы любите русское в искусстве, а надо научиться любить правду» [9, с. 317]. По поводу рецепций других национальных школ и течений он писал И.И.Толстому: «Сознавая основные начала для всех общеодинаковыми, каждая раса, а затем и каждая даровитая личность стремится развивать свою особу, совершенствуя себя на поприще жизни до возможной высоты и оставаясь в то же время русский русским, француз французом и т.д. Это и есть закон красоты» [9, с. 424]. Иными словами, высоко оценивая обучение инокультурным приемам в живописи, П.П.Чистяков считал, что, обогащаясь новыми знаниями, национальное должно оставаться национальным, и эта мысль была близка его новым заочным ученикам в Поднебесной.

К каждому ученику П.П.Чистяков имел индивидуальный подход в зависимости от его личного дарования и в таких случаях не держался за шаблон, программу, стараясь укрепить его веру в себя [9, с. 341, 425, 428, 430 и др.]. Мастера называли «всеобщим педагогом русских художников» — как потом выяснилось, не только русских. Более чем через тридцать лет после его кончины педагогическая система П.П.Чистякова сыграла большую роль в развитии реалистической живописи в Китайской Народной Республики. Наиболее ярко эта система отразилась в работах Ло-Гунлю, Лин Ганя, Ван Тэ-уэ, Лий Тэн-Сиана и др.

Педагогическая деятельность К.М.Максимова в рецепции китайских художников

Еще одним фактором, способствовавшим развитию реализма в живописи Китая в 1950–1960-е годы, была педагогическая работа Константина Мефодьевича Максимова (1913–1994), советского живописца и педагога, ныне в России почти забытого, хотя его работы хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее и в частных коллекциях в Испании, Германии, Франции, Италии, Японии, Голландии, Китае. Он имел звание народного художника РСФСР, был лауреатом двух Сталинских премий. В свое время мастер был известен более всего как портретист, считая, что «настоящее портретное искусство, где человек и только человек является предметом внимания художника, требует глубокой мысли, содержательности замысла» [цит. по: 13]. Максимов оказался и одаренным педагогом. С 1939 года он стал постоянным участником столичных и всесоюзных выставок, а с 1945 года начал преподавать. Труд и быт народа, выдающиеся люди, простые рабочие и колхозники были предметом художественного интереса Максимова. Есть у него и тонкие натюрморты и пейзажи, особенной прелестью отличаются его акварельные работы.

В Китае он преподавал в 1955–1959 годы. Будучи блестящим педагогом, К.М.Максимов воспитал ряд впоследствии известных китайских живописцев.

Согласно убеждению К.М.Максимова, «непосредственное восприятие жизни и глубина ее понимания составляют основной источник творческой мысли» [14, с. 87]. Реалистическое искусство, по мнению мастера, с одной стороны, должно отражать повседневную жизнь, но, с другой стороны, это отражение не должно сводиться к бездумному копированию предметов, оно должно выражать стремление показать едва уловимые эмоциональные детали, делающие любую действительность одухотворенной. Собственно, эта идея — показать в микрокосмосе макрокосмос — не нова, она восходит еще к воззрению итальянских гуманистов. Но не только к ним: эта идея присутствует и в менталитете китайских художников (при всем различии форм и символики), поэтому она нашла у них понимание и поддержку.

Истинный художник, согласно мнению мастера, не боится отражать жизнь, ее самые разные, иногда очень неприглядные стороны, но также он вправе «корректировать» живописное пространство по собственному разумению. При этом К.М.Максимов считал, что первостепенными являются понимание идеи творчества и способность донести ее до зрителя. Жизнь многообразна, посему и «непричесанная» реальность имеет право на существование в искусстве. В мире действует закон единства и борьбы противоположностей, света и тьмы, добра и зла, красоты и безобразия; этот сформулированный Гегелем закон диалектики очень близок китайской идее «инь — ян», со времен глубокой древности лежавшей в основе китайской картины мира, в том числе и в живописи.

Если зритель не понимает работы, то такое творчество является немым, поскольку не побуждает к диалогу. Когда художник пытается словесно объясниться со зрителем, давая разъяснения по поводу художественного замысла той или иной работы, это свидетельствует о творческом бессилии. Хорошее произведение «не нуждается в разъяснении, оно понятно простому человеку и вместе с тем оно выразительно. Воздействие произведения искусства на человека, точнее сила воздействия, по-прежнему, остается мерилом его художественной ценности: художественная выразительность как конфликт и взаимодополнение добра и зла, нового и старого, светлого и темного, — фактически антитез, пара противоположностей, устанавливающих гармоническое соотношение в природе» [14, с. 87].

Основным вопросом в теоретических работах К.М.Максимова является проблема усовершенствования реалистической техники: «…прежде, чем написать предмет, необходимо изучить его строение, закономерность его формы, цвета. Только при этих условиях можно передать предмет живо, выразительно и убедительно; хотя определенные познания в рисунке, светотени, композиции также подразумеваются» [15, с. 62].

Максимов разрабатывал приемы совершенствования реалистической техники и обучения им художников. Изучение натуры, формы изображаемого, соотношения теплых и холодных тонов мастер считал обязательным требованием. Выход на пленэр — важнейший

этап постижения реальности. Следовать за изменением направления луча солнца и изменением окружающих предметов, в связи с этим иначе раскрывающихся в пространстве, наблюдать изменение цвета в зависимости от освещения, избегать, по возможности, темных тонов — простые правила, сыгравшие большую роль в реалистическом методе творчества китайских художников середины XX века.

По мнению К.М.Максимова, «непременной задачей живописца является изучение формы предмета, его цвета. У каждого предмета есть своя форма и цвет, целью художника является их реалистическое, т.е. приближенное к действительно существующему, изображение. Однако чтобы достичь этого, необходимо принимать во внимание соотношение предмета по форме и цвету с пространством, с другими окружающими его предметами. Цветоотношение играет важную роль в формировании единого целостного гармоничного художественного пространства. Тем не менее, эта гармония может быть весьма условной, когда, например, речь идет о контрасте холодных и теплых тонов: здесь требуется и определенная интуиция, "художественное чутье", определяющее меру и конфигурацию контрастных тонов <…> Цвет в природе не существует изолированно, но всегда — в форме: можно изобразить предмет исключительно цветом, в цвете можно увидеть сущность предмета, цвет раскрывает пространство, окружающее этот предмет, его обволакивающее или, напротив, подчеркивающее свойство» [14, с. 25].

Соотношение холодного и теплого тонов — основное положение в живописи: предмет изображается только при помощи использования теплых и холодных тонов. Тон может объединять художественные элементы, стремясь преодолеть их изолированность: «Художник должен уметь выбирать из хаоса цветоотношений только те, которые являются определяющими, своеобразными смысловыми аккордами. Холодный серый и теплый серебристо-серый — суть лишь серый: художник должен уметь заметить даже тонкое изменение цвета в природе» [14, с. 25]. Согласно его мнению, умение использовать соотношение синего и зеленого, желтого и красного цветов и т.д. дает возможность запечатлеть различные состояния природы.

В теоретических наработках К.М.Максимова достаточно четко

обрисована его позиция относительно развития жанров искусства. По его мнению, в пейзажном жанре важно отобразить идею самого творчества, в портрете — внутренний мир героя; если в произведении представлены два и более жанра, допустим, пейзаж и портрет, то пейзаж метафорически раскрывает внутренний мир человека, оттеняя его «внешнее» и заставляя задуматься о «внутреннем».

Своим китайским ученикам К.М.Максимов предлагал упражнение «изображения предмета с одного взгляда»: созерцание в течение пяти — десяти минут натурщика или натюрморта и последующее их воссоздание по памяти. Этот способ, как считал мастер, помогал тренировать, прежде всего, память юных художников, воспитывать творческую самостоятельность в воссоздании предмета.

Максимов считал, что существует большая разница между написанием учащимся картины на занятии и созданием картины в несколько приемов художником-профессионалом. Когда мастер, положим, задумавший портрет, заинтересован в максимально полной реализации своего замысла, он до воплощения своего «генерального» замысла пишет множество эскизов, приближающих его к передаче внешнего облика портретируемого. При этом он не упустит его характер, с одной стороны; с другой — сумеет подчеркнуть индивидуальные черты модели, только умело используя светотень. Это противоречило древнему принципу китайского портрета, в котором не столь важно было сходство, сколько набор добродетелей, приписываемый портретируемому лицу и выражавшийся в определенном каноне. Психологизм в китайском портрете появляется поздно; а Максимов учил отражать глубинную психологию персонажа.

Работы же учащихся, главным образом, передают логику, последовательность постижения ими закономерностей изображения предметов. Овладение техникой рисунка и живописи требует многолетней практики. Создание набросков и эскизов является первой ступенью постижения мира предметности для начинающего художника, дающее возможность учащемуся практиковаться в композиционном построении. Благодаря этому ученик уже в процессе работы сможет четко представить себе ее конечный вариант. В этой практике, согласно мнению К.М.Максимова, происходит овладение

учащимися теми приемами, способами изображения предметов, которые окажутся в полной мере востребованными уже в процессе написания картины.

Передовые китайские художники были знакомы с художественным творчеством советского художника еще до его приезда, поэтому встречали его торжественно и восторженно. Он был назначен советником Центральной академии художеств Китая. Перед ним стояло несколько крупных задач, большую часть которых он с успехом выполнил.

Во-первых, под его началом работала мастерская, ученики которой смогли получить всестороннее образование в области изобразительного искусства, что полностью отличалось от системы подготовки живописцев Китая. Во-вторых, взяв в качестве основы систему художественного образования СССР, он разработал методику обучения для факультета живописи Китайской академии художеств (КАХ), что в итоге значительно повлияло на развитие китайского реалистического искусства. В-третьих, принимая активное участие во встречах художественных деятелей Китая, он внес ряд конструктивных предложений по изменению учебного процесса. В дальнейшем эту работу с успехом продолжили благодарные ученики мастера. В Китае его назвали «русским Рембрандтом», а его учеников — «колыбелью ректоров», поскольку многие из них после обучения заняли высокие административные должности в художественных организациях страны.

Следует остановиться и на творческих работах самого Константина Мефодьевича, про которого народный художник СССР Т.Т.Салахов сказал: «Его жизнь — это искусство, а искусство — вся его жизнь» [16, с. 8].

Большая часть работ К.М.Максимова, созданная в период его пребывания в Китае, выполнена с учениками. Также он пишет портреты известных культурных деятелей страны, среди них художники Ци Байши и У Цзожэнь, писатель Го Можо и другие. Интересны его работы «Молодой китайский крестьянин» и «Китайская девушка», которые были впоследствии приобретены Третьяковской галереей.

С 19 мая по 6 июня 1957 года была организована выставка 84 работ

Максимова в технике масла и акварели, экспонировались и рисунки. Эта выставка, как и вся деятельность Максимова в КНР, сыграла огромную роль в развитии изобразительного искусства страны. В свою очередь, художник неоднократно повторял, что китайским мастерам не стоит слепо копировать советских, не надо забывать богатейшие традиции китайской живописи.

Что касается творческой деятельности учеников мастерской Максимова в Китае, то информация о них наиболее полно отражена в диссертации кандидата искусствоведения Ли Япина «Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР» [17]. Интересно, что сам Ли Япин в свое время учился реалистическому методу живописи у ученика знаменитого китайского живописца Цзинь Шани. В своей работе автор диссертации вспоминает рассказы Цзинь Шани о том времени, когда он обучался в мастерской Максимова, которые слышал от своего учителя.

В частности, Ли Япин пишет, что до приезда Максимова художники Поднебесной были знакомы с методикой преподавания рисунка Чистякова, а он учил: тело человека можно разбить на разные плоскости, а также считал необходимым использование законов перспективы, что является основой европейского изобразительного искусства. Но художникам, обучавшимся по российским образцам, не всегда было понятно, каким образом сочетать эти плоскости с формой мышц и костей: «Визуальный эффект получался угловатым, краска казалась поверхностной, хотя на рисунке были и свет, и тень, и объем». Цзинь Шани вспоминал: когда-то на занятиях он видел, как Максимов исправлял эскиз Фэн Фасы — ногу мужчины. После этого он понял суть этого метода, хотя с трудом мог ее объяснить. Оказывается, у Максимова и китайских студентов были разные методы наблюдения. «То, что Максимов видел, — тень и свет, объем, — считается конструкцией. Через покрывающие кости и мышцы плоскости он видел их положение и внутреннюю связь и мог их изобразить. Можно сказать, он целостно, геометрически, взаимосвязанно наблюдал вещь.

Если изменить метод наблюдения, то не только увидишь тень, свет,

образ, разные плоскости, но и заметишь, как расположены кости и мышцы. Когда Максимов рисовал, он видел, как под плоскостями конструктивно взаимосвязаны кости и мышцы, выявляя конструкцию светом и тенью. В отличие от метода наблюдения китайских студентов, он видел суть вещи, а они — явления. Он не изолированно изображал светотень плоскости, а по внутренней конструкции. Хотя на рисунках студентов изображались и тень, и объем, но все равно не было ощущения целостности. После его исправления краска начинала сливаться с рисунком, кости и мышцы становились целостно связанными. Цзинь Шани стало ясно, как изображается конструкция! Это послужило ему толчком. Хотя он учился рисунку уже несколько лет и в институте, и в магистратуре, но только в тот момент по-настоящему понял основное требование европейского рисунка» [17].

Впрочем, существует и книга воспоминаний Цзинь Шани, которая подтверждает эти слова. Он пишет, что он сам и его коллеги в преподавании также требовали от учеников при рисовании соблюдать точные пропорции, правильно передавать объем, пространство, свет, материальность и знать анатомию, но этого оказалось недостаточно. Нужно сочетать эти умения с конструкцией. «Раньше, когда мы рисовали тело человека, мы располагали части тела по горизонтальной линии и перпендикуляру. Это делали приблизительно и не очень точно. А если использовать метод конструктивного рисования человеческого тела, то можно заметить, что все части тела — глаза, плечи, грудь, таз, ноги — симметричные. Голова неподвижна, а шея и плечи двигаются, также двигается талия, связывая между собой таз и ноги.

Если у человека симметрично расположенные части тела, то очень важно найти центральную линию, чтобы правильно передать пропорции и движение тела. Найдя центральную линию, можно изобразить положение тела по перспективе. Конечно, для передачи движения не менее важно учитывать наклон тела. <…> Используя старый метод рисования, который предполагает опору на горизонтальную линию и перпендикуляр, художник не может добиться точного рисунка. В этом заключается преимущество метода конструктивного рисования. Оценивая конструкцию изображения, можно заметить недостатки в своих рисунках, что раньше не удавалось почувствовать. Максимов

дал нам, своим студентам, понятие о сути конструктивного рисования. Он дополнил мои знания и всесторонне познакомил меня с системой европейского изобразительного искусства. У него я многому научился» [18, с. 83].

Мастерская Максимова оказала большое влияние на развитие масляной живописи в 50-е годы в Китае, грамотно заложив ее начало, благодаря чему большее количество людей сумело понять европейскую изобразительную систему и ее цветовой строй. Все ученики мастера, придерживаясь лучших традиций советского изобразительного искусства, написали в технике масляной живописи собственные работы, обладающие, тем не менее, китайскими особенностями. Творческие пути выпускников группы Максимова сложились по-разному, но многие из них стали известными во всем мире мастерами своего дела. Это Хоу Иминь, Ван Люцю, Ван Дэвэй, Чэн Бэйсинь, У Дэчжу, Юань Хао, Шан Хушэн, Жэнь Мэнчжан, Юй Юньцзе, Гао Хун, Вэй Чуаньи, Ван Сюйчжу, Ван Чэнъи, Лу Гоин, Хэ Кундэ, Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзюнь, Фэн Фасы, Чжан Вэньсинь, Юй Чанкун, Цинь Чжэн, Тун Цзинхань.

Значение обучения китайских художников в СССР

Художественное направление социалистического реализма в Китае получило название «Су». В середине 1950-х годов большинство лучших мастеров Китая и искусствоведов получали образование в СССР. Так, наибольшее количество китайских студентов было направлено в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина.

Получение художественного образования в Советском Союзе гарантировало китайским мастерам успешный карьерный рост. Государство направляло их вести преподавательскую деятельность в самых престижных академиях. Такая политика позволила широко и быстро распространить знания о советском искусстве, его технику и методы. Впоследствии произведения многих художников, получивших образование в СССР, сыграли ведущую роль в развитии современного изобразительного искусства Китая.

Знакомясь с русским художественным творчеством на выставках и

во время обучения в СССР, китайские художники испытали влияние живописи знаменитых в России передвижников. Большое впечатление на них произвели социальная направленность, демократизм этой школы, уважение к простому человеку и его труду, отражение внутреннего мира персонажей, любовь к родной природе, правда жизни, выраженные реалистическими средствами. Близка им оказалась и мысль Стасова о том, что техника формируется прежде всего при обращении к национальным корням, а также идея просвещения публики. В позднем передвижничестве привлекало искусство сочетания изображения народных масс и героя, изящество рисунка и богатая колористика. Эти уроки были хорошо усвоены и затем, преломляясь через традиции китайской живописи, воплощались в работах мастеров Китая.

Строгая советская академическая школа живописи с ее методами преподавания также сыграла важную роль в развитии реалистического искусства Китая.

Особо следует сказать о тех мастерах, которые изучали в СССР теорию искусства. Так, вернувшись на родину после обучения, Чэнь Юнцзян (обучение проводилось с 1953-го по 1956 год) и Шао Дачжэн (учился с 1955-го по 1960 год) получили должности в Центральной академии художеств Китая, Си Цзинчжи (обучался в СССР с 1955-го по 1960 год) — в Центральной академии декоративно-прикладного искусства (сегодняшней Академии художеств Цинхуа), Ли Юйлань (1955–1960) — в Институте изобразительного искусства при Центральной академии художеств Китая, Тань Юнтай (1956–1960) — в Академии художеств провинции Чжэцзян. Именно эти мастера в дальнейшем способствовали распространению советской теории искусства на своей родине.

Из обучавшихся в СССР художников значительную роль в развитии новой реалистической живописи Поднебесной сыграли Ло Гунлю, Цюань Шаньши, Чжан Хуацин, Сяо Фэн, Го Шаоган, Линь Ган, Ли Тяньсян, Сюй Минхуа, Фэн Чжэн, Су Гаоли, Ли Цзюнь, Дэн Шу.

Итоги влияния русского и советского искусства на современное китайское творчество

Во многом благодаря гуманистическим тенденциям, которые

советские художники-реалисты проповедовали в среде молодых китайских живописцев, а также изучению наследия передвижников и обучению по системе П.П.Чистякова, даже в сложнейшее время «культурной революции», когда в художественных кругах господствовали работы, спекулирующие ложными ценностями и являвшиеся откровенной пропагандой, рождались и другие художественные произведения — удивительные по психологической глубине и проникновенности произведения Цюань Шаньши, Ли Тяньсяна и других мастеров кисти.

С творчества Цзинь Шани, Чжань Цзяньцзюня, Цюань Шаньши, Ли Тяньсяна и других подвижников и отсчитывается новый этап развития китайской реалистической школы живописи, которая, хотя и находилась под влиянием русской реалистической школы, но была истолкована и адаптирована с ориентацией на местную многовековую культуру.

Вторая половина XX века в истории китайской реалистической школы также считается важной и по той причине, что именно в этот период были определены основные правила работы художника-реалиста. Это оказалось весьма существенным в последней трети XX века, когда в результате смены политической системы Китай спустя почти сто лет открыл для себя культурные достижения Западной Европы. В начале двухтысячных годов в момент кризиса реалистического искусства круг знаменитых художников Китая, большинство из которых учились в СССР, учредил в Пекине группу реалистической живописи, напоминавшую некогда существовавшую в России группу передвижников.

Есть в этой теме и еще один интересный вопрос. Судя по многим обстоятельствам, ряд стран Европы и Америка в 1960-е годы пережили особый этап в развитии культуры, а именно «шестидесятничество», или контркультуру. В разных странах «шестидесятничество» имело разные особенности при общем духе противостояния милитаризму и возвращения к неким истокам, исконности, демократизму в человеческих отношениях, простоте и искренности, по-разному понимаемым и выражавшимся тоже по-разному. Примечательно, что вследствие китайской «культурной

революции» «шестидесятничество» в Поднебесной было отсрочено, однако тоже имело место, только в 1980–1990-е годы. Но это уже тема другой статьи.

Библиография:

1. *Хантингтон Самюэль*. Столкновение цивилизаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://modernlib.ru/books/hantington_samyuel/stolknovenie_civilizaciy/read (дата обращения: 10.12.2016).

2. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://umotnas.ru/umot/lotman-yu-m-kuletura-i-vzriv-yu-m-lotman-vihodnie-dannie/(дата обращения: 10.12.2016).

3. *Миронов В.В.* Средства массовой коммуникации как зеркало попкультуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://evartist.narod.ru/text12/14.htm#_ftnref13(дата обращения: 15.12.2016).

4. Логос // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А.Ивина. — М.: Гардарики, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/633/%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%9E%D0%A1(дата обращения: 12.12.2016).

5. Дао // Философский энциклопедический словарь / Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/295/%D0%94%D0%90%D0%9E(дата обращения: 15.12.2016).

6. Реализм // Философский энциклопедический словарь / Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1028/%D0%A0%D0%95%D0%90%D0%9B%D0%98%D0%97%D0%9C(дата обращения: 20.12.2016).

7. *Кривцун О.А.* Эстетика. — М.: Аспект Пресс, 2000.

8. Реализм // Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П.Горкина. — М.: Росмэн, 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.

nsf/enc_pictures/2702/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC(дата обращения: 15.12.2016).

9. П.П.Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / сост. Э.Белютин, Н.Молева. — М.: Искусство, 1953.

10. *Ан С.А.* О философском характере теории китайской живописи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/o-filosofskom-haraktere-teorii-kitayskoy-zhivopisi(дата обращения: 15.12.2016).

11. *Гинзбург И.В.* П.П. Чистяков и его педагогическая система. — Москва: Искусство, 1940.

12. *Малявин В.В.* Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л.Титаренко. Ин-т Дальнего Востока. Т. 1. Философия / ред. М.Л.Титаренко, А.И.Кобзев, А.Е.Лукьянов. — М.: Восточная литература, 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB%D1%8C(дата обращения: 10.12.2016).

13. *Любимова М.М.* Забытый художник (творчество К.М. Максимова) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://plyos.org/stat/stat26.html(дата обращения: 15.12.2016).

14. *Максимов К.М.* Живопись и преподавание живописи. — Москва: Искусство, 1957.

15. *Максимов К.М.* Выступление на заседании союза художников. — Москва: Искусство, 1955.

16. *Максимов К.М.* Живопись, акварель. Каталог выставки. – Москва: Советский художник, 1977.

17. *Япин Ли*. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: дис. … к-та искусствоведения. – СПб, 2008 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cheloveknauka.com/v/67136/d?#?page=1(дата обращения: 20.12.2016).

18. *Вэньхань Ц.* Мой путь в искусстве: воспоминания Цзинь Шани. — Цзилинь: Цзилиньское издательство изобразительного искусства, 2000.

П.Н. Исаев

ЛИТОГРАФИЧЕСКИЕ КЛАССЫ МОСКОВСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

В статье рассматривается опыт организации при московских рисовальных школах специализированных литографических классов с целью обучения воспитанников технологии литографирования и рисования на камне. Рассматриваются предпосылки организации классов, их деятельность, причины закрытия. Акцентируется внимание на работе крупных мастеров-графиков в литографических классах при московских рисовальных школах.

The article is devoted to the experience of organization of specialized lithographic classes to train students the technology of lithography and drawing on a stone for the Moscow School of Drawing. There is a lot of information about class organization, its activity, and the reasons of closure.

The attention is focused on the work of the great masters of graphic lithography at the Moscow School of Drawing.

Ключевые слова: Литография, Литографический институт, Общество поощрения художеств, С.Г.Строганов, А-Ж.Раппольт, К.Я.Трофинин, Мещанское рисовальное отделение, Московское художественное общество.

Keywords: Litography, Litoghraphic Institute, Society for the Encouragement of Artists, Stroganov S.G., Rappoport A-Zh.,Trominin K.Ya, Philistine drawing department, Moscow Art Society.

Не боясь показаться банальным, повторю широко известный тезис о том, что большое проистекает из малого и великое может статься из обыденного. Этот постулат как нельзя лучше подтверждает работа

немецкого гравера А.Зенефельдера. Стремясь найти быстрый и дешевый способ печатания нот, он в 1796 г. изобрел технику литографии, которая произвела подлинный переворот в репродукционной и художественной гравюре XIX–XX вв. Допускавшая массовый тираж [1], отличавшаяся доступностью и дешевизной, изяществом и мягкостью изображения, она получила широкое распространение как в Европе, так и в России. Уже в 1815 г. при Министерстве иностранных дел основывается первая в Отечестве нашем литография, руководил которой П.Л.Шиллинг. Ее открытие дало толчок к стремительному распространению «литографских заведений» по всей стране. Так, в Санкт-Петербурге открываются литографии при Главном штабе и Министерстве юстиции, появляются частные литографии А.Плюшара, К.П.Беггрова, Давиньона, Миллера. В Москве получают дозволение на открытие литографий уроженец Саксонии К.Бартольди, московский мещанин И.Г.Трухачев, живописец А.С.Ястребилов, ставший впоследствии одним из учредителей Московского художественного класса (МУЖВЗ), книгопродавцы В.В.Логинов и В.А.Плавильщиков. Открываются литографии в Астрахани, Вильне и др. городах [2].

На широкие художественные возможности новой граверной техники обратили свое внимание крупнейшие отечественные живописцы того времени: «А.Г.Венецианов, О.А.Кипренский, А.О.Орловский, В.Л.Боровиковский, превосходный рисовальщик-портретист П.Ф.Соколов, пейзажисты А.Е.Мартынов и С.Ф.Галактионов... — сразу же учли все положительные свойства литографии..., богатой выразительными возможностями и в тоже время минимально “связывающей” художника необходимостью преодолевать сопротивления материала» [3].

Огромную роль в деле распространения художественной литографии в России сыграло основанное в конце 1820 г. по инициативе П.А.Кикина, князя И.А.Гагарина и А.И.Дмитриева-Мамонова Общество поощрения художеств (далее — ОПХ). Общество ставило перед собой цель содействовать распространению «изящных искусств» в России и всемерно способствовать творческому развитию русских художников. С момента своего основания ОПХ обратило особое внимание на технику литографии. Прекрасно понимая, что успех

любого дела зависит от основательности его подготовки, комитет ОПХ уже в 1821 г. распределил между своими членами обязанности по выпуску литографий. Так, «А.И.Дмитриев-Мамонов, имевший… опыт в литографировании, взял на себя обязанность “следить за рисованием на камне”, Ф.П.Толстой назначался ответственным за процесс печатания…, Л.И.Килю как… художнику-графику, вменялось в обязанность возглавить раскраску литографий» [4]. Наряду со стремлением увеличивать тиражи художественной литографии, Общество стремилось к неизменно высокому качеству выпускаемых эстампов. «Приглашённые… профессора Академии художеств А.Г.Варнек и М.Н.Воробьёв должны были следить за подготовкой рисунков для литографии и определять качество воспроизведения их на камне. Директор картинной галереи Эрмитажа Ф.И.Лебенский руководил отбором оригиналов… живописных школ для издания их в литографии» [5]. Строгости «художественной цензуры» Общества испытали на себе первостатейные мастера русского искусства: С.Ф.Галактионов и А.П.Брюллов перерисовывали свои рисунки на камне, первоначальное качество которых не устроило Комитет ОПХ [6].

Благородное и столь нужное начинание ОПХ по выпуску литографий высокого художественного уровня в России тормозилось нехваткой опытных литографов и рисовальщиков на камне. Ведущий литограф ОПХ В.И.Погонкин в 1825 г. признавался: «При всём моём навыке за недостатком хороших здесь печатников многие мои работы были вовсе неудачно отпечатаны» [7]. Нехватка печатников была актуальна не только для Санкт-Петербурга, но и для всей России. Решали эту проблему путем приглашения иностранных мастеров-литографов из Франции, Германии, Бельгии, чьи услуги стоили дорого. России требовались собственные мастера-литографы, подготовить которых пытались рисовальные школы Москвы, открывшие в своих стенах во 2-й четверти XIX в. несколько «литографических классов».

Первым из них стал «Литографический институт» при Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам, основанной графом С.Г.Строгановым. Деятельность института подробно освещена в трудах биографов Строгановки как прошлого, так настоящего времени [8], поэтому в данной статье обозначим только основные моменты

его работы. Открывая Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам, Сергей Григорьевич не планировал организовывать при ней какие-либо практические классы или мастерские. Но диалектика развития учебного заведения, потребность обеспечения классных занятий оригиналами для копирования вынудили графа отступить от первоначальных установок и открыть при своей Школе Литографический институт, целью которого была не только издательская деятельность, но и «приучить к литографическому искусству желающих посвятить себя оному учеников» [9].

Датой основания Литографии при Школе рисования С.Г.Строганова можно считать 25 февраля 1827 г., когда управляющий МВД В.Ланской сообщил Московскому генерал-губернатору Д.В.Голицыну, что «по прошению флигель-адъютанта… гр. Строганова о дозволении завести литографию при учреждённой им в Москве для ремесленного сословия Школе рисования, дано от Министерства Внутренних Дел письменное на то дозволение» [10]. Литография, основанная Сергеем Григорьевичем, была невелика: «В ней находилась только одна литографская машина с винтом и один дубовый пресс. Однако после нескольких опытов, стоивших графу очень дорого, литографская мастерская была заброшена, и только в 1843 г., с переходом Строгановской школы в казну... вновь поднимается вопрос о введение обучения... литографическому искусству» [11].

Инициатором воссоздания Литографического института, но уже при 2-й рисовальной школе выступил попечитель московских рисовальных школ, барон А.К.Мейендорф. В январе 1844 г. он представил министру финансов Е.Ф.Канкрину, в чьем ведении находилась 2-я рисовальная школа, отчет, в котором подводил итог первого полугодия деятельности школы в статусе государственного учебного заведения. Настаивая на необходимости углубления художественно-промышленного направления в работе школы, А.К.Мейендорф просил министра финансов назначить единовременную ссуду в размере 1000 руб. серебром для развития при учебном заведении литографии [12]. Подобный шаг попечителя московских рисовальных школ был вполне закономерен. Литография в 1830–1840-х гг. сумела найти своего «потребителя» и художника во всех слоях русского общества,

став подлинно «демократическим» видом гравюры. В литографии выполнялись видовые, жанровые и портретные эстампы высокого художественного уровня, чему в немалой степени способствовала работа уже упоминавшегося ранее ОПХ. При ее помощи печатали карикатуры и лубки, массово расходившиеся в народной толще. Фактически литография стала неотъемлемой частью искусства русской тиражной и станковой графики.

Но вернемся к истории Литографического института при 2-й рисовальной школе. По всей вероятности, просимая А.К.Мейендорфом ссуда не была получена, и, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки, он 1 марта 1846 г. заключил с бельгийцем Августом-Жаном Раппольтом письменное частное «условие» сроком на пять лет, на основании которого во 2-й рисовальной школе бы открыт «Литографический институт при 2-й школе рисованья, учреждённой Его Сиятельством Графом С.Г.Строгановым, под управлением А.-Ж.Раппольта». По «условию», бельгиец определялся директором института «без платы». В свою очередь, 2-я рисовальная школа обязывалась передать в безвозмездное распоряжения Раппольта все имеющееся оборудование, предоставить 8–10 учеников «из высших классов разных родов рисования, которые обязуются рисовать на литографском камне в продолжение трёх лет сряду без платы единственно в мою *(Раппольта — И.П.)* пользу». Оттиски, исполненные в Литографическом институте, передавались в собственность директора, за исключением необходимых в учебном процессе эстампов, но не более 50 экз. Особо обговаривалось, что если оттиски, предназначенные для 2-й рисовальной школы, окажутся у третьих лиц, Раппольт был вправе требовать за них плату [13].

Таким образом, оставаясь в номинальном подчинений 2-й рисовальной школы, Литографический институт стал фактически частной литографией А.Раппольта, слабо связанной с учебным процессом и имеющей приоритет коммерческой деятельности.

Предположительно до весны 1847 г. Литографический институт находился в помещении 2-й рисовальной школы на Мясницкой улице в доме князя А.И.Лобанова-Ростовского. Не позднее мая 1847 г. бельгиец с разрешения попечителя рисовальных школ А.К.Мейендорфа перевел

институт на Кузнецкий мост в дом Лаком. При этом с разрешения все того же попечителя А.-Ж.Раппольт продолжал использовать вывеску «Литографический институт» с государственным гербом. Желая узаконить вывеску, Раппольт обратился к московскому генерал-губернатору А.А.Закревскому за соответствующим разрешением, но получил отказ. Выяснилось, что Раппольт не имел разрешения на открытие литографии, и это обстоятельство послужило поводом для Л.М.Самойлова, заменявшего А.К.Мейендорфа, потребовать от бельгийца возвращения литографских камней и вывески. В конечном итоге литографские камни, являвшиеся собственностью 2-ой рисовальной школы, в декабре 1848 г. поступили в продажу и были выкуплены самим Раппольтом за 200 рублей. Так закончилась история Литографического института [14].

В поисках причины закрытия Литографического института следует обратить внимание на изменение целей и задач 2-й рисовальной школы. По новому положению, разработанному министерством финансов к 1849 г., главной задачей школы становилась подготовка учителей рисования и чистописания. Медленное, но верное распространение просвещения в России, «сознание в необходимости учения, последствием которого было все большее и большее число вновь открываемых училищ, — все это создавало настоятельную потребность в учителях чистописания и рисования, а другого училища для удовлетворения этой потребности, кроме Строгановского, не было...» [15].

Под влиянием деятельности графа С.Г.Строганова на ниве просвещения в 1833 г. было основано Мещанское рисовальное отделение при Московском Дворцовом архитектурном училище (далее — МДАУ). Отделение было организовано с «целью, чтобы здесь могли образовываться рисовальщики для мануфактур и ремесел» [16]. Пережив первоначальный этап становления, Мещанское рисовальное отделение уже с 1836 г. приступило к достижению поставленной перед ним задачи: активно приобретались рисунки, предназначенные для мебельного и ситцевого производства, вводилось обучение рисованию на стекле и фарфоре, а не позднее 1837 г. был основан «класс гравирования и литографии». В

отличие от Литографического института, при Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам «класс гравирования и литографии» при Мещанском рисовальном отделении основывался как класс, ориентированный, в первую очередь, на практическое обучение воспитанников. Можно предположить, что при каждом из руководителей класса выделялась основная граверная техника, изучению которой отдавалось предпочтение. При К.Я.Тромонине, который стал первым его руководителем, такой техникой была литография тушью, — ее исполняли пером или кисточкой, для чего использовали стальные перья, насаженные на деревянные ручки. В свою очередь, при А.Чеснокове, сменившем К.Я.Тромонина, изучение литографии могло быть потеснено гравюрой «крепкой водкой».

Корнилий Яковлевич Тромонин был приглашен «в класс гравирования и литографии» смотрителем Мещанского рисовального отделения А.Быковским 15 сентября 1837 г. «для обучения гравированию на камне и для наблюдения за выполнением литографских работ...» [17].

Приглашение к работе К.Я.Тромонина стало знаковым событием. Впервые к преподаванию техники литографии в московских рисовальных школах был привлечен один из ведущих специалистов в этой области, обладавший большим даром художника и изобретателя. Известный библиофил Н.Ф.Бочкарёв характеризовал его как археолога-художника, коллекционера древностей и владельца литографии. К этому можно добавить, что К.Я.Тромонин является изобретателем особой техники — хромолитографии.

Живя и работая в Москве, К.Я.Тромонин имел возможность наблюдать и изучать памятники истории и культуры России, сохранить которые он стремился всеми силами. Составляя собственное «древнехранилище», он пытался перевести на литографский камень знаки старой письменности и очертания икон. На этом пути он встретил серьезное препятствие — литографией можно было воспроизвести только черно-белое изображение. Как было передать на оттиске мастерство древнерусского художника, который иллюминировал рукопись красочными миниатюрами, или мастера по

металлу, украсившего икону драгоценным окладом? «Будучи знатоком литографии, К.Я.Тромонин знал, что ещё А.Зенефельдер писал о возможности получения цветных оттисков, но никаких практических рекомендаций на этот счёт он не оставил. Тогда Корнилий Яковлевич мысленно разложил многоцветное изображение на отдельные, составляющие его цвета и для каждого изготовил литографскую форму. Получилось несколько форм. Накатав их разными красками, он поочередно приложил к каждой из них бумажный лист. Получился цветной оттиск, ознаменовавший собой рождение хромолитографии» [18]. К сожелению, К.Я.Тромонин не заявил о своем открытии, поэтому ошибочно изобретателем хромолитографии считается француз Готфруа Энгельман.

Свое изобретение Корнилий Яковлевич впервые опробовал в 1833 г., выполнив по заказу Общества истории и древностей российских изображение князя Святослава с сыновьями и супругой, взятое из Изборника 1073 г. [19]. После этого хромолитографии стали регулярно появляться в издаваемых им трудах, которые являются плодом его кропотливых научных изысканий. Отмечая работу Корнилия Яковлевича, В.Я.Адарюков писал: «Издательская деятельность Тромонина была чрезвычайно разнообразна, но главная его заслуга — в издании исторических и археологических памятников и в ценнейшем труде по палеографии...» [20].

При Антоне Чеснокове, возглавившем «класс гравирования и литографии» Мещанского рисовального отделения в 1838 г., программа обучения была расширена. Наряду с литографией был введен курс офорта. Трудно предположить, что стало побудительной причиной для начала изучения офорта воспитанниками Мещанского отделения и какую цель преследовали подобные занятия, ведь само положение офорта в русской гравюре 1830-х гг. было неоднозначным. Будучи единственной техникой гравюры на металле, не уступавшей в гибкости литографии, офорт обратил на себя внимание многих русских художников. В офорт переводил свои рисунки А.Е.Мартынов; им увлекались С.Ф.Галактионов, К.П.Брюллов, О.А.Кипренский. Вместе с тем, не получая должного внимания в Академии художеств, офорт применялся в учебной практике ее граверного класса только в качестве

вспомогательного приема. Кроме того, он, как самостоятельная художественная техника, оставался в тени литографии, сумев полноценно реализоваться только как репродукционная техника в книжной иллюстрации. Возможно, именно востребованность офорта в издательском деле и способствовала обращению к нему в учебной практике Мещанского рисовального отделения, стремившегося к подготовке специалистов для «мануфактур и ремёсел».

Расширение репертуара изучаемых граверных техник не помогло сохранить в Мещанском отделении специализированного курса. 13 февраля 1839 г. Антон Чесноков заканчивает свою преподавательскую деятельность, а руководимый им «класс гравирования и литографии» закрывается. Причиной тому послужила переориентация Мещанского рисовального отделения на подготовку более востребованных отечественной промышленностью специалистов по ткацкому и набивному делу.

Анализируя историю открытия и работы Литографического института при Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам и «класса гравирования и литографии» Мещанского рисовального отделения при МДАУ, следует отметить черту, которая их объединяет: это стремление воспитать не оригинального художника-графика, как это делала Академия художеств, а ознакомить ученика с основными техническими приемами литографии и гравюры как вспомогательными дисциплинами в прикладных занятиях. Как для Литографического института, так и для «класса литографии и гравирования» ремесленная составляющая в обучении превалировала над художественной.

Собственную «учебно-производственную» литографию планировало открыть и Московское художественное общество (далее — МХО). Основанное в 1833 г. как Общество московского художественного класса, оно сыграло заметную роль в становлении самобытной московской школы живописи. Находящийся в его ведении Художественный класс давал профессиональное образование, главным образом, лицам из податного и крепостного сословия, что сближало его со Школой рисования в отношении к искусствам и ремеслам. Первоначальный «студийный» характер занятий в художественном классе постепенно перерос в полноценные классные

занятия живописью и рисунком со своим расписанием и разделением на годичные курсы. Пережило изменение и само МХО. Из частного собрания людей, увлеченных искусством, Общество превратилось в официальное объединение со своими уставом, который был утвержден 1 октября 1843 г. [21]. После принятия устава состоящий при МХО художественный класс был переименован в Московское училище живописи и ваяния. Благодаря новому уставу МХО получило право «иметь собственную литографию и издавать в свет произведения оной, по предварительному одобрению цензуры» [22]. Получив возможность открыть литографию, Совет Общества поручил разработку проекта ее устройства члену МХО М.Н.Голицыну. Уже 10 февраля 1844 г. последний представил Совету Общества докладную записку и примерный проект устройства литографической мастерской при МХО. «За долгом считаю,.. — писал М.Н.Голицын, — …приступить к обретению оной литографии, для чего необходимо выписать из Парижа опытного в своём деле и благонадёжного литографа, законтрактовать его не менее, как на четыре года с платаю от 3 до 4 тысяч ассигнациями ежегодно…также выписать из Парижа 2 литографских станка, 12 камней различных мер; ровно как инструментов... А так как целью заведения литографии, кроме издания в свет произведений оной и та, чтобы обучать воспитанников: 1) рисованию по камню; 2) самому литографированию; а может случиться, что один и тот же иностранец не возьмёт на себя этих двух обязанностей, то предлагаю выписать двух человек по сему предмету одной нации, т.е. рисовальщика на камне и литографа на одинаковых правах и условиях, для дальнейшего устройства в последствии гравирования на стали, меди и дереве (политипаж)» [23].

Имея возможность ознакомиться с докладной запиской М.Н.Голицына, интересно сравнить структуру, цели и задачи литографии при МХО и Литографического института при 2-й рисовальной школе. В этой связи следует признать ряд существенных различий. Первое, лежащее на поверхности, — литография при МХО организовывалась по четкому плану с детальной проработкой всех возможных аспектов ее деятельности, в то время как Литографический институт развивался, исходя из складывающихся обстоятельств, не

опираясь на какой-либо стратегический план. Второе: издательская деятельность и обучение «рисованию по камню» в литографии МХО должны были существовать изначально на паритетных началах, в то время как в Литографическом институте попытка обучать «рисованию на камне» предпринималась как полиатив на неудачи в организации издательской работы. Третье: в отличие от Литографического института, в мастерской при МХО изначально планировалось обучение воспитанников МУЖВ полноценной технике литографии (от рисунка на камне до снятия оттиска), что было несомненным новшеством. Кроме того, М.Н.Голицын при разработке проекта мастерской не стал замыкаться только на литографии. Он предусмотрел в перспективе более широкую постановку обучения граверным техникам, включив в программу гравирование на стали, меди и дереве (политипаж). Столь широкий охват самых разнообразных техник гравюры был вызван их активным использованием в 1840-х гг. как ведущих репродукционных техник в полиграфическом искусстве. Особенно это относится к гравюре на стали, снискавшей себе популярность среди иллюстраторов Европы и России. Это стало возможным благодаря тому, что в 1820 г. в Англии был найден способ «размягчать сталь, обезуглероживая… её сильным нагреванием и последующим медленным охлаждением» [24]. На подготовленной таким образом стальной пластине можно было гравировать обычными штихелями. Когда же гравюра была готова, пластину снова «закаливали». Благодаря этому стальная пластина приобретала устойчивость к износу, что увеличивало число оттисков, которые можно было с нее снять без потери качества [25].

Изложенные в докладной записке М.Н.Голицына положения получили развитие в проекте устава литографии при МХО. Пункты 1, 2, 5 Устава устанавливали независимость руководителя литографии от оперативного контроля со стороны Совета Общества: «Член, избранный Советом Московского художественного общества для заведывания литографией, принимает на себя обязанность заведовать вполне всем, что относиться до сего заведения… Никто из членов Совета и Общества не имеет права входить ни в какое распоряжение по части заведывания литографией, а делает своё замечание только в присутствии Совета…» [26]. В свою очередь, литограф, который,

по мысли М.Н.Голицына, должен был находиться в подчинении руководителя мастерской, не имел права до окончания контракта заводить в Москве собственную литографию и печатать что-либо без письменного разрешения заведующего. В компенсацию литографу оставлялось право обучать частных лиц искусству литографии, используя для этого расходные материалы за счет заведения. Кроме того, литограф должен был надзирать за: «1) копированием произведений школы, признанных Советом заслуживающими внимания; 2) перепечатыванием лучших иностранных литографий и гравюр как для школы, так и для продажи и лотерей, имеющих быть в пользу школы Общества; 3) отделкой заглавных листов, патентов, свидетельств, грамот Совета и пр.; 4) постороннею работаю за плату на вышеизложенных постановлениях». На литографа возлагалась обязанность обучения питомцев МУЖВ: «1) рисованию и гравированию на камне разными известными и усовершенствованными в последнее время способами; 2) печатанию; 3) составлению красок, карандашей и пр.; 4) обучает их самому механизму и подробному устройству всего литографского снаряда и приспособления его к делу» [27]. Проект Устава Литографии при МХО, хотя отличался некоторой жесткостью, тем не менее, изначально определял цели и задачи мастерской, регламентировал права и обязанности заведующего, литографа и рисовальщика и закладывал план развития мастерской на будущее в свете изучения гравюры на дереве, меди и стали.

Уставу литографии при МХО не суждено было быть введенным в действие. Полезное начинание «погибло в самом скорейшем времени» от недостатка средств. Последняя попытка Совета Общества решить в положительном ключе вопрос о собственной литографии был предпринят в 1845 г. На заседании Совета МХО от 28 августа было принято решение «просить Господина члена Совета И.Г.Сенявина принять на себя труд приискать хорошего литографа, на выгоднейших по средствам Общества условиях» [28]. Выполнить решения Совета И.Г.Сенявин не смог, после чего попытки основать при Московском художественном обществе литографию были оставлены.

В завершение стоит отметить, что, в отличие от Литографического института, который придерживался в своей деятельности общего

направления работы как Школы рисования в отношении к искусствам и ремёслам, так и 2-й рисовальной школы (ориентированной на подготовку рисовальщиков для отечественной художественной промышленности), литография при МХО должна была обучать воспитанников училища живописи и ваяния, учившихся в традициях академической школы изобразительного искусства. Поэтому ремесленная сторона, так четко выраженная в Литографическом институте, в литографии МХО могла быть нивелирована, а изучаемые граверные техники преподавались бы как оригинальные виды печатной графики.

Охватывая внимательным взором неудачные попытки трех московских художественных школ организовать обучение литографскому ремеслу своих питомцев, стоит выделить тому главнейшие причины. Их две: недостаток финансирования и крайне низкая популярность профессии литографа и рисовальщика на камне среди учеников рисовальных школ. Дороговизна содержания диктовалась тем, что при оборудовании и последующем, в соответствии с развитием технологии печати, переоборудовании мастерской львиную долю станков, литографских камней и карандашей, химикатов и, безусловно, самих учителей пришлось бы выписывать исключительно из-за границы, что в условиях более чем скромного финансирования школ было невозможным. В свою очередь, у воспитанников рисовальных школ сложились своеобразные взаимоотношения с миром печатной графики. Они охотно рисовали лубочные картины с незатейливыми сюжетами «в народном вкусе» для московских литографий и металлографий, но совершенно не участвовали в процессе их печати [29]. Только во 2-й половине XIX в. с общим развитием печатно-графического дела, изменением цензурных правил, начиная с Устава 1865 г., образованием крупных издательских товариществ и типографий появилась возможность выстроить целостную систему художественных и профессионально-технических школ в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, которые практические полностью удовлетворяли растущие потребности отечественной полиграфии в печатниках, наборщиках, граверах и литографах.

Примечания:

1. По свидетельству современников, «В Вене делали опыт к получению тридцати тысяч экземпляров одного и того же рисунка, и последний оттиск был почти столь же хорош, как и первый». Севергин В. О литографии или теснении на камне // Технологический журнал. — СПб. — 1816. — Т. 1, ч. 1. — С. 37–38.

2. *Гартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам, учреждённая в 1825 г. графом С.Г.Строгановым. Её возникновение и развитие до 1860 г. Ч. 1. — М., 1901. — С. 229.

3. *Коростин А.Ф.* Русская литография XIX в. — М., 1953. — С. 5.

4. *Миролюбова Г.А.* Русская литография 1810-е–1890-е гг. Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. — М., 2006. — С. 234.

5. Там же. — С. 234.

6. Там же. — С. 235. С.Ф.Галактионов переделывал рисунок здания Арсенала, для третьей тетради «Видов Санкт-Петербурга и окрестностей», а А.П.Брюллов перерисовывал три своих «петербургских вида».

7. Там же. — С. 245.

8. *Исаев П.Н.* Литографический институт при Школе рисования в отношении к искусствам и ремёслам и 2-й рисовальной школе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № [Вып]. 1. Ч.1. — М., 2012. — С. 52–64.

9. ГБУ ЦГА. ОХД до 1917 г. Ф. 16. Оп. 15. Ед. хр. 48. Л. 24.

10. *Гартвиг.* Указ. соч. — С. 228.

11. Там же. — С. 229–230.

13. ГБУ ЦГА. ОХД до 1917 г. Ф. 16. Оп. 15. Ед. хр. 48. Л. 6, 24–25.

14. Там же. — Л. 1–2, 5, 27–33.

15. *Гартвиг.* Указ. соч. — С. 163.

16. Там же. — С. 176. В 1843 г. Мещанское рисовальное отделение было преобразовано в 1-ю рисовальную школу, которая в 1860 г. была объединена с 2-й рисовальной школой в единое Строгановское училище технического рисования.

17. Там же. — С. 181. В общей сложности К.Я.Тромонин провел в

Мещанском отделение 25 уроков, покинув свой пост 22 ноября 1837 г.

18. *Немировский Е.Л.* Мир Книги с древнейших времен до нач. XX в. — М., 1986. — С. 182.

19. Там же. — С. 182.

20. *Адарюков В.Я.* В мире книги и гравюр. Гравюра и литография в книге XIX в. Портреты издателей и художников книг. Кн. 1. — М., 1984. — С. 34. Крупнейшими изданиями К.Я.Тромонина явились «Достопамятности Москвы», вышедшие в 1844 г., «Краткое описание Московского Ставропигиального первоклассного общежительного Симонова монастыря» (1841) и «Художественный альбом» (1846).

21. *Степанова С.С.* Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. — СПб., 2005. — С. 31, 47.

22. Устав Московского художественного общество с историческим обозрением и списками членов. — М., 1850. — С. 18.

23. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 586. Л. 1.

24. *Немировский.* Указ. соч. — С. 204.

25. Первым в России изданием, содержащим иллюстрации, выполненные таким способом, была «Всемирная панорама…», издававшиеся И.Делакровым в 1835–1836 гг. Оттиски были куплены за границей, что закономерно, так как первым русским гравером, работавшим в данной технике, был К.Я.Афанасьев, исполнивший по рисункам А.А.Агина гравюры к «Ветхому завету» в 1846 г.

26. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 586. Л. 2.

27. Там же. — Л. 3.

28. Там же. — Л. 4.

29. Только двое из выпускников 2-й рисовальной школы решили связать свою судьбу с литографией — это Эбергард Лилье и Иван Александрович Голышев, которые имели собственные литографии в Москве и слободе Мстёра Владимирской губернии соответственно.

Библиография:

1. *Адарюков В.Я.* В мире книги и гравюр. Гравюра и литография в книге XIX в. Портреты издателей и художников книг. Кн. 1. — М., 1984. — С. 34.

2. *Гартвиг А.Ф.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам, учреждённая в 1825 г. графом Строгановым. Её возникновение и развитие до 1860 г. — М., 1901.

3. *Голлербах Э.Ф.* История гравюры и литографии в России. — М.-Пг., 1925.

4. *Дмитриева Н.* Московское училище живописи ваяния и зодчества. — М., 1951.

5. *Исаев П.Н.* Литографический институт при Школе рисования в отношении к искусствам и ремёслам и 2-й рисовальной школе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № [Вып]. 1. Ч.1. — М., 2012. — С. 52–64.

6. *Коростин А.Ф.* Русская литография XIX в. — М., 1953.

7. *Миролюбова Г.А.* Русская литография 1810-е–1890-е гг. Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. — М., 2006.

8. *Немировский Е.Л.* Мир Книги с древнейших времен до нач. XX в. — М., 1986.

9. *Севергин В.* О литографии или теснении на камне // Технологический журнал. — СПб. — 1816. ——Т. 1, ч. 1. — С. 37–38.

10. *Степанова С.С.* Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. — СПб., 2005.

11. Устав Московского художественного общество с историческим обозрением и списками членов. — М., 1850.

Ю.С. Брызгова

ФЕНОМЕН РАМЫ В ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Статья о выставке в Третьяковской галерее «Драгоценная оправа. Картины и рама. Диалоги» 2014 г. Был презентован интересный, художественно самодостаточный материал — около 150 произведений из собраний Третьяковской галереи, Исторического музея и из нескольких частных коллекций.

Article about the exhibition in the Tretyakov gallery «Precious frame. Picture and frame. Dialogues» 2014 was presented interesting, artistically self-sufficient material — about 150 works from the collections of the Tretyakov gallery, Historical Museum and several private collections.

Ключевые слова: феномен рамы в презентации произведения искусства, Третьяковская галерея, бесценные оправы, оправы из драгоценных камней, новый подход в историческом материале, комплексная тематическая программа, рамы старых мастеров, рамы без картин.

Keywords: the phenomenon of the frame in the presentation of works of art, Tretyakov gallery, priceless rims, rims of precious stones, a new approach to the historical material, integrated thematic programme, the frame of the old masters, frames without pictures.

Во все времена люди нуждались в искусстве, оно давало им возможность образно, понятно, живо выразить идеи, помыслы, стремления. Творчество помогало одаренным людям раскрыться

и проявить свои таланты, в результате чего рождались на свет прекрасные произведения искусства. Задача искусства состоит в том, чтобы удовлетворять духовные потребности людей.

В Третьяковской галерее в сентябре-октябре 2014 года проходила необычная выставка: зрителям показывали рамы от картин. Куратором выставки была заместитель генерального директора по научной работе Т.Л.Карпова. Выставка соединяла два главных метода искусствоведения — формально-стилистический и феноменологический. Первый ориентирован на описание и анализ формы произведения искусства; в экспозиции представлена стилистическая эволюция рамы как предмета декоративно-прикладного искусства. Второй основан на исследовании не вещей, а опыта личности, познающей их; зрителям были представлены принципы взаимодействия картины и рамы, рассматривается значение рамы как границы произведения искусства, роль декора рамы как комментария к живописной работе.

Выставку составили около 150 произведений из собраний Третьяковской галереи, Исторического музея и из нескольких частных коллекций. Помимо монументальных живописных произведений в обрамлениях и рам, экспонируемых отдельно, посетители увидели шедевры декоративно-прикладного искусства малых форм — костяные резные иконы, изящные рамки для фотографий фирмы Карла Фаберже. Рамы экспонированы по эскизам самих художников к своим работам, а также и другие. К первым относятся рама для картины «В мастерской художника» К.Е.Маковского (1881) и рама для «Портрета неизвестной» И.К.Макарова (1860). Рамы заказывались авторами в известных русских и европейских мастерских С.А.Абросимова, А.А.Грабье, А.Мо, А.Жеселя, П.Омбера и у индивидуальных рамщиков — Гребенского, М.Д.Левозорова и других.

Основная часть экспозиции была представлена на двух этажах Инженерного корпуса это обрамления икон — киоты, оклады, фрагменты иконостасов, разные типы рам XVIII и XIX веков, трансформации и метаморфозы границ художественного произведения в целом в XX веке К выставке была проведена масштабная реставрация картины «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве»

И.Е.Репина (1886) и ее уникальной рамы. Некоторые произведения, необходимые для создания более полного представления о бытовании рамы в России, были неотъемлемой частью постоянной экспозиции Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. Чтобы не нарушать логику ее построения, картины оставались на своих местах в залах основного здания в Лаврушинском переулке, но были снабжены специальными экспликациями. Это «Неравный брак» В.Д.Пукирёва (1862), «Апофеоз войны» В.В.Верещагина (1871) и «”Что есть истина?” Христос и Пилат» Н.Н.Ге (1890), «Демон поверженный» М.А.Врубеля (1902, Реставрация рамы к картине осуществлена в 2014 году при поддержке Благотворительного фонда «РЕНОВА») [4].

Проблема взаимоотношений произведения искусства и его границ находилась в сфере внимания искусствоведов, филологов, философов XX столетия. Одно из наиболее интересных рассуждений на эту тему принадлежит испанскому философу Хосе Ортеге-и-Гассету. В экспозиции были представлены российские и зарубежные издания, в которых изложен опыт научной и выставочной работы с рамами.

Выставка стала продолжением работы по реставрации, изучению и каталогизации уникального фонда художественных рам, которым обладает Третьяковская галерея. На выставке представлены рамы, изготовленные из самых разных материалов и в различных техниках: прорезная резьба, мастичный декор; гипс и папье-маше, использование в декоре рам бархата и кружева, эмалей и драгоценных металлов. В ходе работ некоторым живописным произведениям были возвращены «родные» рамы, удалось восстановить изначальные «идеальные пары». На всем протяжении подготовки к выставке специалисты по реставрации деревянных основ и багета работали совместно с резчиками, восполнявшими крупные утраты. Научные консультации по проекту оказывали сотрудники Института археологии РАН и Московского государственного университета леса.

К выставке был подготовлен каталог — итог работы большого научного коллектива авторов. Благодаря ему, многие уникальные рамы были опубликованы впервые. Каталог был оформлен

статьями ведущих историков русского искусства, раскрывающими феномен рамы, особенности ее бытования на русской почве, ее «приключения» и трансформации на путях долгого исторического развития. Каталог содержал чрезвычайно ценный справочный материал: подробную библиографию по избранной теме, справочник терминов, справочник рамных мастерских и рамных мастеров. В последние дни работы выставки состоялась открытая научная конференция с докладами, посвященными конкретным памятникам и теоретическим вопросам «философии рамы».

Помимо каталога, к выставке были подготовлены издание из серии «История одного шедевра», посвященное картине И.Е.Репина «Прием волостных старшин…» и ее раме (при поддержке ОАО «ТВЭЛ»), книга для детей «Про рамы и картины» (при поддержке компании BP), детское лото.

В образовательную программу вошли лекции, встречи со специалистами и интерактивные детские занятия на выставке, викторина для посетителей. В рамках программы на выставке были показаны мультфильм Ф.С.Хитрука «Человек в рамке» (1966), а также специально подготовленные к выставке фильмы о технологии реставрации рам и о «диалогах» картины и рамы на примерах собрания Третьяковской галереи [4].

Любое изображение, созданное художником, за исключением только древних наскальных рисунков, как мы знаем, имеет обрамление. Обрамление — необходимая и важная часть композиции, оно завершает ее, придает единство. Обрамление может находиться на той же плоскости, на которой выполнена и сама живописная или графическая композиция. Оно же может быть создано специально как некая рельефная форма при помощи декоративных, скульптурных и архитектурных элементов. Рама помогает выделить живописное произведение из окружающей среды как нечто особенное и достойное внимания, но вместе с тем и связывает его с окружением [6]. Так, если стиль рамы совпадает с художественным обликом, строем и характером интерьера, где находится картина, это способствует цельности ансамбля. В зависимости от цвета, насыщенности декоративными и скульптурными деталями рама

значительно влияет на общее впечатление от живописного образа. Все это и позволяет говорить о единстве картины и рамы, где обрамление выполняет, конечно, не главную, но очень нужную функцию.

Пути развития станковой живописи были сложными. Яркой вехой в ее истории стал переход от средних веков к Ренессансу. Наиболее существенным явилось стремление уйти от застылости и отвлеченности иконного изображения, господствовавшего в средневековье. Примерно в XIV столетии рождается картина в современном смысле этого слова, а вместе с ней появляется и рама, одетая пока еще в кружево готической декорации. Первые рамы не противопоставлялись полностью всему изображению и не отделялись от него; материалы обоих были сходны, условная позолота фона, например, древнерусской иконы или византийской переходила на обрамление, да и само изображение нередко «выплескивалось» на него.

Затем границы между картиной и рамой стали сознаваться все определеннее. Все же как некая память о предшествующих веках у рамы сохранился ее золотой цвет. Когда из живописи исчез золотой фон, обозначавший мир божественного, позолоченность рамы стала восприниматься условно, иными словами, как необходимый атрибут обрамления, помогавший выделять в помещении картину, привлекать к ней взор зрителя. В эпоху Ренессанса господствовало представление о живописи как о взгляде в мир через окно, рама своими формами весьма ясно намекала на бытовавшее представление и отвечала ему. Эти пышные, торжественные рамы изготовлялись по рисункам художников в специальных мастерских или же помощниками художника, работавшими в его мастерской. В эпоху Возрождения живопись постоянно сравнивали с зеркалом, в котором отражается действительность, и рама, созданная наподобие орнаментальной оправы зеркала, еще сильнее подчеркивала такое сравнение. Эта рама могла изготавливаться не только из деревянных реек и гипса, но и из драгоценных материалов, включая серебро, слоновую кость, перламутр и т.п. Драгоценность материалов словно соответствовала драгоценности живописи, усиливала ее.

Старые мастера были очень внимательны к раме, учитывали ее воздействие в процессе работы, иногда даже писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы. Поэтому композиции старых мастеров часто очень выигрывают в первоначальных рамах. Наблюдения над рамами старых мастеров позволяют установить еще один принцип — соответствие между профилем и шириной рамы и размером картины: так, голландские живописцы имели обыкновение вставлять свои небольшие картины в крупные рамы с глубокой, отвесной профилировкой, которая как бы уводит глаз к центру картины и изолирует ее от всякого воздействия окружения [5].

Если «правильная» рама способна подчеркнуть совершенство живописи или рисунка, то неверно подобранная может нивелировать достижения художника [4].

В 1897 году крупный венецианский антиквар и предприниматель М.Геггенхейм, занимавшийся продажей и изготовлением мебели в исторических стилях, опубликовал изображения более сотни антикварных рам эпохи итальянского Возрождения. Эта революционная для своего времени работы открыла науке раму как произведение искусства и обратила внимание исследователей на ее значение в восприятии картины. Тем самым Гуггенхейм заложил целое направление в истории искусства, которое стало рассматривать картинную раму как самостоятельный эстетический объект, то есть в отрыве от самой картины. К этому направлению относятся исследования по истории происхождения и искусства картинной рамы в западноевропейской культуре Я.Фальке, В. Фон Бодэ, Е.Бока, С.Роше, В.Айшира, Дж.Мораццони, Г.Хейденрика и некоторые другие [7].

Картины в рамах и рамы без картин. Есть ли границы у живописи, на этой выставке? Есть, но только когда речь заходит об обрамлении живописного произведения. Рамы, представленные в экспозиции, как и настоящие одежды, изготовлены из самых разных материалов, украшены бархатом, кружевами, даже драгоценными металлами. Благодаря усилиям реставраторов отдельные полотна вернулись в свои рамы, и в экспозиции можно встретить «идеальные пары» [1].

Рамы не просто украшение картин, они могут быть дороже полотен. Позолота служит не только для красоты, это защитный слой на старинных резных окладах. По цвету золота, проступающей патине и трещинкам выявляются рамы с экстренной реставрацией. По Г.Зиммелю [8], свойства рамы картины раскрываются в поддержке внутреннего единства картины. Конфигурация рамы нигде не должна допускать разрывов или мостков. Чтобы четче выделялось течение рамы, превращающее картину в остров, линии орнамента должны резко отклоняться (до перпендикулярности) от параллелей.

В портретах на раму выносили информацию о родовитости и достоинствах изображенного на картине человека, а на исторических полотнах «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» И.Е.Репина 1886 года можно увидеть гербы городов или находки при раскопках того времени.

Художники часто сами рисовали эскиз рамы, которая перекликалась бы по смыслу и стилю с картиной внутри. Леопардовое платье дамы на картине «Вакхант» кисти Федора Бруни словно тает на раме в темной сетке тюлевого муара.

В отдельном зале — оправы, бесценные не только с художественной точки зрения, но благодаря материалам, из которых они сделаны. Это шедевры декоративно-прикладного искусства из драгоценных камней. Например, рамки для фотографий фирмы Карла Фаберже. Рядом со старинными — экспонаты XXI века, работы современных художников. На выставке активно проходил «диалог» не только между картиной и рамой, но и мастерами разных веков.

Художник-реставратор Рахимбердиев Тимур Нуарланович открыл, что рама картины «Портрет Императрицы Елизаветы Петровны» кисти Г.Г.И. фон Преннер не имеет самостоятельной столярной конструкции, а похожа на потолочный плафон или панель в русском стиле, орнаментированном березовыми листочками [2].

Некоторые картины без обрамления представить вообще невозможно [1]. Традиции использования рамы для расширения поля картины переняли и художники 20–21 века: для оформления художественных произведений применяют бытовые предметы, доски и инсталляции. Психологический эффект рамы особенно заметен

при выборе картины для подарка: покупатель, как и в ювелирном магазине, хочет, чтобы шедевр был соответственно красиво оформлен. Рама в произведениях современных художников примитивистов играет значительную роль отделения воображаемого пространства от реального. Мятая бумажка, запачканная краской только тогда становится предметом искусства, когда об этом заявлено обрамлением и дана информация о концепте [2].

Вполне возможно, что на «Портрете Неизвестной» художника Макарова, на самом деле, изображена дама из рода Лермонтовых. Об этом позволяет судить их герб, вырезанный в верхней части рамы, с девизом: «Жребий — мой Иисус».

Как главу учебника истории, читали раму центральной картины экспозиции «Прием волостных старшин императором Александром Третьим во дворе Петровского дворца в Москве» кисти Ильи Репина. Изучили все детали. Установили: на уникальной раме — 25 гербов российских городов и областей. В процессе реставрации таких открытий было немало [1].

В начале XX века стали раздаваться голоса, призывающие отказаться от рам, как от чего-то слишком материального, «заземляющего» духовность искусства. Различные художники авангардистских направлений, восприняв такие призывы, начали выставлять свои произведения без рам. Однако в результате такого новшества сами их произведения уже переставали быть картинами в тесном смысле этого слова. Это были какие-то «объекты», «пятна», зачастую лишенные ясного смысла. Теперь нет единого стиля в оформлении рам, как было ранее, но зато есть большее, чем прежде, соответствие рамы индивидуальной манере художника [5].

Современная рама имеет более механический, схематичный характер четырех сторон, в сравнении с архитектурной, она включает раму в широкомасштабный принцип культурного развития [8].

8 апреля 2007 года приложение к ведущей американской газете The Washington Post опубликовала большой материал о том, как суперзвезда классической музыки скрипач Джошуа Белл играл 45 минут в вашингтонском метро. Из тысячи с лишним прохожих он был узнан лишь одной женщиной.

Почти по всем меркам внешность его была незапоминающаяся: моложавый белый мужчина, одет в джинсы, спортивную рубашку с длинными рукавами и бейсболку с логотипом команды Washington Nationals. Вынув из футляра скрипку, он поставил его у ног, предусмотрительно бросив в него несколько долларовых бумажек и монет в качестве «стартового капитала». Развернув футляр в сторону пешеходов, он начал играть. За 43 минуты мимо скрипача, исполнившего шесть классических произведений, прошли 1097 человек. Музыкант не играл популярные мелодии, узнаваемость которых смогла бы вызвать интерес сама по себе. Эксперимент был в другом. Он исполнял написанные для соборов и концертных залов шедевры, пережившие века. Акустика в метро, кстати, оказалась вполне приемлемой. Звук скрипки, говорят, напоминает человеческий голос, и в руках этого музыканта она рыдала, плакала и пела [3].

Это было искусство без рамы. В чем причина происшедшего? Об этом нам еще раз дала подумать выставка. Сегодня мы мало знаем классику, знаменитый музыкант с виртуозным исполнением был не узнан. Музыка не популярна, есть много «фаст-фудов», где народ проводит свое время. Искусство потеряло былое значение в глазах обывателей. Если в 17-м, других веках народ жил театром, цирковыми выступлениями, то теперь без рамы мы не узнаем на улице знаменитого музыканта. Выставка заставляет думать; пусть она останется для нас живым напоминанием настоящего искусства [2].

Таким образом, Третьяковская галерея впервые демонстрировала новый подход в подаче исторического материала, создав комплексную тематическую программу просмотра материала, интересную разным слоям ценителей искусства. Это были картины, шедевры декоративно-прикладного искусства малых форм и др. Формально-стилистический и феноменологический методы искусствоведения на выставке были представлены наиболее полно. Выставка была продолжением работы по реставрации, изучению, каталогизации уникального фонда художественных рам.

Библиография:

1. Выставка «Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги» в Третьяковской галерее. — URL: http://gallerix.ru/news/dom/201409/dragocennaya-oprava-kartina-i-rama-dialogi/ (дата обращения: 10.09.2016).

2. Третьяковская галерея открывает выставочный сезон проектом «Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги». — URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/117802/ (дата обращения: 10.09.2016).

3. Искусство без рамы. — URL: http://etcetera.com.ua/2007/11/20/iskusstvo_bez_ramy.html (дата обращения: 15.09.2016).

4. Драгоценная оправа. Картины и рама. Диалоги. — URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions4486/ (дата обращения: 15.09.2016).

5. Картина, законченное, цельное произведение искусства. — URL: http://baget1.ru/Paintings/Paintings.php (дата обращения: 16.09.2016).

6. *Хачатуров С.В.* Феномен пустой рамы в искусстве Нового времени // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. — СПб.: НП-Принт, 2014. — С. 392–399.

7. *Тарасов О.Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. — URL: http://cadreantique.ru/rama-i-obraz-chast-3/ (дата обращения: 17.09.2016).

8. *Зиммель Г.* Эстетический опыт. — URL: http://ddong.narod.ru/simmel/txt01.htm (дата обращения: 17.09.2016).

Анхи Лим Бюн

КОМИСКЫ И ИХ РОЛЬ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ КОРЕЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ НА ХЕ СЁК

Творчество корейской художницы На Хе Сёк (나혜석), получившей прекрасное образование в Корее и Японии, начиналось с издания в газетах комиксов, описывающих различные бытовые сценки жизни простых корейских обывателей. Серии этих рисунков позволяют нам сейчас судить о традициях, быте и семейном укладе корейского общества начала прошлого столетия.

Creation of Korean painter Na Hae Suk, who had educations in Korea and Japan, started from editing comics in newspapers. It showed different everyday life styles of Koreans which allowed us to adjudicate traditions, ways of life, and family structures of Korean society in the beginning of past century.

Ключевые слова: комикс, традиции, быт, семейный уклад корейского общества, графика, масляная живопись.

Keywords: Comics, tradition, ways of life, family structures of Korean society, graphics, oil painting.

Творчество корейской художницы На Хе Сёк (28 апреля 1896 года — 10 декабря 1948 года) почти не известно ни российской художественной общественности, ни российским почитателям живописи, однако это была первая в Корее женщина-художник, которая утверждала в своем творчестве новые художественные принципы, совмещающие идеи импрессионизма и постимпрессионизма с тематикой корейской пейзажной и портретной живописи. На Хе Сёк получила прекрасное художественное образование в Корее и Японии и стала одной из самых известных женщин-художниц первой половины XX-го столетия.

Активная творческая деятельность художницы начинается с января 1919 года, когда в ежедневной газете «Мэил Синбо» (매일신보) были напечатаны четыре ее комикса с названием «Канун нового года» (섣달 대목) [1], где На Хе Сёк проявила себя и как художница, и как литератор.

Комикс — это рисованные истории с литературным комментариями, где все выстроено в четком хронологическом порядке, что является одной из характерных особенностей этого искусства. Текст в виде авторского комментария или высказывания персонажа может располагаться по-разному. У На Хе Сёк текст вынесен за левые и правые рамки рисунка. Появление комиксов в Корее относится началу XX столетия, и первоначально комиксы публиковались в газетах, были рассчитаны на массового читателя, а их задачей являлись передача какой-либо юмористической идеи и создание хорошего настроения. Поскольку комикс — это не только картинка, но и рассказ, в газете печаталось сразу несколько рисунков, объединенных общей идеей и последовательностью развития сюжета, причем, как правило, носящего бытовой характер. Все это мы видим в рисунках На Хе Сёк.

В газете от 21 января был изображен «Семейный завтрак» (가족식사), где слева настенные часы показывают 8 часов утра, хотя обычный корейский завтрак начинается в 10 или в 11 часов.

На заднем плане [2] за отдельным столиком в центре расположился с индивидуальным завтраком пожилой мужчина — глава семейства. На среднем плане изображен еще один стол, за которым сидят пять женщин: по центру, но недалеко от мужского стола, — самая старшая из женщин, одетая в белые одежды, в первом ряду, т.е. ближе к старшей женщине, сидят дочь и сноха, одетые в цветные одежды, что должно отделить их от двух других женщин, сидящих во втором ряду и одетых во все белое. Так На Хе Сёк подчеркнула традиционную иерархическую организацию корейской семьи. Вероятнее всего, уже в этот период художница не была сторонницей такого уклада семейной жизни.

Все завтракают, поэтому на переднем плане стоит жаровня с подогревом, а присутствующие едят рис и пьют что-то горячее. Литературный текст, обрамляющий картинку, поясняет, что все

они торопятся, потому что завтра наступает новый год, соберутся родственники, и поэтому необходимо приготовить все для встречи Нового года.

Второй комикс можно назвать «Подготовка к Новому году» (설날준비) — название чисто условное, так как у На Хе Сёк комиксы не имеют названий.

Плоскость комикса делится горизонтально на две части — верхнюю и нижнюю, в соотношении 3:7, что свидетельствует о том, что На Хе Сёк, окончив художественную школу, знала пропорциональное деление золотого сечения. Верхняя, меньшая, часть стены окрашена в черный цвет, большая — в белый. Элементы золотого сечения просматриваются и в вертикальных плоскостях — в изображении трех женщин, одна из которых — старшая — стирает белье, а две другие гладят его традиционными корейскими приспособлениями. Все они готовятся к Новому году.

В тексте комикса четко прописан ритм происходящего: молодые работающие женщины колотят белье в ритме: раз — два — три, раз — два — три, а главная женщина, стирающая белье, держась за веревку, выбивает ногами тот же ритм. Ритмичность и звуковое сопровождение тоже считается одной из специфических особенностей комиксов того времени.

Рисунок этого комикса построен на ярком контрасте черного и белого, на сочетании вертикальных, горизонтальных линий, а также диагональной линии над головой старшей женщины, которую художница поместила на рисунке по художественным принципам золотого сечения.

Третий комикс продолжает идею подготовки к Новому году. День уже близится к вечеру, что можно увидеть в верхней части рисунка — уходящее солнце светит в правой плоскости окна. Три женщины заняты делом. Старшая развешивает белье, а две другие женщины шьют и готовятся гладить: в жаровне греются два старинных железных «утюга» (인두).

Комикс нарисован в тех же пропорциях золотого сечения, хотя пропорции создаются диагонально подвешенной бельевой веревкой.

Четвертый комикс создан в диагональной композиции. В нижнем левом углу изображена сидящая женщина, которая гладит какую-то

очень длинную ткань, вероятно, это праздничный наряд для встречи Нового года, ей помогает еще кто-то — в правом углу виднеется рука, поддерживающая ткань. От старинного гладильного угольного аппарата поднимается пар, женщина, одетая в темную юбку и полосатую блузку, устала, так как она уже погладила большую стопку белья, от которого тоже поднимается пар. И, вздыхая, женщина думает о том, когда же наступит конец этой длинной ткани и придет Новый год, когда можно будет всем отдохнуть.

Анализ этих четырех рисунков важен с двух позиций: с одной стороны, художница проявила себя сразу после окончания обучения как активный член общества, а с другой — рассматривая в настоящее время эти комиксы, мы можем познакомиться с традициями, бытом и семейным укладом корейского общества тех лет. Главенство мужчины в семье, возрастная иерархия в женской семейной ячейке, предметы женской одежды, предметы быта, некоторые из которых сейчас можно увидеть только в музеях.

Это были не единственные публикации, На Хе Сёк продолжала работать, отправляя новые рисунки в газеты и журналы. На своих рисунках она изображала обитателей корейского города на прогулке, работающих на полях крестьян и т.п. В апреле 1920 года в журнале «Новая женщина» появился комикс «День учительницы Ким Иль Ёб» [3] (김일엽의 하루), рассказывающий, чем занимается прогрессивная кореянка. Первый рисунок изображает молодую замужнюю женщину, читающую книгу. Над столом сияет электролампа, уже поздно, на часах 11 вечера, но женщина углубилась в процесс чтения и не замечает времени.

На втором рисунке хозяйка стоит в центре, она варит суп и рис, поэтому изображены две кастрюли с поднимающимся от крышки паром. Тут же изображена книга как постоянный спутник прогрессивной женщины. Книга присутствует и на третьем рисунке; женщина занята домашними делами, она что-то шьет, но, видимо, совсем недавно читала, по лицу видно, что ее не интересует предмет домашнего рукоделия. На четвертом рисунке опять она занята делом, но в этот раз что-то пишет, под столом — стопка листов бумаги, исписанные листы разбросаны по комнате. Ранее

утро — солнце светит в окно с левой стороны. Вывод, вытекающий после внимательного рассмотрения этих четырех рисунков, таков: днем женщина занята семейными делами, а поздний вечер и раннее утро принадлежат ей, она может читать и писать. Это ее время.

Анализ ранних комиксов важен с двух позиций: с одной стороны, художница сразу после окончания обучения проявила себя как активный член общества, как человек, посвящающий себя не только семье, но и творчеству, а с другой — рассматривая в настоящее время эти комиксы, мы можем познакомиться с традициями, бытом и семейным укладом корейского общества тех лет. Главенство мужчины в семье, возрастная иерархия в женской семейной ячейке, предметы женской одежды, предметы быта, некоторые из которых сейчас можно увидеть только в музеях.

Вместе с тем газетные комиксы позволяют понять, что корейские женщины начала XX столетия уже считали себя вправе заниматься не только семейными делами, но и выходить на арену общественной жизни: становиться учительницами, художницами, писательницами. Известны и другие газетные публикации На Хе Сёк тех лет с изображением семейных сценок, детских игр, развлечений и т.п., но именно эти художница ценила более других. Комикс в газете отражал в сочетании с визуальной картинкой новые возможности вербальной коммуникации и позволял художнице искать новые способы воздействия на читателя и выражения себя как творческой личности.

И она продолжала сотрудничать с газетами тех лет, публикуя свои карандашные рисунки. Так, 5-го марта 1921 года в ежедневной корейской газете «Daily» (매일신보) был напечатан ее маленький рисунок с названием «Кукольный дом» (인형의 집), через него художница хотела объяснить обществу, что несет в себе понятие «новая женщина». На рисунке изображены сидящие и спокойно беседующие мужчина и женщина, в руках у мужчины виден какой-то документ. Молодая женщина, с непокрытой головой и европейской прической, одета в европейское открытое платье, на груди украшение, она независимо держит себя, видимо, ведет с мужчиной какой-то серьезный разговор, причем На Хе

Сёк изобразила сидящую в кресле женщину, что очень важно, на полголовы выше мужчины. Каждая деталь на рисунке четко прописана, создавая тем самым атмосферу живой беседы.

Художница занималась графикой и в последующие годы, что свидетельствует о широком спектре ее таланта. Однако именно масляная живопись стала впоследствии ее жизненным призванием, где она проявила себя наиболее ярко, одерживая победы уже в первых выставках. Не только через газетные публикации, но и через свои картины На Хе Сёк утверждала свое право на общественную жизнь. Она принимала активное участие во всех выставках, открывающихся в Сеуле или в Токио. И она стала символом новой пробуждающейся Кореи, одной из самых ярких представительниц женского движения в Корее в начале XX столетия.

Примечания:

1. Все четыре комикса опубликованы в книге Ём Хе Джон (염혜정). Жизнь женщины в живописи (여성의 삶과 미술). — Сеул: Чан Хе, 2001. — С. 35–38.
2. Что по корейским культурным традициям считается началом изображения, точкой отсчета.
3. Эти четыре комикса также опубликованы в книге Ём Хе Джон (염혜정). Жизнь женщины в живописи (여성의 삶과 미술). — Сеул: Чан Хе, 2001. — С. 45–49.

Библиография:

1. Корейское классическое искусство. Сборник статей. Составитель Л.И.Киреева. М.: Наука, 1972
2. High & Low. Modern Art and Popular Culture. Varnedoe Kirk, Gopnik Adam. Museum of Modern Art. New York, Harry N.Abrams. 1990.
3. Бюн Анхи Лим. Портрет в творчестве корейской художницы На Хе Сёк. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., МГХПА. 2016. — №2. Часть 1. С. 228-233.

Н.Н. Ганцева

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ ВО ФРАНЦИИ «СВОД РЕМЕСЕЛ ПАРИЖА» (1268 г.)

Статья посвящена организации производства художественной мебели во Франции. Впервые рассматривается «Свод ремесел Парижа» («Les Etablissement des métiers de Paris») («Книга ремесел») Этьена Буало (1268), ставшая регламентирующим документом для многих ремесленных профессий во Франции.

The article covers the production of the artistic furniture in France in the XIII-th century. For the first time such documents are analized as («Les Etablissement des métiers de Paris» and the «Book of Crafts» by Etiene Bualo (1268) which became the prototype for a great number of documents reglamenting handycrafts professions in France.

Ключевые слова: организация мебельного производства Франции, «Книга ремесел» Этьена Буало.

Keywords: organization of wood furniture production of France, «Book of Crafts» by Etiene Bualo.

Для понимания феномена мебельного искусства Франции XVII–XVIII вв., ставшего образцом подражания для всей Европы, необходимо рассмотреть процесс формирования и организации ее производства.

Когда в 1285 году Филипп IV Красивый стал королем Франции, Париж был процветающим городом, с современным управлением; по словам хроникеров той эпохи, это был самый прекрасный город мира: его население состояло, в основном, из богатых буржуа, торговцев, вышедших из среды мелкопоместного дворянства, и множества ремесленников, работающих под защитой своих профессиональных союзов.

Это социальное благополучие явилось результатом предыдущего правления — царствования Людовика Святого (1226–1270).

К середине XIII столетия ремесленники практически покинули территорию Парижа, потому что не могли более выносить незаконные поборы и эксплуатацию со стороны судейских чиновников, которые покупали свои посты и желали возместить свои затраты путем быстрого обогащения, беззаконно взимая средства с ремесленников. Сообщества или союзы ремесленников того времени функционировали согласно нравам и обычаям предков и не располагали никакими писаными законами для того, чтобы защитить свои права и привилегии в случае конфликта интересов или даже простого спора.

Будучи весьма разумным королем, Людовик Святой решил покончить с этим произволом чиновников, покупавшим должности, впервые прибегнув к избирательному праву жителей Парижа. Таким образом, начиная с 1258 года, первым избранным судьей Парижа по спорам между коммерсантами стал Этьен Буало. Хроники того времени свидетельствуют о множественных похвалах в его адрес как о человеке безупречной честности, неподкупном, умном и превосходном организаторе.

Одним из наиболее важных распоряжений Людовика Святого в деле организации деятельности ремесленников было указание составить «Уложение» — обширный сборник юридических и административных распоряжений, которые должны были применяться в пределах всего королевства. Кроме того, он обязал Этьена Буало составить «Les Etablissement des métiers de Paris» («Свод ремесел Парижа»), который в просторечии стали называть «Книгой ремесел». Этот сборник представлял собой первый документ, строго устанавливающий правила для всех рабочих профессий города Парижа, который должен был служить для разрешения профессиональных споров, вносить должный порядок в деятельность многочисленных профессиональных сообществ и в течение пяти столетий являлся справочным пособием для всех профессиональных сообществ.

Этьен Буало, выполняя указания короля, должен был решить огромную задачу по приведению к единой норме всех рабочих профессий, существовавших в Париже: в то время их число превышало 101.

Будучи человеком незаурядным, он нашел методику работы, являющейся для того времени поистине революционной: он стал приглашать представителей каждой профессии и просить их представить уставные положения для своего сообщества, полагая, что, в силу своего опыта и знаний, они сформулируют их как наиболее оптимальные. Роль судьи при этом ограничивалась рассмотрением текста и удалением из него того, что противоречило обычному здравому смыслу; несмотря на малозначащие корректировки, было очевидно, что окончательный текст принадлежал именно сообществу, и судье оставалось только его окончательно утвердить. Такой образ действий оказался замечательным по итогам, потому что для того или иного члена сообщества становилось затруднительным оспаривать действенность такого текста (положения), автором которого был его официальный представитель.

Завершенная к 1268 году, «Книга ремесел» была одобрена и принята всеми корпорациями ремесленных профессий; впоследствии она была переделана и дополнена в соответствии с потребностями времени и профессиональными изменениями.

Для понимания содержания «Книги ремесел» следует рассмотреть, как создавались ассоциации ремесленников.

Профессиональные сообщества ведут свое происхождение от феодального права (сеньории). В своем укрепленном замке и на прилегающих к нему землях сеньор имел группу ремесленников, вышедших из числа его домашней челяди, которые так же, как и крестьяне, составляли часть его семейства в том смысле, который придавался этому слову в Средние Века (в эти времена семейство составляли все лица, которые группировались вокруг личности сеньора). Ремесленники — строители, столяры и плотники, резчики камня — образовывали рабочую ветвь, занятую уходом за домом, расширяющуюся по мере необходимости; однако первоочередную их задачу составляло возведение защитных и фортификационных сооружений; владения сеньора всегда были окружены деревянным частоколом так же, как позднее города стали защищать каменными оградами.

По счастливому стечению обстоятельств некоторые сеньории

процветали и становились городами, внутри которых число ремесленников становилось все более многочисленным. Большинство средневековых городов, однако, находилось в совместном владении нескольких сеньорий, и городской рабочий, в отличие от крестьянина, не мог более рассчитывать на покровительство своего сеньора. Таким образом, в среде ремесленников возникло ощущение необходимости объединения в ассоциации взаимной безопасности, члены которых происходили из одной местности, без различения их профессий. Подобные ассоциации стали называться Братствами и управляться старейшинами (Дуайенами); в чем-то их можно сравнить с нашими современными кооперативами. Можно проследить, что самые старые из них восходят к XI веку, то есть два столетия спустя после нашествия варваров; два столетия, за время которых установилась и получила развитие феодальная система.

В XII веке произошел рост городов, и их расширение стало требовать все большего и большего привлечения рабочей силы, которую можно было найти в многочисленных регионах и которая, соответственно, не имела никаких связей друг с другом. В силу этого обстоятельства вместо объединения по территориальному единству происхождения, как это бывало ранее, ремесленники стали группироваться по профессиям для того, чтобы лучше организовывать работу, сделать ее более легкой и эффективной, а также и для того, чтобы защитить себя от плохого хозяина или спекулянта и поддержать своих членов в случае острой нужды. Таким образом, во второй половине XII века образуются сообщества по профессиям, которые называются также профессиональными союзами или просто профессиями. Слово «корпорация» появляется много позже.

Эти сообщества уже не являлись, как это имело место в XI веке, ассоциациями для защиты и взаимной помощи; теперь их первостепенной задачей становятся вопросы, связанные с профессией и совершенствования в ней. Однако они имели и другую важную цель: исполнение своей работы в духе уважения обычаев и традиций, которые регулировали вопросы профессии в прежние времена, — поддерживать и защищать привилегии, завоеванные их предшественниками.

В основе «Книги ремесел» Этьена Буало содержался Устав, учрежденный на декларации королевского плотника мэтра Фульке

из Замка. Следует отметить, что в те времена некоторые профессии находились под юрисдикцией лиц высшего ранга, принадлежащих к Королевскому Двору. Именно таков случай с Королевским плотником. Мэтр Фульке из Замка, который управлял производством и осуществлял руководство всеми рабочими, имевшими дело с деревом, за исполнение своих функций получал восемнадцать денье в день и платье стоимостью в сто су на день Всех Святых.

Под наименованием «плотники и столяры» были объединены все рабочие, которые работали с деревом инструментами для его обработки (рубки и пиления). Мэтр Фульке упоминает в статье VIII десять следующих категорий.

1. Плотники по сырой древесине (по работе с бревнами).
2. Сундучники, изготовители кофров или сундуков.
3. Воротные мастера, изготовители ворот, дверей и калиток.
4. Бондари, изготовители бочек.
5. Корабельные плотники.
6. Кровельщики.
7. Каретники.
8. Тележные мастера.
9. Токари.
10. Мастера по обшивке интерьеров панелями [1].

В статье I мэтр Фульке из Замка заявляет, что когда профессия плотника была пожалована ему Королем, то было установлено, что мастера этой профессии и само производство должны прекращать свою работу по субботам, когда колокол собора Нотр-Дам звонит мелодию «монашка» (в три часа пополудни), за исключением тех случаев, когда они заняты подъемом телег, которые невозможно оставить без опоры, либо когда они продали, но еще не установили окна и двери для того, чтобы закрывать помещения во дворе.

В статье II речь идет о мастерах, которые имеют не более одного стороннего ученика (подмастерья) не из числа членов его семейства и который несет за него ответственность в течение четырех лет его ученичества. Оговаривается, что он должен уплачивать своему мастеру по шесть денье в день за квартиру, одежду и питание в течение первого года ученичества; кроме стороннего подмастерья, мастер имеет право

держать в учениках своих детей, племянников и детей своей жены, если они рождены в законном браке. Когда подмастерье находится на последнем годе ученичества, мастер может взять нового ученика.

В последующих статьях воротным мастерам предписывается не строить ловушки или западни и не изготавливать окна и двери без железных и деревянных поворотных стержней при их сборке. Мастера-сундучники не должны добавлять к новым сундукам и кофрам никаких деревянных деталей. Плотники по работе с бревнами и сырой древесиной, бондари и воротные мастера должны дать клятву не работать по ночам, за исключением исполнения поручений короля, королевы, их детей и епископа Парижа.

В статье VI оговаривается, что бондари и воротные мастера, которые будут застигнуты за работой по субботам после того, как колокол Нотр-Дам прозвенит мелодию «монашка», будут должны уплатить штраф в двенадцать денье и у них будут отобраны инструменты, которыми они работали.

В следующей статье Мэтр Фульке заставляет каретников поклясться не изготавливать каретные оси, если они не будут уверены в результате такой работы.

Статья VIII указывает, что Мэтр Фульке и его предшественники осуществляют правосудие в отношении тех десяти категорий рабочих, что перечислены выше: если один из них должен будет предстать перед судом, но не сделает этого, он будет заочно присужден к уплате штрафа в четыре денье.

Мэтр Фульке имел право для каждой их этих десяти профессий учредить должность наблюдателя, который докладывал бы ему о нарушениях этих установлений.

Самой важной является статья II, трактующая условия прохождения периода ученичества как первого этапа на звание кандидата в мастера.

Как уже отмечалось, каждый мастер имел право держать не более одного стороннего ученика; сообщество оправдывало это тем, что это делалось во благо ученика, потому что когда он один, мастер может лучше заниматься его образованием. Такое объяснение находится в противоречии с тем фактом, что мастер имеет возможность держать одного или несколько «частных» учеников, из числа его детей,

племянников, братьев и детей его жены, рожденных в законном браке. Как может он сколько-нибудь серьезно заниматься всей этой толпой учеников, если лишь один «сторонний» занимает все его время? В реальности сообщество часто упрекали в том, что его целью было ограничить число претендентов на звание кандидата в мастера, оставляя его для сыновей мастера, которые должны унаследовать дело своего отца, обеспечивая преемственность мастерской; таким образом, речь идет о проявлениях фаворитизма.

В XIII веке и до конца XIV-го века контракт на ученичество, который оговаривал «время и цену услуги», составлялся в присутствии одного или двух присяжных и большого числа мастеров. По такому контракту родители и опекуны кандидата обязались принудить своего сына к послушанию своему патрону. Позднее контракт стали составлять нотариусы и регистрировать его в Парламенте. В контракте было оговорено, что мастер обязуется дать ученику теоретическое образование и необходимую практику, нужные для того, чтобы получить доступ к званию мастера. Родители должны были уплатить мастеру «цену ученичества», которая покрывала расходы по обучению. Ученик (подмастерье), квартирующий и питающийся в семье мастера, становился членом семьи, а мастер обязался обращаться с ним как с собственными детьми. «Книга ремесел» говорит нам о том, что он должен обращаться с ним «с уважением, как с сыном, одевать и обувать, поить и кормить его». Ученик, следовательно, был не слугой, но «сыном» в доме, в котором все было для него — помещение, одежда, питание.

В большей части профессий, если родители не могли платить нужную цену, время ученичества длилось до двух лет. В нарушение этого принципа правила каретников разрешали ученикам платить по шесть денье в день в течение первого года ученичества вместо разового внесения всей суммы при поступлении. Статья II как раз и упоминает о такой возможности оплаты.

Чтобы получить право держать ученика, мастер должен был быть признан способным и платежеспособным присяжными поверенными по данной специальности; эта мудрая предосторожность давала возможность ученику такого мастера, который не мог более учить

его премудростям профессии, расстаться с ним по финансовым соображениям. Кроме того, присяжные должны были осмотреть и проверить мастерскую, которую занимал мастер, на предмет постоянного присутствия в ней хотя бы одного рабочего или служащего, чтобы ученик не оказывался в ней один, когда мастеру приходится отсутствовать.

Когда срок ученичества подходил к концу, ученик и его мастер предстают перед собранием присяжных и уважаемых экспертов, с тем чтобы под присягой объявить об окончании срока ученичества. Это означает, что ученик становится «служащим», то есть наемным рабочим. Позднее служащие начинают именоваться «компаньонами».

Служащие образуют самую важную категорию рабочих в мастерских, и их число не ограничивается. Каждый служащий, перед тем как начать работать на мастера, должен принести клятву перед присяжными данного сообщества. Он должен поклясться: извещать наблюдающих за данной профессией о нарушениях, свидетелем которых он был, об именах виновных, которые их допустили работать в рамках профессиональных правил.

Служащие начинали работать по найму во время и за зарплату, установленную общим соглашением; тех, кто отличался плохим поведением, просили «покинуть город». И напротив, тем, кто был старателен, трудолюбив и экономен, разрешалось устраивать мастерскую за свой счет и брать ученика. Если служащий женился на вдове мастера, он сохранял мастерскую покойного.

Служащий мог стать мастером, однако условия доступа к этому званию были придирчивыми и пристрастными. Кандидат на звание мастера должен был представить самые высокие гарантии своей честности, порядочности и хорошего поведения. Предполагалось, что он должен с легкостью гарантировать длительное существование своего заведения, — во времена Этьена Буало говорили, что он должен «сидеть смирно», удостоверить, что он располагает достаточным капиталом для надежной работы своей мастерской, и кандидат, согласный с этим, должен был в присутствии множества членов сообщества принести присягу соблюдать все без исключения правила и установления данной профессии. Новоявленный мастер получал

абсолютную власть над своими учениками и служащими; они же, в свою очередь, могли жаловаться на своего хозяина и патрона, если замечали какие-либо нарушения правил и установлений. Такой надзор со стороны ремесленников не имел ничего общего с доносами или оговором, но означал, что правила должны соблюдаться как мастером, так и его рабочими.

Мастер был хозяином своего производства. По его кончине вдова или его потомки наследовали профессию и производство, при условии, если они удовлетворяли упомянутым выше правилам и установлениям.

Что касается графика работы, статья I оговаривала, что ночная работа запрещена, за исключением службы или поручений Короля, Королевы, принцев крови и епископа Парижа; по субботам и в канун праздников работа должна была быть прекращена по звону колокола «монашка», то есть с трех часов пополудни. Также было запрещено работать по воскресеньям и в праздничные дни, весьма многочисленные в те времена.

Время начала работы определялось восходом солнца; окончание рабочего дня соответствовало наступлению ночи, «когда зажигают свечи».

Мы уже многократно упоминали присяжных как важных членов сообщества. Важно отметить, кем были эти присяжные и какова была их роль. Слово «присяжный» *(jure)* происходит от того, что главы профессионального сообщества «клялись *(jurer)* именем короля охранять свою профессию». От этого слова происходит наименование *jurande* (старейшина или дуайен) для того, чтобы обозначить такое сообщество, которое располагало присяжными. В «Книге ремесел» Этьена Буало присяжные фигурируют под именем «уважаемых, безукоризненно честных людей»; позднее они получат наименование синдиков или контролеров. Члены жюри или совета присяжных избирались собранием мастеров. Право их назначения впоследствии перешло к судье или «прево» Парижа, который вел учет имен избранных.

Их функция состояла, главным образом, в исполнении правил и установлений по той или иной профессии. Жак Савари де Брюлон (1657–1716), генеральный инспектор мануфактур и таможни, в своем «Универсальном коммерческом словаре» так резюмирует обязанности

присяжных: *«Они определяют совокупность всех сообществ, возглавляют их, собирают голоса, проводят обсуждения, принимают учеников, а также представляют их ученические работы, когда те хотели получить звание мастера, посещают магазины и лавки, отбирают плохо сделанные работы там, где обнаруживали их; несут ответственность за отказ в правосудии, за соблюдение правил и установлений; одним словом, отвечают за все дела сообщества».*

Срок действия их мандата составлял один год, но их состав обновлялся наполовину с тем, чтобы остальные могли вводить новичков в курс дела. Число присяжных в среде парижских столяров и плотников было на шесть персон больше обычного: они должны были четыре раза в год посещать каждую мастерскую, входящую в сообщество.

Изложенные выше правила были введены в действие во второй половине XIII-го столетия, после того, как Этьен Буало опубликовал свою «Книгу ремесел»; впоследствии и вплоть до конца «Прежнего Режима» правила и статус ремесленников, работавших по дереву, подверглись пересмотру и изменениям с тем, чтобы приспособить их к эволюции и прогрессу в развитии этой профессии.

Примечания:

1. Все материалы (ссылки), приведенные в статье, основаны на работе «Bouzin Claude. Meuble et artisanat. Paris, 2003» в переводе автора статьи.

Библиография:

1. *Ганцева Н.Н*. Организация производства мебели во Франции XVII–XVIII вв.: развитие искусства в социальной парадигме эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. —2010. — № 2.

2. *Bouzin Claude*. Meuble et artisanat. — Paris, 2003.

3. *Janneau Guillaume*. Les ateliers d’ebenistes et de menuisiers aux XVII–XVIII siecles. — Paris: S.E.R.G., 1975.

Е.Е. Агратина

ПРОБЛЕМА ОТРАЖЕНИЯ В СЦЕНОГРАФИИ ЭПОХИ БАРОККО

Статья посвящена проблеме зеркального отражения в театрально-декорационном искусстве эпохи барокко. Зеркало — и забава, и предмет мистического свойства — было чрезвычайно любимо в эпоху барокко. Автор рассматривает использование зеркала не только в театре, но и в качестве важного структурообразующего элемента в барочном интерьере, а также как предмет, способствующий созданию художественной интриги в живописи. Особенно востребованным мотив отражения оказывается на барочной сцене, где не только помогает затеять игру со зрителем, но и позволяет проникнуть в суть обманчивого и переменчивого стиля барокко.

The article highlights a motif of mirror reflection as a problem of the Baroque stage-setting and scenery. Being both amusement and mystic object the mirror was much in favor in the Baroque era. In the article its author examines not only theatrical use of mirror but also its constructive role in Baroque interiors as well as its contribution in creating bizarre pictorial inventions. The motif of mirror reflection appears to be extremely needed on the Baroque stage where this motif triggers off a game with the spectator and allows penetrating the very essence of the Baroque in its illusiveness and mutability.

Ключевые слова: барокко, искусство XVII века, искусство XVIII века, театрально-декорационное искусство, живопись, архитектура.

Keywords: the Baroque, the 17th-century art, the 18th-century art, stage-setting and scenery, painting, architecture.

Барокко — стиль, характеристики которого давно и хорошо известны в первую очередь благодаря классическому труду Г.Вёльфлина «Ренессанс и барокко» [1]. Последовательно анализируя процесс отхода от идеалов Возрождения и объясняя, как вырабатывались принципы нового стиля, Вёльфлин, дает его определение «от обратного», т.е. представляя антиподом Ренессанса. Барокко предстает подвижным организмом, отрицающим чрезмерную правильность пропорций, склонным к изображению сильных и разнообразных ракурсов, в чем выражается мощнейшая склонность к передаче движения. В этом отношении барокко не пугается даже явных искажений. Отказавшись от необходимости мыслить линейно, барокко оперирует массами, что выводит на первый план игру света и тени, а также дает ощущение телесной тяжести. Кроме того, барокко — стиль, принципиально преданный игре во всех ее проявлениях. Это игра-превращение или перевоплощение, когда одни формы могут быть с легкостью приняты за совершенно иные. Это и игра «в прятки», когда зрителю приходится угадывать и додумывать скрытое. Бесконечность и разнообразие — понятия исключительно привлекательные для барокко. Вместо замкнутых пространств в искусстве барокко появляются необъятные, вместо повторяющихся и ограниченных в количестве деталей происходит постоянное умножение сущностей, возникает организованный хаос бесчисленных декоративных вариаций. Все это приводит к ощущению беспрерывного становления в противоположность уравновешенному бытию, а, следовательно, предполагает драматизм, гиперболизацию страстей, свойственных любому становлению.

Суммируя характеристики барокко, нельзя не сказать о симметрии. Как кажется, это понятие не должно было стать близким подвижному, текучему и беспокойному стилю. Тем не менее, симметрия не обязательно должна быть понята, как строгая и чопорная правильность, отрицающая природную живость. Симметрия в сочетании с прямой перспективой может восприниматься как символ мистического дуализма любой сущности и способна выступать гарантом материальной и духовной бесконечности мира, ибо энергия масс не растрачивается в суете ненаправленного движения, а

устремляется к вечно ускользающей точке на краю земли, именуемом горизонтом. Таким образом, барокко не спешило отказываться от симметрии, напротив, она прочно закрепилась в арсенале барочных затей.

Один из самых распространенных случаев, когда нам приходится сталкиваться с абсолютной симметрией, это взгляд в зеркало. Зеркало — и забава, и предмет мистического свойства — было чрезвычайно любимо в эпоху барокко. Зеркало появляется в барочном интерьере, в живописи, в театре, в литературе. Оно необычайно легко способствовало созданию художественной интриги, а также умело соответствовать барочной тяге к игре.

Зеркало в эпоху барокко начинает фигурировать в качестве важного структурообразующего элемента архитектурного интерьера. Ярким примером тому является Большая зеркальная галерея Версаля, соединяющая покои короля с покоями королевы. Необходимо отметить: несмотря на то, что основным стилем Версаля является классицизм, интерьеры дворца воплощают многие барочные тенденции. Барокко XVII века являлось столь мощным и экспансивным стилем, имея, кроме того, преимущество по времени возникновения, что явно перевешивало классицизм в европейском культурном контексте того времени. Поэтому, если барокко в Италии, оттолкнувшись от Ренессанса, могло долгое время существовать без оглядки на зарождающийся классицизм, последнему названному стилю никак не было возможно эмансипироваться от сильнейшего излучения барочного искусства.

Строительство зеркальной галереи было начато Ж.Ардуэном-Мансаром в 1680 году, а закончено в 1686-м. Помещение размером 73 х 10,5 м, перекрытое полуциркульным, не слишком высоким сводом, очень сильно вытянуто в длину. Дабы сгладить эффект чрезмерной протяженности, Ардуэн-Мансар решается использовать эффект отражения: с одной стороны идет череда высоких окон с арочными завершениями, с другой им соответствуют такой же формы и размера зеркала. Ширина галереи, таким образом, удваивается, а отражение окон в зеркалах создает впечатление сквозного пространства. Удваивается также роскошь хрусталя, позолоты и живописного

декора. Кроме того, что важно в социокультурном контексте того времени, удваивается количество находящихся в галерее людей, то есть умножается не только пышность, но и многолюдность двора.

Игры с зеркалами занимали не только архитекторов, но и живописцев эпохи барокко. Примером могут служить «Менины» Д.Веласкеса (1656, Прадо, Мадрид). На полотне представлен как сам художник за мольбертом, так и те, кто, по всей видимости, ему позирует: инфанта и ее свита. То есть можно предположить, что, находясь в одном пространстве с моделью, художник работает не с ней самой непосредственно, а с ее отражением в зеркале. Есть в картине и еще одно зеркало — то, которое расположено за спиной художника. В нем отражаются родители маленькой инфанты Филипп IV и его супруга Марианна Австрийская. Быть может, это их, а вовсе не маленькую инфанту пишет художник? Самое любопытное, что зрителя Веласкес ставит на место королевской четы, так что мы смотрим на все представленное на картине глазами Филиппа и Марианны. Кто же протагонист всего действия? Инфанта, будто бы позирующая мастеру, король и королева, чьим объектом восприятия является все представленное на полотне, или сам художник, изображающий своих царственных заказчиков? Есть и еще один персонаж, способный окинуть взором всех фигурантов действия. Это стоящий в дверном проеме гофмаршал двора Хосе Нието Веласкес. Персонажи, оспаривая, таким образом, друг у друга главную роль, создают в этой картине напряжение, интригу, которая не состоялась бы без противостояния изображенного и предполагаемого зеркал.

Проблема отражения была актуальна также и для такого относительно нового жанра, как ведута. Ведута — особый вид городского пейзажа, предполагавший исключительную точность в передаче деталей. До сих пор представляется вполне актуальным определение, приведенное в изданном в 1681 году словаре («Vocabolario toscano dell'arte del desegno»). Здесь ведута была охарактеризована как жанр, «изображающий архитектуру в перспективе и имеющий целью создать наиболее полную иллюзию у зрителя, вплоть до обмана зрения» [8, с. 294].

Стремление к точности побудило мастеров использовать доступную

технику того времени, в частности камеру-обскуру. Этот инструмент, впервые подробно описанный Леонардо да Винчи, представляет собой коробку с проделанным в одной из стенок отверстием. Сквозь отверстие проходит солнечный свет, что приводит к появлению на противоположной стене коробки перевернутой проекции того, что находится перед «объективом». Уже в XVI столетии инструмент был в значительной степени усовершенствован, оснащен «линзовым объективом и зеркалом, в результате чего изображение в ней стало ярким и прямым» [4, с. 14]. К середине следующего, XVII столетия камера-обскура получила вторую линзу и трубку фокусировки, что еще улучшило качество изображения. Появились переносные камеры-обскуры. Считается, что первую портативную камеру сконструировал в 1686 году голландец Йоханнес Цан. «Камера Цана была оснащена зеркалом, расположенным под углом 45 градусов, и проецировала изображение на матовую горизонтальную пластину» [2, с. 269], на которую мог быть помещен и лист бумаги. При этом камера-обскура не позволяла снять целиком протяженный вид. Сфокусированные участки перемежались с несфокусированными, «там, где яркие лучи света отражались от какой-либо твердой или металлической поверхности, на изображении получалось скопление световых пятен» [6, с. 239]. Кроме того, камера-обскура имела маленький угол съемки, что также позволяло получить проекцию лишь отдельных частей пейзажа. Таким образом, ведута «компоновалась» из отдельных фрагментов изображений (отражений), полученных с помощью камеры-обскуры, которая, заметим, при использовании давала массу искажений, таких, например, как сокращение пространства между ближним и дальним планами, сугубая затененность предметов, находящихся на первом плане.

«Зеркальные» затеи, оказавшись столь востребованными в архитектуре и живописи, не могли пройти мимо театра. Сценография эпохи барокко отличалась пышностью и грандиозностью. По сути, она аккумулировала в себе черты и свойства стиля барокко, утрировав их, используя собственные средства. На сцене театральные декораторы XVII–XVIII столетий возводили монументальные архитектурные фантазии, опираясь в первую очередь на свободу от необходимости

привязывать их воплощение к жизненным реалиям. Создавая иллюзорную архитектуру, мастера могли забывать о множестве технических и просто практических деталей. Плоскости огромных холстов словно раздвигались, позволяя взгляду зрителя устремиться в четвертое измерение живописных галерей, лоджий, лестниц и портиков. Сама по себе сценография того времени — кривое зеркало, в котором пышная, роскошная, перегруженная декором архитектура барокко разрастается до невероятных размеров, вытягивается и расширяется, множится, будто в калейдоскопе.

Разумеется, «зеркальные» эффекты и сознательно воплощались театральными декораторами на сцене. Зачастую возникает впечатление, что уходящая в бесконечность перспектива, которую можно видеть на эскизах Бибиена, Валериани и других сценографов, была подсмотрена в двух зеркалах, поставленных напротив друг друга.

На подобных эскизах отражаться друг в друге могли также правая и левая части. Однако это не строгая симметрия эпохи классицизма, а игра, усиливающая фантастический эффект при созерцании зрителем сценического «зазеркалья».

Пример использования зеркального отражения можно видеть в гравюре Антонио Буффаньотти, изображающей декорации Франческо Галли Бибиена для «Germanico e Sartorio» (1703). Формально композиция изображает «великолепные лоджии». Это роскошное архитектурное построение, правая часть которого полностью отражается в левой, причем под углом, как если бы предмет был помещен относительно зеркала наклонно.

Характерен также эскиз театрального декоратора Джузеппе Валериани, изображающий «Внутренность храма Аполлону» (ГЭ). На первый взгляд может показаться, что перед нами изобретенная и популяризованная семейством Бибиена «угловая перспектива» («veduta per angolo»). Однако это не так: «угловая перспектива» предполагала сдвиг оси симметрии с целью создания более динамичного, усложненного ракурса. Композиция же Валериани совершенно симметрична. Центр занят изображением не слишком высокой декоративной стены, над парапетом которой установлена статуя Аполлона с лирой. С двух сторон от алтаря располагаются

арки, ведущие в соседние компартименты. Арки сходятся под углом, как бы отражаясь друг в друге. Зритель невольно переводит взгляд с правой арки на левую, словно пытаясь понять, какая из них настоящая, а какая является только ее отражением.

Существует еще один лист, принадлежащий руке Валериани и, как нам представляется, имеющий отношение к проблеме отражения. Если верить М.С.Коноплевой, то на момент выхода в свет ее монографии, посвященной творчеству Валериани, лист находился в Государственном Эрмитаже [3]. Исследовательница указывает и его инвентарный номер — ОР-6260. Однако в настоящий момент этого листа в собрании Эрмитажа нет, а под номером ОР-6260 числится другой рисунок. Репродукция, помещенная М.С.Коноплевой в ее книге, явно перепечатана из какого-то периодического издания. Это заставляет предположить, что до Великой Отечественной войны лист действительно мог находиться в собрании Эрмитажа. После окончания войны лист мог быть недоступен исследовательнице, но она, зная, что в собрании музея он был, решилась воспроизвести его в книге, воспользовавшись репродукцией в более старой публикации. Невозможность ознакомиться с оригиналом произведения не позволяет нам с уверенностью констатировать авторство Валериани, однако предположительная атрибуция данного листа этому итальянскому мастеру возможна.

Лист этот очень любопытен. Это не античный амфитеатр, но композиция действительно напоминает театральный интерьер, который, будучи помещен на сцену, являлся своеобразным отражением реального зрительного зала. На балконах и лестницах причудливой барочной архитектуры можно заметить толпы бегло намеченных персонажей, не сразу отличимых от вычурного декора. Композиция совершенно фронтальна и симметрична. Она словно представляет собой этюд на тему максимального расширения иллюзорного пространства. Друг за другом следуют арки, уводящие взгляд зрителя в глубину. Там, на торцовой стене располагаются четыре галереи: одна внизу и три наверху, уходящие еще дальше в перспективу.

Боковые стороны трапециевидного переднего пространства также имеют два яруса — наверху резко в стороны расходятся галереи с

аркадами, внизу — колоннады со сдвоенными колоннами. Таким образом, у зрителя создается впечатление гигантского сооружения, расходящегося во все стороны и уводящего в неведомые лабиринты колоннад, галерей и залов. Сам же зал, куда выходят лестницы и галереи, — пространственный узел, место, откуда можно начать и где можно закончить блуждания по закоулкам фантастической архитектуры.

Амфитеатр время от времени встречается в либретто различных опер, оформленных Валериани, таких как «Сципион» и «Титово милосердие». Однако нам хотелось бы высказать особое предположение касательно этого листа. На переднем плане часть пола дана более темным тоном, а остальное сделано более светлым. Ясно читается линия на полу, отделяющая реальное пространство от иллюзорного, обрамленного большой аркой. Реальной сцены остается очень мало, только узкая полоска. Это дает основание предположить, что перед нами эскиз занавеса, который зрители должны были созерцать перед началом представления или в перерывах. Мастер затевает игру со зрителем, которая вполне симптоматична для эпохи барокко. Сцены нет, есть два обращенных друг к другу зрительных зала, реальное пространство является театром для иллюзорных зрителей, и наоборот. Вот наглядное воплощение сентенции «Весь мир — театр!».

Примеры такого рода занавесов, которые, подобно огромным зеркалам, отражали бы зрительный зал – барочная затея, уже известная на тот момент в среде итальянских декораторов. Аналогичное решение для Teatro della Fortuna di Fano было предложено еще Фердинандо Бибиена около 1719 года. Вот что пишет об этом Ф.Баттистелли: «На занавесе, который закрывает сцену, изображена симметричная, уходящая в перспективу композиция. Там словно в огромном зеркале виднеется гигантская театральная зала с пятью ярусами лож. Правда, нет доказательств, что этот фантастический занавес, уникальный пример ловкой игры, которое изобретательное барокко ведет со зрителем, действительно был выполнен в натуре» [7, с. 225]. Занавес Валериани (если наше предположение верно и перед нами действительно занавес) тоже мог остаться лишь на бумаге. Зрительный зал, который изображает Валериани, гораздо

фантастичнее и гораздо менее напоминает реальную архитектуру, чем изображение, сделанное Бибиена. У Валериани это в первую очередь архитектурная фантазия, но в то же время родство с замыслом Бибиена в листе Валериани вполне прослеживается. Мы не думаем, что речь могла идти о подражании или повторении: эскизы слишком разные. Но фантазия двух барочных мастеров, работавших в одной области, вполне могла породить сходные идеи.

Любопытно, что они не потеряли свою актуальность и тогда, когда барокко в театре уже начало сдавать позиции, уступая мощному напору классицизма. Эффект отражения в 1780-е годы использовал в своем творчестве известный декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзага. В этот период своей карьеры, незадолго до отъезда в Россию, Гонзага занимал должность декоратора в знаменитом театре «Ла Скала» в Милане. Устав от подражания пышному и уже приевшемуся публике стилю Бибиен, Гонзага решается эпатировать зрителей неожиданным решением. «Едва лишь публика вошла в зрительный зал, как художник, словно по волшебству, возвратил ее обратно на площадь. Поднялся занавес, и все снова увидели строгий фасад “Ла Скала” и окружающую здание площадь, знакомые дома — все только что перед тем виденное. Изображение создавало такую иллюзию подлинности, что казалось, сцена лишилась задней стены» [5, с. 30].

Принципиальное отличие между затеями старших мастеров и выдумкой Гонзага заключается в особом отношении к аромату подлинности. Молодой итальянский мастер стремится к точности, которая проявлялась бы даже в деталях. Стремясь поразить публику, Гонзага делает ставку именно на эту точность. Отражение в произведениях барокко — это почти всегда интерпретация, это воспроизведение неполное и неточное, оставляющее место для догадок и домысливаний. Данный тезис справедлив, даже если речь идет о ведуте. Говорить о том, что художник получал панораму города, просто «обведя» карандашом полученную с помощью камеры-обскуры проекцию, не приходится. Снимая фрагменты пейзажа, художник лишь получал материал, с которым мог потом работать в условиях мастерской.

Творец эпохи барокко играет с зеркалом, выстраивает с его помощью

интригу произведения. Можно сказать, что в отношении барокко к проблеме отражения отсутствует прямолинейность, как отсутствует она в изощренном барочном декоре, в уклончивых и разнообразных ракурсах, в сложных аллегорических сюжетах барочной живописи, как отсутствует она в самом духе этого пышного и изобильного стиля.

Библиография:

1. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. — СПб., 2004.

2. *Дмитриева А.А.* Голландская живопись XVII века и камера-обскура // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2014. — Т. 15, № 1. — С. 268–273.

3. *Коноплева М.С.* Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. — Л., 1948.

4. *Сурдин В., Карташев М.* Камера-обскура // Квант. — 1999. — № 2. — С. 12–15.

5. *Сыркина Ф.Я.* Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831). Жизнь и творчество. Сочинения. — М., 1973.

6. Философия техники: история и современность. — М., 1997.

7. I Bibiena. Una familia europea. — Bologna, 2000.

8. *Magani F.* Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo: le mostre di Roma e Venezia // Arte Veneta. — 2004. — V. 61.

Е.Е. Докучаева

ДРАМАТУРГИЯ ОГНЯ И МАЛЫЕ СВЕТИЛЬНИКИ В РУССКИХ ХРИСТИАНСКИХ ХРАМАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

В статье рассматривается роль и место малых светильников, располагавшихся в алтаре, перед иконами, использовавшихся во время богослужений в русских храмах второй половины XIX — начале XX в., их типология, символическое значение, сформировавшееся в древности и принципы формообразования и декорирования в стилистике историзма и модерна.

The article is about the role and place of small lamps, located in the altar in front of the icons used during worship in Russian churches of the second half of XIX — early XX century, their typology, symbolic, formed in antiquity and the principles of shaping and decorating in the style of historicism and art Nouveau.

Ключевые слова: храмовые светильники, лампада, семисвечник, дикирий, трикирий, кандила, богослужение, Симеон Солунский, Н.В.Султанов, С.И.Вашков.

Keywords: temple lamps, lampstand, menorah, dikiri, trikiri, Kandil, worship, Simeon of Thessalonica, N.Sultanov, S.I.Vashkov.

В целом, драматургия огня в различных церковных действах была достаточно подробно разработана в православном богослужении еще в XVI веке и достигла своего апогея в первой половине XVII века. Однако концу столетия интерес к режиссуре света заметно ослабевает [1], но вновь возрождается с середины XIX века в связи с общими тенденциями стиля историзм и осознанием необходимости обновления художественного языка религиозного искусства.

В этом контексте возрастает роль светильников в храмовых интерьерах. И хотя с общим стилевым решением архитектуры в значительной степени были связаны паникадила и большие подсвечники к и местным образам, занимавшие определенное место в пространстве храма, в перформативном аспекте восприятия света интересно рассмотреть и малые светильники, находившиеся в алтаре, располагавшиеся перед иконами и использовавшиеся в богослужении.

Освещение храма было необычайно важным для символического осмысления и восприятия пространственных зон в христианском храме, а также процесса богослужения. Даже если службы совершались при дневном свете, в храме в определенные моменты всегда возжигали огонь. Как писал протоиерей К.Никольский, это означало: «1) …что Господь, живущий в свете неприступном, просвещает мир духовным светом, озаряет наши сердца, чтобы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа; 2) для означения того, что сердце верующего согрето пламенем любви к Богу и святым Его; 3) …для изображения духовной радости и торжества церкви» [2]. В соответствии с этим, светильники имели разное назначение, различные размеры и конструкции. Протоиерей К.Никольский говорил и о разной перформативной функции светильников в храме: «Некоторые из светильников занимают одно и то же место и бывают как бы неподвижны, другие во время священнодействия переносятся с места на место; поэтому не для всех светильников устаиваются одинаковые сосуды» [3].

Для светильников употребляли елей и воск — самые чистые вещества, свидетельствующие об искренности, любви и усердии верующих, которые с древних времен приносили эти вещества в качестве дара Богу. Елей наливался в стеклянные лампады, свечи устанавливались в профитках.

Возжигание огня при богослужении — традиция, уходящая корнями в глубокую древность. В раннехристианской литургии (агапе), когда она проходила в катакомбах, это была и необходимость, и духовная радость пламенного горения, и общение с Богом. Непосредственная связь наполнения храмового пространства светом и торжественности богослужения сохранилась и в последующие

века: «…чем торжественнее праздник церковный, тем больше возжигают в храме лампад и свечей» [4]. Светильники бывали различного устройства и на разное количество свечей или лампад, поэтому имели разные названия. Кроме того, некоторые светильники всегда находятся на одном месте, другие же переносятся с места на место, поэтому не для всех светильников устраиваются «одинаковые сосуды».

Среди храмовых светильников особое место занимают те, которые находятся в алтаре. Протоиерей К.Никольский в «Пособии к изучению устава богослужения…» писал: «На престоле и жертвеннике всегда возжигаются свечи. Они ставятся в подсвечники» [5]. Перед началом литургии свеча зажигается на жертвеннике, потом на престоле и затем во всей церкви во время чтения Евангелия. На литургии все свечи, кроме той, которая находится на жертвеннике, гасятся после заамвонной молитвы. К.Никольский указывает, что свеча на жертвеннике не гасится до тех пор, пока «не потребятся Святые Дары» [6]. Возжигать свечи на престоле и жертвеннике было предписано только иерею и диакону.

На главном алтаре находился семисвечник, который символизировал число даров Святого Духа и семь чинов ангельских. Конструкция его постоянна — это поддон со стояном, на котором в одной поперечной плоскости располагаются подставки для свечей или лампад. Если светильник выполнялся в комплекте со всей остальной напрестольной утварью, то в декоративном оформлении он следовал общему замыслу и единым стилевым принципам. В качестве примера можно привести описание напрестольного подсвечника главного алтаря Петропавловского собора в Петергофе, которое дал архитектор и автор проекта Н.В.Султанов: «Подсвечники главного алтаря имеют весьма значительные размеры и являются, в сущности, канделябрами. Высота их 14 вершков (61,6 см). Число свечей символическое — семь, в честь семи чинов ангельских. Кронштейны верхней части сделаны по образу кронштейнов наших паникадил XVII века, и средняя часть ножки украшена двуглавым орлом в стиле того же времени, чтобы подчеркнуть принадлежность их царской церкви. Поддон цилиндрический, с широким поясом орнамента и гладким раструбом внизу» [7].

Подсвечники малых алтарей для этого храма были спроектированы Н.В.Султановым также в стилистике XVII века, но образцами для них послужили кованые светцы для лучины. Поддоны выполнены в виде круглого основания с четырьмя опирающимися «полудужками», в верхние завитки которых вставлялась гладкая ножка равная по высоте ширине ладони, чтобы подсвечник было удобно держать в руке. Вверху ножка заканчивалась узорным шаром, который поддерживал сам подсвечник. На пояске шара располагалась надпись: «Свет Христов просвещает всех». Н.В.Султанов не только хорошо знал памятники древнерусского искусства, формы и декор которых, являлись для него источником формообразования, но и при проектировании, конечно, учитывал иконографию и понимал символическую значимость культовых предметов. Описывая светильники малых алтарей, он специально указывал: «Шар этот имеет значение символическое: освещаемый верхним светильником, он знаменует собою землю, просвещаемую светом Христова учения» [8]. Таким образом, шар-яблоко — необходимый функциональный элемент многих переносных культовых изделий — имеет и глубокое символическое осмысление.

В особых заказах, где утварь для определенного храма проектировалась одним архитектором, светильники всегда подчинялись общему стилевому решению. Интересным примером использования ампирной стилистики в неоклассическом направлении первого десятилетия XX века являются светильники, исполненные товариществом «И.П.Хлебников, с-вья и компания» для Троицкого собора города Сумы. Строительство храма продолжалось с 1901 по 1914 год на средства П.И.Харитоненко. Для создания проекта Харитоненко обратился к архитектору А.В.Щусеву, но из-за большой загруженности тот отказался, и строительство возглавил местный инженер-архитектор Г.А.Штольц. Возможно, поэтому архитектура собора не отличается стилевым единством: завершения главок выполнено в стиле украинское барокко, а входы оформлены ампирными портиками. Но украшение интерьера отличалось большей гармонией и художественной целостностью. П.И.Харитоненко был одержим мыслью создать в Троицком храме нечто подобное интерьеру

киевского собора св. Владимира. Обстоятельства складывались так, что к оформлению интерьера приступили только в 1914–15 годах, так как в 1905 году Харитоненко находился на грани разорения, и строительство храма было приостановлено, но затем финансовое положение его наладилось, и работы возобновились. Вероятно, к этому времени А.В.Щусев был более свободен от заказов и выполнил проект мозаики для пола. В работе над проектом витража «Троица» принимал участие К.И.Петров-Водкин. Известный художник Н.В.Нестеров написал для иконостаса шесть образов, которые, к сожалению, пропали в 20-х годах XX века. Мраморный иконостас, заказанный в Италии, также пропал во время войны, при транспортировке в 1914 году. Таким образом, к работам по украшению интерьера Троицкого собора в городе Сумы были привлечены лучшие художественные силы, поэтому вовсе не случайно, что исполнение металлической храмовой утвари было поручено фирме И.П.Хлебникова. К сожалению, судить о ней мы можем только по нескольким опубликованным снимкам, но и они говорят о высоком художественном и техническом уровне исполнения. Возможно, проекты для светильников выполнил А.В.Щусев, настолько в их формах и декоре, в соотношении всех композиционных элементов выдержано пропорциональное взаимодействие и чувство меры.

В форме семисвечника Троицкого собора в городе Сумы, в соответствии с неоклассической стилистикой, использованы традиционные мотивы вазона (вместо «яблока»), колонны, акантового побега с розетками, снопа колосьев. Единственным элементом, нарушающим чистоту стиля, является поддон, прочеканенный закручивающимися ложками, — прием, более характерный для барокко, — возможно, демонстрируя связь культовой утвари с некоторыми элементами барокко и в самой архитектуре храма. Чтобы «напомнить» о культовом характере данного произведения, композицию его завершает Распятие.

Среди алтарных светильников были те, которые находились за престолом. Это мог быть один подсвечник, трехсвечник или пятисвечник, над которыми подвешивалась лампада. Архиепископ Вениамин в «Новой скрижали» писал: «Подсвечник означает

освещение, подаваемое нам истинным светом; а лампада — милость. Ибо достойно приносить свет истинному свету — Богу и елей в о значение милости и щедрости Его» [9]. Высота их достигала одного метра, а оформление повторяло декор семисвечноков, но в менее сложном и пышном варианте. Символически они выражали триединство Бога (трехсвечники), а также Христа и четырех евангелистов (пятисвечники).

К ручным подсвечникам относится дикирий, подсвечник на две свечи, и трикирий — подсвечник на три свечи, которые употреблялись при архирейским богослужении. По свидетельству исследователей, в византийском богослужении дикирий появляется не ранее XII века и впервые упоминается в «Ответах» византийского патриарха Феодора IV Вальсамона (1189–1195), который пишет о том, что только цари и патриархи могут осенять народ с помощью дикирия [10].

Симеон Солунский объясняет символику дикирия, указывая на двойственную природу Христа — божественную и человеческую, а также говорит, что архирей осеняет им Евангелие перед началом пения Трисвятого. По окончании малого входа и пения тропаря архирей трижды осеняет дикирием престол. В более позднее традиции дикирий и трикирий используются для осенения архиереем молящихся и священнослужителей, при этом дикирий он держит в левой руке, а трикирий в правой. Как самостоятельный литургический предмет дикирий используется сразу после малого входа. В древности, по-видимому, свечи в дикирии ставились под наклоном, чтобы их пламя соединялось, в современной практике свечи скрещены и направлены в разные стороны. В дикириях XVII–XIX вв. свечи ставили прямо. Таким образом, дикирии рассматриваемого нами периода не имели наклонных профиток. В целом дикирии и трикирии представляли самостоятельный комплект богослужебных предметов, не связанных напрямую с архитектурным стилем и оформлением храмового пространства, поэтому в их декоре обычно использовалась общепринятая христианская символика: виноградная лоза, пальмовая ветвь, крест.

К малым, но многочисленным храмовым светильникам относятся лампады — тип подсвечников, подвешиваемых перед иконами.

Традиция возжигать огонь перед иконами, конечно, относится к более древней христианской истории. Так на серебряном византийском блюде 564–578 гг., на котором вычеканена сцена Евхаристии, на архитраве колончатой преграды за престолом видны два светильника в форме фигурных чаш.

Традиция зажигать подсвечники, поставленные на эпистили в восточно-христианских монастырях, описана во многих монастырских типиках [11]. Исследуя алтарные преграды в новгородских храмах домонгольского периода, В.Д.Сарабьянов также указывает на свидетельства присутствия лампад на архитраве, а также использования подвесных светильников перед иконами. Он пишет: «…учитывая, что композиция алтарной преграды имела между темплоном и барьером большое пустующее пространство высотой от 2 до 3,5 метров, более естественным, кажется стремление заполнить это пространство, т.е. расположить иконы либо под темплоном, либо по внешней плоскости его балки. Такое их размещение делало простым и крепление светильников, кронштейны которых могли просто прибиваться к балке сверху и имели необходимый вынос для подвески самой лампады. Более того, светильники могли просто возвышаться над иконами, т.е. устанавливаться непосредственно на темплон» [12].

С развитием русского иконостаса структурируется и расположение в нем светильников. Как отмечает А.Г.Мельник, в русских храмах в XVI — середине XVII века ряд напольных подсвечников к местным образам стал заменяться лампадами, причем к концу века в иконостасах главных соборов уже перед каждой иконой располагалась лампада. А.Г.Мельник пишет: «Теперь можно лишь мысленно представить, какое удивительное зрелище представлял высокий пятиярусный иконостас московского Успенского собора в первой половине XVII века, снизу доверху озаряемый огнями ряда свечей перед местными иконами и четырьмя ярусами свечей на тяблах перед образами верхних чинов» [13].

В храмах XIX — начала XX в. лампады размещались обязательно перед иконами местного ряда и вместе с напольными подсвечниками к местным образам составляли единое целое с общим стилем иконостаса. Хотя в формах лампад и их декоративном оформлении скорее

исходили из их конструкции и функционального назначения, а также общего колористического решения, чем от конкретных исторических прототипов. Следует, однако, подчеркнуть, что в подвесных иконных светильниках выделяли лампады и кандила. В словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона говорится, что лампады используют для елея, а в кандила ставятся восковые свечи [14]. Но в XIX веке в одном светильнике одновременно могли использовать и восковые свечи, и елей, тогда в литературе такой светильник назывался «лампада со свечами».

В типологии лампад Новейшего времени можно выделить два вида: лампады подвесные и поставные, то есть те, которые подвешивались на кронштейнах на цепях и те, которые ставились на полках. Второй тип в храмах XIX века уже не использовали, их ставили обычно в домашних божницах. Такие лампады, как правило, изготавливали по заказу. В их композициях часто использовали фигуративные изображения. Известно, что скульптурные модели для лампад подобного типа в свое время выполнял И.Мартос. И хотя во второй половине XIX — начале XX в. поставные фигурные лампады встречаются не часто, можно привести один пример. На выставке 1870 года фабрика П.А.Овчинникова демонстрировала лампаду в виде колено приклоненного ангела, держащего над головой чашу для елея. Судя по рисунку и описанию, фигура ангела была отлита из серебра с последующей позолотой, а чаша украшена полихромной эмалью.

Сохранился проект поставной лампады, выполненный в русском стиле архитектором А.Л.Гуном. В данном произведении выразительность строится на просечном ажурном декоре плетеного орнамента. Конструкция же довольно проста и представляет стоян в виде трех стержней, который поддерживает широкую чашу для лампады, украшенную плетеным орнаментом.

Подвесные лампады в своей конструкции можно разделить на несколько типов. Наиболее распространенной была форма чаши-подлампадника для одного стеклянного стакана с тремя вертикальными ручками на подвесных цепочках, которая внизу стабилизировалась сложно профилированной бусиной или кисточкой. Данная форма во многом объяснялась функциональным

назначением изделия — в подлампадник удобно ставить и вынимать стеклянную лампаду. В формообразовании и декорировании ярко отразились стилевые черты историзма и модерна. В русском стилевом направлении чаша лампады вытянута, венчик расширяется кверху. Тулово может быть прочеканено «ложками», рельефным орнаментом, покрыто гильошировкой. В декор часто включают медальоны с чеканным или эмалевым травным орнаментом, центром которого является равноконечный крест, розетка, «звезда Давида». Вертикальные ручки обычно ажурные, общим абрисом имеют S-образную форму. Следует особо подчеркнуть, что ручки лампад, выполненных в русском стиле, имели не только функциональное назначение, но и играли важную роль в общем декоративном оформлении изделия: их просечной орнамент обычно повторял главный элемент декора, чаще всего плетенку, расположенную на чаше лампады. Важным конструктивным и декоративным элементом лампад в русском стиле являлась нижняя часть чаши, оформленная в виде разнообразно и сложно профилированной бусины. Иногда низ лампады завершался кисточкой или декоративным элементом, по форме напоминающим ворворку. Эта часть стабилизировала композицию в целом и придавала ей общую коническую форму. Если вписать лампаду подобного типа в геометрическую фигуру, то получится пирамида, направленная вершиной вниз, где ручки являются ее гранями. Данная конструкция лампады стала основой для различных вариаций в формах деталей и декора. Но принципиальные изменения в композиционные решения и декоративное оформление подвесных лампад со вставным стеклянным стаканом были введены С.И.Вашковым и отражали стилистику модерна. Ориентируясь на раннехристианские памятники, С.И.Вашков создает изящные, не перегруженные декором произведения. Подлампадники имеют вид либо простого обода, либо луновидной подставки, украшенной лаконичным геометризированным декором в виде спиралей, четырехконечных крестов, пальмовых листьев, агнцев. Сохраняются свободные, не декорированные фоны. Подвески к чаше или ободу, как правило, выполнены в форме изящного четырехконечного креста или представляют собой свисающие на цепочках каскады с

камнями природной формы и неярких цветов. Обычно это аметисты, хризопразы, горный хрусталь. Они деликатно дополняют неброскую, но изящную красоту форм и декора изделий. Коптильники лампад и подвесные цепочки также отвечают общему конструктивному и декоративному решению: крепления для цепочек никак не выделены, напротив, они практически незаметны и не нарушают геометризма форм и ясной, хорошо читаемой силуэтной линии. Такой тип лампад стал образцом для других фирм, которые в своих прейскурантах выделяли их как «лампады лучшей художественной работы».

Среди лампад со вставным стеклянным стаканом можно выделить несколько конструктивных модификаций. Это рожковые лампады и лампады-щиты. Рожковые можно рассматривать как вариант небольших светильников, обычно на три или четыре кронштейна (рожка), которые располагаются вокруг центрального объемного элемента, им может быть гладкий или украшенный рельефом шар, вазон или балясина, завершающаяся подвесом, также разнообразной формы: кисть, ворворка, профилированная бусина. Наверху композицию венчает восьмиконечный крест или скульптурка ангела. Кронштейны с подставками для лампад — ажурные, выполненные в просечной технике. Такие лампады подвешивались на специальных кронштейнах, далеко отстающих от стены, и располагались перед большими иконами или киотами. Числовая символика (три и четыре лампады), была связана с Троицей и четырьмя евангелистами.

Щитовые лампады отличались от рожковых тем, что располагались в одной плоскости и, в соответствие с этим, имели только три подставки для стеклянных стаканов. Щиток, на котором они крепились, всегда делали ажурным, выпиливая фон из листовой заготовки, оставляя в металле только орнамент. Формы щитков могли быть разнообразными, но в декоре часто повторяется и варьируется тема равноконечного креста. Иногда центром композиции щитка становится икона с живописным изображением Святой Троицы (три лампады также напоминают о догмате триединства), Спаса, Богоматери. В ажурный орнамент часто включают текст: «Свет Христов просвещает всех». Декор щитовых лампад обогащается цветом: эмалью, разноцветными камнями.

Следует подчеркнуть, что лампады относятся к такому типу церковной утвари, который в наименьшей степени связан с общим пространственным решением храмового интерьера, так как они были предназначены для отдельного молельного образа. Поэтому именно лампада может передать индивидуальное молитвенное обращение к Богу, «поведать» о своем горе или «поделиться» своей радости. Так лампады становятся тем предметом культовой утвари, в которых личное общение со священными образами отражается в их формах и декоре. Конечно, изделия такого типа были уникальными, изготавливались на заказ и несли в своих формах, декоре и в своей символике информацию, как о самом заказчике, так и о событии, которое было для него важным. Например, на фабрике Сазиковых в 1868 году была выполнена необычная лампада в виде кормы корабля «Лефорт», который затонул и унес жизни многих пассажиров. Когда внутри зажигался огонь, два ряда окон светились, и тогда возникал образ уплывающего вдаль корабля, уносящего в иной мир погибшие души.

Как пример глубоко интимного дара покойному является лампада, находившаяся в храме-усыпальнице Великого Князя Сергея Александровича, в Чудовом монастыре Московского Кремля, от его супруги — Великой Княгини Елизаветы Фёдоровны. Лампада из синего стекла вставлена в золотой браслет в виде крученой цепи с крупным сапфиром — подарок супруга в день их помолвки в 1883 году [15]. Часто такие поминальные лампады включали и довольно развернутую надпись-легенду, повествующую о том, по какому случаю и в память о ком была выполнена данная вещь. Так по рисунку Н.В.Султанова на фабрике Овчинникова сделали лампаду со следующей надписью: «В лето от рождения Бога-Слова 1892-е, сооружена сия лампада к св. иконе Преподобного отца нашего Сергия Радонежского Чудотворца, писанной на дске раки Его в Свято-Троицкую Лавру, Благоверным Государем Великим Князем Павлом Александровичем в память в Бозе почившей Супруги Его Благоверной Государыни Великой Княгини Александры Георгиевны, родом Королевны Греческой» [16].

Но чаще всего лампады, заказанные отдельным лицом, были

благодарственным подношением иконному образу (в большинстве случаев, чудотворному) за исцеление или какую-либо исполненную просьбу. Обычно такие произведения не отличали оригинальность форм и декора, они отражали общие стилевые тенденции своего времени, а благодарственный текст размещали не только на самой лампаде, но и на прикладе, т.е. на серебряных изображениях исцеленных частей тела — традиция, пришедшая из глубокой древности и сохранившаяся в XIX веке. Например, житель Москвы губернский секретарь Константин Петрович Соловьёв прислал в дар Черниговской иконе Божией Матери, что в пещерной церкви Гефсиманского скита, серебряную лампаду и «…таковое же изображение руки с запиской, что он страдал болезнью левой руки» [17].

В целом, перформативная функция малых светильников повлияла и на их более свободное включение в общую стилевую концепцию храмового пространства, где в оформлении алтарных светильников, а также дикириев и трикириев большую роль играла символика орнаментальных мотивов (виноградная лоза, пальмовая ветвь и др.). В XIX — начале XX в. лампады были тем предметом церковной утвари, который наиболее часто преподносился в дар отдельными верующими как индивидуальное обращение к Богу или группой лиц по случаю памятных дат и празднования важных церковных юбилеев. Лампады заказывались по специально исполненным проектам, но также и приобретались по прейскурантам фирм, работавших в области производства драгоценной церковной утвари, которые предлагали широкий выбор светильников различного стиля, технического исполнения, декоративного оформления.

Примечания:

1. *Мельник А.Г.* Драматургия огня в пространстве русских храмов // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2011. — С. 461.

2. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятыя

Богородицы, что на Сенной. — СПб., 1907. — С. 42.

3. Там же. — С. 44.

4. Лампада // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896. — С. 304.

5. Пособие к изучению устава богослужения... — СПб., 1907. — С. 45.

6. Там же. — С. 49.

7. *Султанов Н.В*. Утварь нового придворного собора в Петергофе // Зодчий. — 1906. — № 10. — С. 88.

8. Там же.

9. «Новая скрижаль» Вениамина архиепископа Нижегородского и Арзамасского в четырёх частях. — СПб., 1857. — С. 20.

10. Диакон Михаил Желтов. Дикирий // Православная энциклопедия. Т. 14. — М., 2012 . — С. 693.

11. О светильниках на архитраве см: *Голубинский Е*. История русской церкви. Т. 1. — М., 1904; Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / ред.-сост. А.М.Лидов. СПб., 1994; Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000.

12. *Сарабьянов В.Д.* Новгородская алтарная преграда // Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000. — С. 334.

13. *Мельник А.Г*. Драматургия огня в пространстве русских храмов // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. — М., 2011. — С. 449.

14. Лампада // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896.— С. 304.

15. *Степанов М.П*. Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича по имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре. — М., 1909. — С. 114.

16. Московские церковные ведомости. — 1892. — № 39. — С. 536.

17. Сказание о чудотворной иконе Богоматери, находящейся в пещерном храме Гефсиманского скита, что близ Троице-Сергиевой Лавры. М., 1890. С. 56.

Библиография:

1. *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 1. — М., 1904.

2. Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / ред.-сост. А.М.Лидов. — СПб., 1994.

3. Зодчий. — 1906. — № 10.

4. Иконостас: Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2000.

5. «Новая скрижаль» Вениамина архиепископа Нижегородского и Арзамасского в четырёх частях. — СПб., 1857.

6. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М.Лидов. — М., 2011.

7. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятыя Богородицы, что на Сенной. — СПб., 1907.

8. Сказание о чудотворной иконе Богоматери, находящейся в пещерном храме Гефсиманского скита, что близ Троице-Сергиевой Лавры. — М., 1890.

9. *Степанов М.П.* Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича по имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре. — М., 1909.

10. Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т. XVII. — СПб., 1896.

В.В. Микитина

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ КЕРАМИКИ И «УСАДЬБА КУСКОВО XVIII ВЕКА»

В статье рассматривается период становления отечественного художественного стеклоделия на основе предметов начала XVIII века, обладающих не только художественными достоинствами, но и являющихся ценными историческими памятниками своего времени.

The article deals with the period of formation of Russian art glass on the basis of articles beginning of the XVIII century, have not only artistic value but also are valuable historical monuments of his time.

Ключевые слова: эпоха Петра I, русское художественное стекло, Государственный музей керамики, Алексей Викулович Морозов

Keywords: the time of Peter the Great, Russian art glass, the State Museum of Ceramics, Alexei Vikulovich Morozov

История русского художественного стекла началась за четыре года до рождения Петра I. В 1668 году по инициативе царя Алексея Михайловича был основан завод в селе Измайлово под Москвой, которому было суждено сыграть большую роль в создании и становлении школы русского стеклоделия. Как самостоятельная область прикладного искусства, стекольное ремесло было известно на Руси ещё в XI-XII веках, однако, его развитие было приостановлено монголо-татарским нашествием. Тем не менее, умение варить стекло сохранилось, а позже возродилось в лесах Прикарпатья и Черниговщины. Вновь устроенные здесь небольшие мастерские назывались «гутами» [1] и производили в основном





Рисунок 1. Кубок «Шутиха». Измайловский завод, конец XVII-начало XVIII в.
Рисунок 2. Стопа. Измайловский завод, начало XVIII века (до 1710 г.)

свободно выдутое бытовое стекло, которое получило широкое распространение в городах Украины [2]. Эти изделия пользовались большим спросом в слоях городского населения Московского государства XVII века. В тоже время, в богатых домах городской знати всё чаще стали встречаться зеркала, бисер, стеклянные чаши, привезённые из Западной Европы. Потребность в организации собственного стекольного производства назрела к середине XVII века, но первые попытки оказались неудачными. Завод шведа Юлиуса Койета в селе Духанино Дмитровского уезда (1634 год) постоянно испытывал финансовые затруднения и нехватку мастеров, а завод другого шведского подданного Иоганна фон Сведена в Ивановской волости Каширского уезда (1666 год) так и не начал работать: владелец умер, не успев завершить строительство.

Для организации Измайловского завода были приглашены западноевропейские мастера, которые принесли с собой культуру европейского стеклоделия середины XVII века, названную «виницейской манерой». Действительно, в XIV–XVII веках тонкому и хрупкому венецианскому стеклу принадлежало неоспоримое первенство, оказывающее стилеобразующее влияние на стекольное производство некоторых европейских стран. Своё развитие завод получил в форме царского предприятия, на котором изготавливали

предметы для обихода царского двора. Богатый ассортимент завода был обусловлен желанием заменить стеклянными изделиями бытовую посуду из керамики и металла. Производились «…кувшины большие и малые, ставцы, братины, кубки с кровлями и без них, подсвечники, блюда, тарелки, ведерки…» [3], а также «потешное и фигурное стекло». В коллекции ГМК [4] хранится один из потешных кубков Измайловского завода — «Шутиха» (рис. 1), созданный в конце XVII-начале XVIII вв. [5] Его форма и богатая пластика напоминает венецианский бокал. Внутри кубка полый прямой стержень, обвитый ещё одним спиральным стержнем. Кольцеобразно соединяясь вверху, они образуют сифонное устройство. Венчает сосуд фигура птички. В нижней части тулова кубка — небольшой резервуар и три носика. Для того, чтобы пить из него нужно было знать секрет: вино потягивали из носика, оно поднималось по стержню, заполняло нижний резервуар и попадало в рот. Исследователь истории русского стеклоделия Н.А. Ашарина считала, что авторство этой «шутихи» можно связать с именем Индрика Лерина, «иноземного» мастера, проработавшего на заводе сорок лет [6]. Среди забав на петровских ассамблеях был распространён обычай подавать такие сосуды с секретами типа «напейся — не облейся». Однако, после переезда царя Петра I в Петербург стеклянные потешные кубки распространения не получили. До нашего времени их сохранились единицы. Вероятно, одна из причин этого заключается в резком изменении образа жизни царского двора на рубеже XVII-XVIII веков.

Уже в XVII веке на смену школе венецианского стеклоделия пришла богемская, представленная гравированным стеклом [7]. Дань этому способу орнаментации отдал и Измайловский завод. И опять наставниками русских мастеров в освоении этого вида «резного дела» стали мастера-иностранцы. Это подтверждает характер гравированного рисунка на стеклянной стопе [8] (рис. 2) с надписью «Petr Alex Magn Czar Mosc» («Петр Алекс Князь Цар Моск). С другой стороны стопы изображён государственный герб – двуглавый орёл и всадник с копьём — символ воина освободителя, характерный для декора на стекле петровского времени. Гравировка нанесена неглубокой резьбой, небрежно, и скорее выдаёт руку ученика, чем опытного мастера.

Этот предмет поступил в коллекцию музея в 1919 году из собрания основателя Музея керамики Алексея Викуловича Морозова. Мы можем предположить, что на желании приобрести это произведение для своей коллекции сказалось знакомство Морозова с собранием Алексея Васильевича Селиванова [9], знаменитого коллекционера, собиравшего фамильные реликвии своего древнего дворянского рода, и владельца одной из лучших в стране коллекций фарфора. В изданном им в 1913 году каталоге под названием «Хранилище вещей рода Селивановых» есть изображение и описание похожей стопы, названной в каталоге «кубком» [10]: «…№54. Стеклянный кубок с выгравированным изображением двуглавого орла и надписью: Petr Alex Magn Czar Mosc. Принадлежал Льву Юрьевичу Селиванову, бывшему денщиком Петра Великого, а впоследствии полковником лейб-гвардии Преображенского полка. Находился в с.Кукове, где Л.Ю. последние годы своей жизни проживал. По всей вероятности, кубок после смерти Льва Юрьевича перешёл в собственность его сына, Петра Львовича, затем внука, Павла Петровича, а от последнего к Вас. Павл. Селиванову…» [11]. Сам каталог был напечатан в количестве ста пронумерованных экземпляров. Экземпляр №65 был подарен Селивановым Морозову с надписью «Глубокоуважаемому Алексею Викуловичу от составителя». Столь интересный провенанс стопы А.В.Селиванова, не мог не отразиться на желании А.В. Морозова приобрести похожий предмет для своей коллекции, ориентированной на собрания «…русской старины исторического и художественного значения…» [12].

После 1710 года Измайловский завод был передан в Аптекарский приказ и перешёл на производство аптекарской посуды. Предприятиями, обслуживающими царскую семью, стали первые стекольные заводы петербургского региона - Ямбургский и Жабинский [13]. Стекольный завод в Ямбурге, вероятнее всего, в 1704 году был основан иностранными мастерами (Кифатером, Лярошем, Янглингом и др.). В составе земельных пожалований в Ингерманландии перешёл в собственность князя А.Д. Меньшикова и до опалы в 1727 году находился в его владении [14]. С большой долей вероятности два кубка из коллекции ГМК можно отнести к ямбургскому производству.





Рисунок 3. Кубок с крышкой. Ямбургский завод (?), первая четверть XVIII в.
Рисунок 4. Кубок. Ямбургский завод (?), первая четверть XVIII в.

Первый из них [15] (рис. 3) представляет тот образ стеклянного барочного кубка, который сложился именно в Петровскую эпоху: он состоял из конического тулова на ножке в виде балясины с двумя «яблоками» - шаровидными выступами [16]. Тулово украшено гравировкой в виде двуглавого орла — герба Российской империи и изображением Георгия Победоносца в овальном медальоне. На противоположной стороне помещена надпись в обрамлении двух пальмовых ветвей: «Виватъ Царъ Пётръ Алексеевич». Штрихи гравировки неглубокие, без резких контуров, присущих изделиям западноевропейских мастеров, что позволяет предположить её исполнение русским мастером. Характер резьбы на втором кубке [17] (рис. 4) совершенно противоположен. Надпись «Vivat Zaar Peter Alexeowitz» («Виват Цар Петр Алексеевич») выполнена латинскими буквами строгого начертания. В верхней части тулова изображена корона между двух пальмовых ветвей, в нижней — меч, скипетр и держава. Гравировка глубокая, более четкая и резкая. Вероятно, этот кубок декорировал мастер-иностранец из числа тех граверов, которых приглашали работать на отечественные заводы в этот период. Следует отметить, что кубки с посвятительными и заздравными надписями, с

изображением герба Российской империи или личного герба заказчика в петровское время были большой ценностью, предметом гордости его владельца.

Наравне с другими видами искусства стеклоделие первой четверти XVIII века отразило тот сложный период зарождения новых ремёсел и художественных мануфактур, который дал сильнейший импульс для дальнейшего развития искусства. Однако, во время правлений императрицы Екатерины I (1725–1727), а затем Петра II (1727–1730) произошёл спад стекольного производства. Его последующее развитие и расцвет русского художественного стеклоделия были связаны уже с эпохой императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761), дочери Петра I.

Примечания:

1. Гута (возможно, от нем. der Hutte — хижина, шалаш, горный завод или от лат. gutta — капля) — небольшое стекольное производство; часть стекловаренного предприятия, где находятся стекловаренные печи и происходит выработка стеклянных изделий. Гутный способ, гутная техника – формование и декорирование стеклянных изделий вручную непосредственно у стекловаренной печи

2. *Е.В.Долгих.* Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» — М., 1985. — С.7

3. *И.Е. Забелин*. Домашний быт русских царей — М., 1895.- Т.1.- С.572-573

4. В 1918 году коллекция Алексея Викуловича Морозова, включавшая в себя гравированные портреты, иконы и фарфор, была национализирована. Через год в морозовском особняке (Введенский переулок, д.21) открыт Музей-выставка русской художественной старины. В марте 1921 года он переименован в Музей фарфора. В 1929 году музей переводится в здание Первого музея Новой западной живописи (в особняке С.И.Щукина) и получает новое название: Государственный музей керамики. В 1932 году принято решение о перемещении музея в подмосковную усадьбу Кусково. С 1938 года архитектурно-парковый комплекс усадьбы и коллекции

Государственного музея керамики существуют, как единый музей. *Далее-ГМК*

5. СТ-1212. Кубок создан до 1710 года. В 1710 г. Измайловский завод был передан в Аптекарский приказ и перешёл на производство аптекарской посуды.

6. *Н.А. Ашарина*. Русское стекло XVII – начала XX вв. М., 1998. — С. 34

7. Гравировка — декорирование поверхности стекла путём процарапывания острым инструментом. Различают два вида гравировки. Первый: гравировка алмазом, когда рисунок создаётся путём процарапывания или постукивания алмазным резцом по поверхности стекла. Второй способ – гравировка медным колёсиком. Впервые была использована около 1600 года мастером из Праги гаспаром Леманом и легла в основу так называемой богемско-силезской школы гравировки XVII-XIX вв. В России преобладал именно этот вид гравировки, обычно называемый «рисовкой».

8. СТ-621, начало XVIII века.

9. А.В. Селиванов (1851–1915) — титулярный советник, управляющий государственными имуществами Владимирской и Рязанской губерний. Собранная им коллекция фарфора была одной из лучших в стране (распродана), его книги и статьи по вопросу керамики стали классическими и не потеряли своего значения по сей день.

10. Хранилище вещей рода Селивановых. Собрано А.В.Селивановым. Рязань — 1913. — С.11

11. Там же, с.11

12. Дневник А.В. Морозова. Воспоминания. Черновики, наброски, материалы. Рукопись. С. 4//Архив ГМК. НА-134/1-4

13. Впервые упомянут в 1717 году как казённый, который предполагалось отдать на откуп. Арендован А.Д. Меньшиковым, а с 1730 г. — Виллимом Эльмзелем. Прекратил своё существование около 1735 г.// Н.А. Ашарина. Русское стекло XVII – начала XX вв. М., 1998 г., с. 193

14. *Т.А. Малинина*. Императорский стеклянный завод. XVIII – начало XX вв». СПб. — 2009. — С.38

15. СТ-602, Ямбургский завод (?)

16. Основание кубка реставрировано металлом, вероятно, ещё до 1920-х гг.

17. СТ-1525, Ямбургский завод (?)

Библиография:

1. *Н.А. Ашарина*. Русское стекло XVII – начала XX вв. М., 1998.

2. *В.И. Буганов.* Петр Великий и его время. — М., 1989.

3. Дневник А.В. Морозова. Воспоминания. Черновики, наброски, материалы. Рукопись.

4. *Е.В.Долгих*. Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» — М., 1985.

5. *И.Е. Забелин*. Домашний быт русских царей. М., 1895.

6. *Т.А. Малинина*. Императорский стеклянный завод. XVIII –начало XX вв». СПб. — 2009.

7. *Н.И.Павленко.* Петр Великий. — М.,1990.

8. *О.М.Поляшова*. Русское стекло XVIII – нач.XX вв. Из собрания ВМДПиНИ. М., 2014

9. Хранилище вещей рода Селивановых. Собрано А.В.Селивановым. Рязань, 1913

Ю.С. Калганова

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОВКИ И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИЗУЧЕНИИ СТУДЕНТАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается художественный металл как часть декоративно-прикладного искусства, исторические аспекты металла, его стилистические направления, взаимодействие металла с архитектурой и ее развитие в истории. Автор описывает современный взгляд на художественную ковку и ее применение в наше время, рассматривает металл в истории европейских стран, его применение и развитие. Автор отобразил влияние каталонского архитектора Гауди на европейское искусство художественной ковки; применение металла в нашей стране и его роль в истории развития страны. Автор при всем разнообразии современных работ выделяет ряд определившихся тенденций в кованом металле.

Formation of students' interest to study the art of metal. Art metal as a part of applied and decorative arts is being considered in this article. Historical aspects of metal and its stylistic trends. Interaction of metal and architecture and its historical development . The author describes the modern view of the artistic forging. Examines the history of the metal in the European countries and the development of its application. Author displayed the influence of Catalan architect Gaudi European art artistic forging. Application of metal in our country and its role in the history of the country.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, художественная ковка, стиль, архитектура, декоративный металл.

Keywords: applied and decorative arts, art forging, style, architecture, decorative metal.

Декоративно-прикладное искусство — это особый мир художественного творчества, бесконечно разнообразная область художественных предметов, создаваемых на протяжении многовековой истории развития человеческой цивилизации. Это сфера, вне которой невозможно представить себе жизнь человека. Каждая вещь, будь то мебель, посуда или одежда, занимает определенное место не только в организованной человеком среде жизнедеятельности, но прежде всего — в его духовном мире. Понятие «декоративно-прикладное искусство» достаточно широкое и многогранное. Это и уникальное *крестьянское искусство*, уходящее своими корнями в толщу веков; и его современные «последователи» —традиционные *художественные промыслы*, связанные общим понятием —народное искусство; и классика — *памятники мирового декоративного искусства*, пользующиеся всеобщим признанием и сохраняющие значение высокого образца.

В научной литературе со второй половины XIX века утвердилась классификация отраслей декоративно-прикладного искусства по материалу (металл, керамика, текстиль, дерево), по технике выполнения (резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, художественная ковка и т.д.) и по функциональным признакам использования предмета (мебель, посуда, игрушки). Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технологического начала в декоративно-прикладном искусстве и его непосредственной связью с производством. Изучение художественной ковки является важнейшей частью изучения народного творчества.

В наше время важна любая деятельность по возрождению традиций в быту и общественной сфере. Массовое развитие кузнечного ремесла и искусства связано с расширением строительства индивидуальных домов, общественных зданий, банков, офисов. Красивые кованые изделия помогают создать эстетически благоприятную среду для жизни человека. Именно поэтому изучение кузнечного ремесла играет большую роль в воспитании студентов педагогических вузов, так как способствует развитию творческих способностей и имеет огромное значение для формирования культуры быта и труда нашего народа, культуры человеческих отношений в целом. Занятия

по декоративно-прикладному искусству позволяют посредством изучения и изготовления предметов развивать творческие способности учащихся. Здесь происходит более глубокое изучение теоретических основ конкретного художественного ремесла, развивается интерес к творчеству мастеров художественных промыслов и одновременно реализуется важный педагогический принцип тесной связи теории с практикой.

Образование имеет высочайшую миссию. Оно призвано передать великое наследие прошлого новому поколению, создать все условия для приумножения ценностей культуры. Изучение художественной ковки металла и ее исторические аспекты необходимы для приумножения знаний студентов педагогических вузов. Важнейшим мотивом образования должен быть познавательный интерес. Небольшой обзор истории художественного металла поможет заинтересовать студентов, рассказать им о красоте и самобытности изделий из металла, показать им, как развивалась история народных промыслов, подготовить студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов к работе с художественным металлом как части мировой архитектуры и истории, расширить их знания и умения в области изучения кованых изделий, ознакомить студентов с наиболее интересными стилями архитектуры, а также заложить прочные основы композиционной грамоты, необходимые для самостоятельной творческой работы.

В процессе изучения истории мы открываем для себя новый мир красоты художественной ковки. Наша задача — изучить ассортимент изделий изготовленных мастерами разного периода истории. Для достижения педагогических целей будет предложено задание по зарисовке изделий из металла основных архитектурных стилей. И этим мы закрепим их знание материала.

За стеклами витрин многих музеев хранятся небольшие круглые камни-молоты и овальные массивные камни-наковальни. Это орудия труда древних кузнецов. Еще в каменном веке люди начали обрабатывать самородное и метеоритное железо, убедившись, что оно после ковки становится пластичным и прочным. Постепенно железо для человека становилось дороже меди и серебра, и бронзовый век в начале первого тысячелетия до н.э. сменился железным [2, с. 5].

Уникальный памятник истории, металлургии и горного дела 2-го тыс. до н.э. расположен в Оренбургской области, исследовался в 1991–1999 гг. международной экспедицией Института Археологии под руководством Черных Е.Н.: на территории 150 кв. км найдены десятки поселений срубной культуры, 35000 воронок, шахт, отвалов и иных следов горно-металлургических работ [5, с. 37].

Самые древние из известных нам изделий декоративной ковки относятся к первой трети второго тысячелетия н.э. В ходе следующих столетий развились многообразные отрасли этого ремесла. Различные источники сообщают о кузнецах-оружейниках, шпажниках, ножовщиках, латниках, изготовителях инструментов, ларей и сундуков, дверей и решеток, светильников и замков. В качестве сырья использовалось железо в виде прутьев и стержней различного профиля.

С 13 века во Франции широко применялась дверная обивка из железных, искусно обработанных прутьев — примером может служить западный портал собора Парижской Богоматери. Для их соединения использовались стягивающие кольца или другие связи. В качестве декоративных украшений выступали стилизованные растительные узоры, волюты, изображения, связанные с фауной и мифологией. В Германии расцвет кузнечного дела наступает несколько позднее, но и здесь достигает высокого совершенства. Немецкие мастера также широко использовали растительные мотивы. В 15 веке ромбовидные или квадратные поля на дверях они покрывали кованой жестью с геральдическими символами и узорным готическим орнаментом. Сундуки, короба и ларцы отделывали искусной оковкой с чеканкой и гравировкой. Наиболее монументальные изделия кузнечного ремесла — решетки. Первоначально они использовались в качестве преграды для входа в особое помещения (камеру, склеп) при сохранении возможности обзора. Позже появились решетчатые ворота и двери, алтарные решетки в церковных интерьерах. Кованые решетки помещались перед каминами, на балконах, окнах. В период готики тонкие решетки в соборах золотились. Ранний Ренессанс предпочитал спираль, волюту и плетенку, наряду с саблеобразными листьями. При этом решетки равномерно обрабатывались с обеих сторон. Позднее к

ним присоединили пластические элементы — цветы, гермы, фигуры, часто — в отливке. Орнаментация решеток барокко — беспокойная, подвижная, поражающая неисчерпаемым богатством мотивов. Во времена господства стиля рококо филигранные украшения выходят за раму решетки. В 17–19 веках в Европе изготовлялись красивейшие кованые и литые решетки для архитектурных сооружений. Решетки обычно ярко окрашивались, вплоть до ампира, когда в них стали соединять всего три цвета: черный, белый и золотой. Теперь в оградах снова заняли свое место четкие вертикали и горизонтали, а в декоре стали преобладать меандр и аканф. Велико разнообразие художественных изделий из металла. Это, вдобавок к названным, — кронштейны для вывесок, флюгеры, могильные кресты, лампы подсвечники , вазы и сосуды для охлаждения вина и многое другое [2, с. 5]. На протяжении следующих столетий в Европе получил распространение новый стиль — барокко, и изделия из кованого железа снова стали применять в практических и эстетических целях, как и в прежние времена, при этом старые технологии сослужили хорошую службу новым методам проектирования. Барокко свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств. В течении 17 столетия технический прогресс сделал возможным производить очень сложные железные изделия. Железо выпускалось в виде стержней всего в 1 см толщиной; из них делали декоративные детали: дротики, жгуты, листья волны, прямоугольный орнамент, раковины и даже маски и геральдические эмблемы. Иногда использовалась чеканка — кованый рельефный орнамент. Ворота и ограда из кованого железа включают весь набор декоративных мотивов.

С 1650 г. в моду вошли железные балконы. Расположенные на выгодном месте над парадными дверями, они часто имеют чередующиеся гладкие и витые стержни и панели с листьями и завитками. Их часто окрашивали в синий или зеленый цвет, а иногда покрывали позолотой.

После 1660 года железные украшения в барочном стиле стали главным декоративным элементом, характерным для мебели и

архитектуры таких европейских стран, как Франция, Голландия, Италия, Англия и Германия. В 19–20 веке, в эпоху модерна, художники и мастера вновь использовали железо как средство для самовыражения, и на первый план опять вышли старые технологии, правда, уже времен барочного стиля. И хотя железо использовалось в художественных целях начиная с готического и романского периодов, своего апогея искусство художественной ковки достигло только в эпоху модерна, с появлением стиля ар нуво (югендштиль в Германии или либерти в Италии). В этот период из кованого железа были созданы уникальные и самые знаменитые произведения [1, с. 39]. Известнейшим мастером того времени был каталонский архитектор Антонио Гауди. Его карьера, по сути, началась в мастерской отца. Гауди проникся любовью к кузнечному ремеслу, овладел первичными навыками и методами усовершенствования производственных технологий. Декоративные элементы, созданные Гауди, нельзя рассматривать вне их окружения и контекста, поскольку они являются частью единого целого и повинуются общим конструктивным правилам и требованиям. Удивительно, но строения, спроектированные Гауди, напоминают, художественные композиции, а их декоративные части — целые архитектурные сооружения, только выполненные в меньших масштабах [1, с. 49].

Благодаря техническому прогрессу и росту промышленности, в 19–20 веках были созданы такие важные проекты, как Хрустальный дворец в Лондоне — огромное здание, сооруженное для Международной выставки в 1851 года, а также Эйфелева башня, спроектированная французским инженером Гюставом Эйфелем к Международной выставке 1889 года. Также не менее знаменитыми архитектурными сооружениями являются памятник Христофору Колумбу в Барселоне, сделанный для Международной выставки 1888 года, и статуя Свободы (Нью- Йорк, 1886), которую правительство Франции подарило США к столетию со дня окончания Войны за независимость в Северной Америке и в знак дружбы между двумя странами.

Каркас для статуи Свободы, сконструированный Эйфелем, изготовлен из кованого железа с добавлением плавленого стекла. Конструктор отдал предпочтение кованому железу, которое при

нагревании можно гнуть, скручивать и изгибать, придавая ему любую желаемую форму. Кованое железо прочнее чугуна — железа с более высоким содержанием углерода, который, хотя и обладает повышенной твердостью, на самом деле очень хрупкий.

Одно время считалось, что сталь, представляющая собой сплав железа с другими металлами и добавлением углерода, станет металлом будущего. Сталь гораздо светлее кованого железа и гораздо прочнее. Однако европейские инженеры не торопились использовать ее повсеместно, поскольку до второй половины 19 века процесс получения стали был довольно дорогим. Поскольку металлургическая промышленность в Европе на тот момент уже устоялась, переориентировать предприятие на изготовление стали было гораздо труднее, чем построить новые сталеплавильные заводы, как это сделали американцы. Инженеры США использовали сталь для постройки Бруклинского моста — самого длинного подвесного моста в мире. Технический прогресс позволил наладить производство большого количества кованого железа с меньшими затратами, поэтому использовать его для сооружения крупных архитектурных и инженерных конструкций было гораздо легче и выгоднее [1, с. 53].

В России наибольшего расцвета искусство художественной ковки достигло к 18–19 вв. в период масштабных градостроительных работ, начатых в эпоху Петра 1. Именно в эти годы в Петербурге, Москве, Туле, Нижнем Тагиле, Петрозаводске и других городах создаются великолепные городские и садово-парковые ансамбли, появляются интересные декоративно-прикладные произведения (ограды, фонари, перила мостов, решетки, ограждения балконов и лестниц, флюгеры, приборы и решетки для каминов и т.д. Необходимо отметить, что до 17 века оно развивалось своими, особыми путями, не испытывая сколько-нибудь заметного влияния творчества мастеров других стран. Начиная же с эпохи Петра I и до начала 20 века эволюции русского искусства присущи те же стилевые закономерности, что и искусству западноевропейскому [4, с. 31].

В истории развития прикладного художественного металла России прослеживается одна постоянная тенденция — в каждом стиле можно выделить самостоятельную группу произведений, в которой

широко используются элементы народного узорочья. В 17 в. многие кузнечные мастера переходят на изготовление больших и малых оград для дворцово-парковых ансамблей. Старые русские кузнецы не только обладали знаниями технологии ковки в совершенстве, но и славились высоким художественным вкусом. Решетки и ограды, созданные ими, замечательно смотрелись на любом фоне, были выразительны в архитектурном окружении, в близком рассмотрении и на расстоянии. Их красота заключалась в соответствии художественных элементов и их ритмичности. Облик старых московских улиц и переулков просто неповторим.

Оригинальность объясняется присутствием легких кованых кружев на балконах домов, на оградах парков, скверов, церквей. Мастера классицизма великие архитекторы и зодчие Жилярди, Баженов, Казаков любили использовать кованый металл при проектировании и создании архитектурных ансамблей [3, с.73].

Металл как основной материал в художественном творчестве будет интересен всегда. Вероятнее всего, в недалеком будущем, кроме изделий из стали и чугуна, на улицах России найдут свое место художественные произведения, созданные из сплавов алюминия и других новых материалов. Преемственность мастерства — один из великих законов творчества. Разнообразие художественных стилей, применяемых при изготовлении кованых изделий, по сей день поражает не только искусствоведов, но и простых любителей прекрасного. Ковка метала всегда шла в ногу с художественными стилями, используемыми в архитектуре и дизайне. Простота и строгость кованых изделий делала их максимально удобными в использовании. При всем разнообразии современных работ из кованого металла можно выделить ряд определившихся тенденций:

— использование традиционных народных мотивов как в рисунке, так и в обработке металла;

— использование композиционных приемов и наиболее характерных элементов сложившихся стилей прошлого;

— поиски современных объемно-пространственных решений.

Художнику, использующему металл как материал для творчества, приходится учитывать многие его свойства. Вместе с тем, он особое

внимание уделяет цвету, отражательной особенности металла, декоративной отделке. Ведь от этого во многом зависит внешний вид художественного изделия.

Изучение студентами педагогических вузов исторических аспектов и стилевых направлений художественного металла помогает правильно воспринимать материал. Развивает творческий потенциал студентов, формирует готовность к работе на материале металла, что очень важно для развития будущего художника декоративно-прикладного искусства.

Современная художественная ковка — живой, постоянно развивающийся процесс. Так, многие работы современных мастеров поражают своей красотой, пластикой форм и декоративностью композиции. В заключение можно сказать, что техника работы с кованым металлом постоянно совершенствуется, идет постоянный поиск все новых средств выразительности. Художественная сторона единого творческого процесса ковки метала так же постоянно видоизменяется, как меняется многое во всем искусстве и эстетике 21 века.

Библиография:

1. *Гуэльбурт Луис, Алекс Санчес Видиэлла.* Художественная ковка и дизайн / пер. А.С.Лоскутова. — М.: Арт-Родник, 2010.

2. *Кремнева И.А.* Металл в руках старых мастеров. — М.: Арт-Родник, 1996.

3. *Ледзинский В.С., Теличко А.А.* Мир художественного металла Москвы. 17–20 век. — М.: Издательство «Жираф», 2001.

4. *Разина Т.М.* Прикладное искусство в русской культуре 18–19 века. — М.: МГУ, 2003.

5. *Семенова Е.И.* Ковка и штамповка. Справочник в 4 т. — М.: Машиностроение, 1985.

С.В. Королева

ТРАДИЦИОННЫЙ ТУЛЬСКИЙ ПРОМЫСЕЛ — ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОТДЕЛКА РУЖЕЙ. ПАМЯТИ РЕЗЧИКА ПО ДЕРЕВУ В.Ф. КОРОЛЕВА

Статья посвящена искусству украшения ружей. Анализируются традиционные виды промысла художественной отделки: обронная резьба, контурная всечка, инкрустация. Приводится классификация орнаментальных узоров, применяемых в «контурной» всечке: английская спираль, ветвь дуба, «пражский», русская плетенка. В память о тульском оружейнике и резчике по дереву Королеве В.Ф., теоретический материал иллюстрируется его работами.

The article is devoted to the art of decorating guns. A detailed analysis of the traditional forms of artistic decoration craft: drop a thread, contour inlay, inlays. The classification of traditional ornamental patterns used in the «contour» inlay: english spiral, oak branches, «Prague», russian braids. In memory of Tula gunsmiths and woodcarver Korolev V.F., the theoretical material is illustrated by his works.

Ключевые слова: художественная отделка, тульские ружья, тульский оружейник, резчик по дереву Королев В.Ф.

Keywords: art decoration, Tula gun, Tula gunsmith, wood carver Korolev V.F.

Изготовление оружия в Туле известно с XVI века, когда по указу царя Василия III была основана кузнечная слобода. Оружейное производство незамедлительно развивалось. В начале XVIII века Петр I решил реформировать старую армию на новую, регулярную. Для этого ему необходимо было модернизировать оружейное





Рисунок 1. Художественная отделка крышки футляра подарочного гарнитура. Обронная резьба, канфарение (матуар), контурная всечка. ЦКИБ СОО. Королев В.Ф.
Рисунок 2. Художественная отделка крышки футляра подарочного гарнитура. Обронная резьба, канфарение (матуар), контурная всечка. ЦКИБ СОО. Королев В.Ф.

производство и перейти с ремесленного изготовления на цеховое. Приказом царя в 1712 г. впервые в Туле и России был построен завод по выделке стрелкового оружия.

Тульское оружие славилось не только техническими характеристиками, но и не меньшее значение мастера уделяли художественной отделке охотничьих и подарочных образцов, предназначавшихся царским и высокопоставленным особам. Традиционный промысел имел давнюю историю. До тульских умельцев художественной резьбой занимались мастера московской Оружейной палаты, которые в свое время и поделились своими секретами с туляками. Также на формирование оружейных традиций оказали влияние европейские стили. К периоду основания завода XVIII века хорошо были известны такие направления в искусстве, как классицизм, барокко и рококо. Тульские оружейные мастера старательно изучали традиционные европейские стили, а также формировали собственный, декоративный язык. В художественной отделке большое значение придавалось освоению технических приемов в обработке металлических и деревянных поверхностей, таких как техника травления, наводка золотом и серебром, плоская и обронная резьба по металлу и дереву, всечка и инкрустация.

Следуя многовековым традициям, тульские оружейники создают

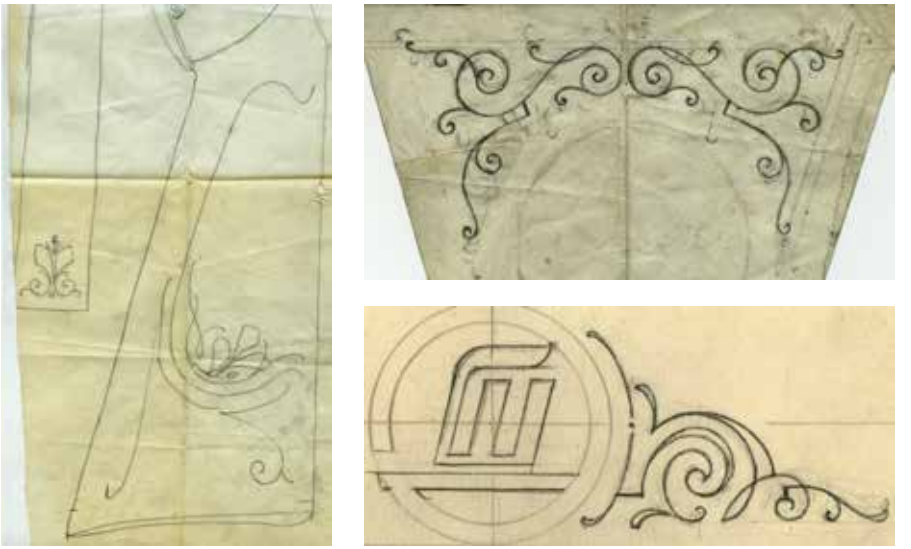


Рисунок 3. Эскиз орнамента приклада ружья с использованием декоративного элемента «английская спираль». Королев В.Ф.

подарочное и штучное охотничье ружье и оформляют их как целый гарнитур. В комплект входят ружье, шомпол, охотничий нож, набор инструментов для ухода за ружьем и оружейный футляр. Крышка футляра декорируется традиционно (рис. 1, 2). В центре размещается охотничья или батальная сцена, обрамляемая растительным узором, включающим мотивы ветви дуба, узоры английской спирали, виноградной лозы или пражского орнамента.

В художественной отделке подарочного гарнитура тульские мастера применяют плоскостную и обронную гравировку по металлу (или резьбу по дереву), технику набивного фона (канфарение или матуар). Используют приемы насечного фона (золочение, таушировку), контурную всечку, объемную насечку, инкрустацию (вставку фигурных деталей из металла, дорогих пород дерева, перламутра). А также активно практикуют нарезание насечки (сетки) на прикладе ружья и цевье.

Одна из виртуозных техник — обронная резьба (рис. 1, 2) традиционно применяется тульскими умельцами в украшении металлических



Рисунок 4. Эскизы орнамента на ложе ружья «английская спираль» и ветвь дуба. Королев В.Ф.

частей ружей и деревянных элементов (лож, рукоятей), а также для декора футляров и других предметов декоративно-прикладного искусства. Оброн — это такой способ резьбы, используемый, в основном, для изображения жанровых сцен (например, анималистичной или охотничьей), при котором заглубляется фон, поэтому вся композиция становится рельефной. Такая техника позволяет передать плановость, а также детально вырезать все необходимые элементы, особенно на переднем плане. Благодаря обронной резьбе, изображение приобретает необходимый реализм. Нужно обязательно отметить мастерство тульских оружейников, которое заключается в работе на небольших поверхностях дерева, а часто очень маленьких (деталей ружей), и их умение в ограниченном пространстве передать объем и пластику персонажей, а также мелких элементов пейзажного фона (листвы на деревьях и кустарниках, растений и цветов). Большое значение в резьбе мастера традиционно уделяют фактуре благородных пород дерева (в первую очередь, кавказскому ореху), его переливам, обогащающим материал и придающим фону жанровой сцены реализм. В изображении пейзажа интересная фактура имитирует небо с кучевыми облаками.







Рисунок 5, слева. Эскиз орнамента «русская плетенка». Королев В.Ф.
Рисунок 6, справа. Эскиз украшения ложи ружья. Контурная всечка. Сочетание орнамента «пражский» и «английской спирали». Королев В.Ф.

Следующая характерная техника, которую тульские мастера используют в своей работе, применяется для передачи равномерного фона изображения. Например, для создания декоративного орнамента. Техника называется канфарение или матуар. Канфаренное поле (рис. 1, 2) получается благодаря набиванию молоточком мелких точек.

Хорошо известно искусство насечного (золочения, таушировки) или набивного фона — традиционной техники тульской художественной отделки металлических частей ружей. Метод создания насечного фона заключается в том, что мастер врезает в заранее подготовленные канавки золотую или серебряную проволоку. Техника же набивной таушировки имеет некоторое отличие и выполняется следующим образом. Резчик делает мелкие засечки, затем ударами молотка вбивает золотую или серебряную проволоку. Многообразие приемов позволяет обогащать художественную отделку ружей и подчеркивать мастерство туляков.

С XVIII века в искусстве художественной отделки начал развиваться самобытный промысел — «тульская всечка». Исторически известно, что тульских резчиков научили навыкам всечки английские мастера. Промысел быстро приобрел популярность, так как царским







Рисунок 7. Эскизы «контурной» всечки деревянных лож. Комбинированный орнамент: «английская спираль», ветвь дуба, орнамент «пражский», фрагменты жанровых сцен (изображение глухаря и сцены охоты). Королев В.Ф.

особам очень нравились ружья, украшенные виртуозной резьбой и замысловатыми узорами. Историческим фактом является то, что туляки привнесли и собственные вклад в заморский промысел. У англичан проволока вставлялась в канавки широкой стороной, что создавало трудности при изгибе и значительно ограничивало фантазию художников в многообразии узоров. Тульские же мастера применили смекалку и развернули ее на 90^0. Конечно, процесс всечки стал более трудоемким, но такое решение позволило им расширить варианты и комбинации орнаментов.

Большое поле для фантазий резчика представляет собой поверхность оружейных лож. Для их изготовления тульские мастера использовали ценные породы дерева: карельскую березу , черное дерево. Но особенно ценится кавказский орех за крепкую структуру и красивую переливающую текстуру материала. Техника всечки представляет собой прорезание поверхности дерева на глубину проволоки по контуру будущего рисунка и забивание

молоточком в эти углубления золотой или серебряной проволоки. Тульские умельцы традиционно славятся искусством изощренной «контурной» всечки. Мастерство их заключается в очень тонкой, практически «ювелирной» работе с проволокой, толщина которой порой не превышает волоса, поэтому резчики должны обладать большим терпением и выдержкой. По художественной ценности можно сравнить «тульскую всечку» с дагестанским искусством. Однако в отличие от кавказской техники, у туляков орнаментальный узор символично представляет собой дерево, к стволу которого присоединяются ветви, поэтому весь орнамент отличается замысловатыми спиральными узорами и представляет собой единый рисунок. У кавказских мастеров же узоры изображаются по отдельности.

По сей день тульские мастера применяют несколько видов орнаментов, использующихся в гравировке и всечке по дереву. Первый вид орнамента — «английская спираль» (рис. 3).

Второй тип орнамента, отличающий искусство оружейников во всем мире, — «ветвь дуба»; можно сказать, он является их символом (рис. 4).

Следующий вид орнамента, традиционно использующийся в художественной отделке, — «русская плетенка» (рис. 5).

Еще одним характерным декоративным элементом тульских оружейников является орнамент «пражский» (рис. 6).

Традиционно в оружейном украшении сочетаются жанровые сюжеты (анималистические, батальные или сцены охоты) с растительными узорами (рис. 7). В отделке комбинируют резьбу, контурную всечку и инкрустацию разнообразными материалами. Инкрустация представляет собой способ декорирования, в основном, деревянных поверхностей ружей вставками благородных пород дерева, слоновой кости или перламутра. С этой целью вырезаются фигурные детали орнамента и вставляются в заранее подготовленные канавки «заподлицо» с деревянной поверхностью. Применяемая техника позволяет выигрышно подчеркнуть контраст темного дерева и переливающего светлого перламутра. Помимо всего, таким образом, демонстрируется цельность массива, использовавшегося в изготовлении ружья.

В настоящее время художественной отделкой подарочных и



Рисунок 8. Королев В.Ф. за работой над оружейной ложой. ЦКИБ СОО

охотничьих ружей занимаются мастера ЦКИБ СОО (Центрального конструкторско-исследовательского бюро спортивного и охотничьего оружия), где и работал с 1977 г. по 2009 г. Королев Владимир Федорович. Он разрабатывал эскизы жанровых сцен и растительного орнамента, декорировал оружейные детали (ложи, приклады), рукояти ножей, а также украшал подарочные футляры и шкатулки, занимался обронной и плоской резьбой, канфарением (матуаром), контурной всечкой и инкрустацией. В своей работе он старался следовать традициям резьбы тульских оружейников.

Библиография:

1. *Богомазов Д.Н.* Художественное мастерство тульских оружейников / Д.Н.Богомазов. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1967. — 111 с.

2. *Будаева Л.Н.* Царские ружья из собрания Тульского государственного музея оружия: (к визитам членов царской семьи на Тульский оружейный завод) / Л.П.Будаева. — Тула: Инфра, 2004. — Вып. 2. — С. 29–34.

3. Гравер-художник Иван Щербино: художественная отделка оружия, живопись, поэзия. — Тула: [б. и.], 2008. — 36 с.

4. *Денисова М.М.* Тульское художественное оружие XVIII–XIX вв. в собрании Государственного исторического музея / М.М.Денисова, М.Э.Портнов. — М.: Госкультпросветиздат, 1952. — 36 с.

5. *Семенов О.* Авторское оружие. Создание образа, отделка: граверные работы, инкрустация, чеканка, всечка и насечка, литье, работы с деревом, работы с поделочным камнем [Электронный ресурс]: мастер-класс тульского-оружейника / О.Семенов. — Электрон. текстовые и графические дан. — [Б.м., 2012].

И.В. Земцова, Т.А. Земцова

ПРОИЗВОДСТВО МЕБЕЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ НА УДОРЕ В КОН. XIX — 60-Х ГОДАХ XX В. [1]

Статья посвящена изучению истории производства мебели на территории современного Удорского района Республики Коми с конца XIX до 1960-х годов XX в. Исследование проведено на основе этнографических материалов, собранных авторами статьи в ходе экспедиций 2014–2016 гг.

The article is devoted to the study of furniture production history on the territory of modern Udorsky District in Komi Republic from the late nineteenth to mid-twentieth century. The study was conducted on the basis of ethnographic materials collected by the authors during expeditions in 2014–2016 years.

Ключевые слова: культура северных народов, народное искусство, декор, мебельные производства, крестьянская мебель.

Keywords: culture of northern people, folk art, decor, furniture production, peasant furniture.

В данной статье пойдет речь об истории производства столярных мебельных изделий в деревнях и селах, расположенных на современной территории Удорского района Республики Коми. Статья основана на изучении коллекций мебели, которые находится в открытом показе и фондовых собраниях следующих музеев: Национального музея с. Кослан, историко-краеведческого музея и этнографического уголка детского сада «Уголок старины» с. Важгорт, школьных музеев с. Селиб и с. Чупрово, а также отдельных предметов мебели из личного хозяйства местных жителей. Использованы

фотоматериалы научного сотрудника КНЦ Уро РАН Шарапова В.Э. и авторов, полученные в результате натурных исследований по деревням и селам исследуемого региона,

Данная тема изучена слабо. Отрывочные сведения, почерпнутые из отдельных источников, не дают полной картины развития одного из важных на Удоре производств. Сбор материала начался в 2014 году и был продолжен летом 2016 г. в ходе этнографической экспедиции по Удорскому району, дополнен новыми данными, позднее — фактологическим материалом из архивов и библиотек. В ходе исследования выяснилось, что существовала мебель четырех типов — традиционная встроенная или «врубленная» крестьянская мебель; мебель, изготовленная местными мастерам по заимствованным и собственным образцам; мебель артельного производства и привозная мебель.

Необходимо отметить, что внутреннее обустройство традиционного северного дома не менялось на протяжении ряда веков, и до XIX века в нем находилось весьма ограниченное количество мебели. Интерьер внутренних помещений северного дома зависел от планировки при строительстве, поэтому основная часть предметов обустройства крестьянского дома изготавливалась мастерами, которые поднимали дом, и в большинстве своем была встроенной. Так, например, полати, опечье, вход в голбец, полки и лавки сооружалась сразу же при строительстве дома.

Главным элементом при формировании средового пространства избы являлась печь. Опечье выполняло роль зонирования помещения: к углу пристраивались лавки, ближе к выходу организовывалась зона для умывания; место, где помещалась плита, определяло «бабий» угол — там готовилась пища, навешивались полки для хранения посуды («наблюдники»), встраивались пристенные шкафы; вверху под потолком надстраивались полати, на которых спали дети. В коми избах существовала местная традиция, когда лавки устраивались по всему периметру избы и состояли из длинного сидения, изготовленного из цельных досок и ножек. Следующей важной доминантой интерьера северной крестьянской избы являлся так называемый «красный угол», который находился в противоположном от печи

углу и традиционно формировался встроенными лавками (позднее придвижными скамейками) со столом. В углу на стене помещалась божница, место организованное полками, куда ставились иконы, и подвешивалась лампадка. Кроватей как таковых не существовало вплоть до XIX века, и роль спальных мест выполняли: печь — для старшего поколения, полати для детей; на широких лавках, сундуках и полу, устланному матрасами, набитыми сеном, спали остальные домочадцы. Практически все имущество хранилось в сундуках и коробах, которые исполняли роль появившихся позднее шкафов.

Н.Д.Волков в «Вологодских Губернских Ведомостях» писал следующее о традиционном удорском жилище конца XIX начала XX в.: «Характеръ построекъ удорца и вообще зырянина — русскій, только болѣе массивныхъ размѣеровъ… Отъ печки до стѣны, вдоль избы, въ ровень съ полатями, положены два бруса, на которыхъ обыкновенно лежатъ березовыя плахи для лучины и другія хозяйственныя принадлежности. По стѣнамъ избы, какъ и у русскихъ, подѣланы лавки, а надъ ними полочки; полъ настилается изъ тесанныхъ бревенъ, а потолокъ изъ цѣльных на массивной матицѣ. Мебель — скамья и два гнутые черемуховые стула» [2].

Некоторые мебельные изделия производились самодеятельным способом, т.к. каждый мужчина хорошо знал особенности древесины, владел столярным и плотницким инструментом. В энциклопедическом издании «Атлас Республики Коми» имеется небольшой материал Н.Д.Конакова, который в разделе «Ремёсла и промыслы» пишет о массовом распространении у коми деревообрабатывающих ремесел: «… Даже простое перечисление жилых и хозяйственных построек, орудий труда или их деталей, средств передвижения и домашней утвари, изготовляемых у коми из древесины различных пород, произрастающих в крае, займет немало времени» [3]. При этом мастера коми обходились малым набором инструментов. Локачев Владимир Филиппович, уроженец деревни Острово Удорского района, пояснил по этому поводу: «…раньше топор главная вещь в доме был — дом строили, деревья рубили, дрова кололи».

Изготовлением простых предметов мебели владел практически каждый взрослый мужчина. Особенно это касается изготовления

различных по назначению табуретов и скамеечек, детских люлек, полок и др. При этом часто использовались естественные особенности древесины и ее природные свойства. Примером тому являются скамеечки, где продольная половина ствола служит сидением, а ветки — его ножками. Кривизна и отсутствие симметрии в этих изделиях, придает им особый самобытный колорит. В собрании историко-этнографического музея и этнографического уголка детского сада села Важгорт Удорского находятся несколько таких скамеек-суковаток, где сиденье представляет собой часть ствола, а ножки сформированы из четырех веток, обрезанных по нижнему уровню. Директор Важгортского музея В.В.Екимова уточнила информацию: «”Уголок старины” — так называется место хранения скамеечки. Привезла ее из д. Муфтюга заведующая Детским дошкольным учреждением Артемьва Р.А. Скамеечка сделана ее дедом». Часто подобные мебельные изделия можно встретить в хлеву — на них присаживались хозяйки при дойке коровы; их приставляли к ткацкому стану, использовали на кухне, в сенях, в банях. Легковесные и удобные для переноски — они повсюду находили применение.

Много самодеятельной мебели изготавливалось местным населением в охотничьих избушках. Так, например, в своих записках по зырянскому краю этнограф С.И.Сергель писал: «…имелась особая подставка “пеша”. Это был обрезок нижней части ствола дерева с расходящимися во все стороны корнями. Корни являются своеобразными ножками. В верхний конец ствола был воткнут кусок железа с веерообразно расходящимися вверх пластинами. Лучина укрепляется горизонтально, ущемляемая одним концом между пластинок железа; противоположный конец горит» [4].

Особого упоминания заслуживает изготовление детской мебели: люлек, стульчиков, ходунков, стоячков. В июле 2015 года, в ходе этнографической экспедиции по Удорскому району, в экспозиции музея при Чупровской общеобразовательной школе был обнаружен детский стульчик, который выдолблен из цельного куска стволовой части дерева, кора на котором обтесана. Поперечная планка, закрепленная на уровне груди сидящего ребенка, и массивный вес

древесины призваны были уберечь ребенка от падения. Подобный экземпляр имеется также в открытом экспозиционном показе Национального музея Республики Коми.

Ходунки или стояки, которые также изготавливались дедом или отцом ребенка, применялись примерно в годовалом возрасте, когда он становился на ноги и учился самостоятельно стоять и ходить. Главное условие при изготовлении этого приспособления — удобство и безопасность.

Детские кроватки изготавливался из тонких досок. Зачастую изголовье вырезалось округлой или фигурной формы. Иногда на стенках кроваток либо краской, либо резной контурной линией наносились обережные мотивы, позднее — кресты. Подвешивались люльки веревками за гнутые дуги к жерди, которая укреплялась к матице (потолочная балка или бревно, являющаяся перекрытием и основой для крыши и стропильной системы). В качестве детских кроваток они использовались долгое время, вплоть до 50–60-х годов XX века.

До того как начали образовываться мебельные мастерские, мебель мастерили резчики иконостасов. Об этом упоминается к книге Н.Е.Плаксиной «Иконописцы и иконостасные мастера в Коми крае…»: «Они собирали и доделывали изготовленные приезжими резчиками иконостасы, изготавливали церковную мебель и киоты…. Столярное ремесло в Коми отделилось от плотницкого и стало самостоятельным только к 1880-м гг.» [5].

К сожалению, о профессиональном мебельном производстве имеются только отрывочные сведения. Так, известный ученый-этнограф Л.С.Грибова в своей монографии «Декоративно-прикладное искусство народов Коми» уделяет несколько абзацев о нескольких мастерах мебельного дела, копировавших мебель соседних областей: «В конце 19 — начале 20 века повсеместно в крупных селах коми появляются свои мастера-мебельщики. По образцам, привозимым из Чердыни, Вятки, Вологды, Великого Устюга, местные мастера производили мебель на продажу на рынке» [6]. Так, довольно часто встречаются шемогодские сундуки с росписью и резные рамы для зеркал, которые производились в В.Устюге и продавались на ярмарках.

Одна из самых известных крещенских ярмарок как раз проходила в с. Важгорт, куда съезжался торговый люд с Вятки, В.Устюга, Ижмы и Печоры и других городов и сел Северо-Западной части России.

О мебельном производстве мебели на Удоре рассказала журналист, краевед Сивкова Анна Николаевна, которая недавно разыскала в деревне Кривое Удорского района дверцу, декорированную геометрическим орнаментом. Она выяснила, что заборка, фрагментом которой явилась дверца, была вывезена из деревни Вильвидзь. Анной Николаевной был составлен целый список домов, где женская половина, так называемый «бабий кут», полностью была расписана в следующих деревнях: Коптюге, Чупрово, Муфтюге. В Выльгорте и Пучкоме обнаружила два дома с росписями: «Поставцы, заборки, дверцы, отделяющие женскую половину, были полностью расписаны. Разнообразная роспись была повсеместно и можно выделить несколько видов декорирования. Во-первых, растительные орнаменты, красивые такие... Во-вторых, зооморфный орнамент, который включал в себя изображения животных: львов, единорогов, значительно реже — птиц и коней. Два местных жителя рассказали, что на заборках были изображения лошадиных морд. И, наконец, встречались перегородки с геометрическим орнаментом… Когда опрашивала местное население, одни сначала говорили, что ничего не помнят, потом начинают вспоминать цветы или животных…». Далее она пояснила, что «Прадед Иван Малахиевич Матев 1808 года рождения, уроженец деревни Тойма, был один из знаменитых на Удоре переписчиков книг. Мастерил он сундуки и другие предметы быта, сохранилась каталка резная. Краски сам делал…».

Мебель, которую изготовляли мастера коми, имела очень простой лаконичный вид и редко дополнялась декоративными деталями: «Мебель коми мастеров отличалась товарным видом, простой формой, украшалась резьбой, иногда покрывалась краской. Фигурные ножки и ручки вытачивались на самодельных токарных станках». Н.Д.Конаков о столярном производстве на Удоре пишет: «В с. Ертом (Удорский район Республики Коми) в начале этого века была открыта столярная мастерская для обучения мальчиков этому ремеслу. В ней находились столярный станок и инструменты, приобретенные Вологодским

земством. Ежегодно в мастерской под руководством опытного мастера, приглашенного из с. Айкино, обучались столярному делу 8–10 подростков, В процессе обучения в мастерской выполнялись столярные работы по заказу местных жителей и административных учреждений» [3].

Большую помощь в сборе информации по производству мебели на Удоре в Советский период оказала директор Важгортского историко-краеведческого музея Екишева Валентина Владимировна. В частности, она пояснила, что «в деревне Седвапом была артель “Лесхим”, где производили мебель после войны: стулья, столы, но без украшения». Далее она поделилась материалом, который собрал и записал ученик 6 класса Важгортской СОШ Соров Александр, проживающий в д. Кривое Удорского района. «Первоначальная постройка была возле деревни Пасма и называлась “ОБЗ” мастерская. Главным организатором был Бутырев Ник. Потом постройку перевезли в деревню Сьӧдва, которая была там с 1945 по 1970 годы. Работали там и женщины и мужчины название было: “Лесхим артель”. Главным организатором был Кочев не из местных. Построили там же пилораму, мастерскую и котельную.…В столярной работали Юдин И.Я. Иевлев И.С. Шапин И.Г., а главные столяра были Крюков В.В., Лукин С.П. (Пет. Серг.) Они делали стулья, табуретки, столы, диваны, шкафы и так далее. Эту мебель покупали жители всех деревень по Вашкинскому кусту. Даже отправляли в Архангельск. Мастерами работали Яковлев Ал.Ив., Артемьев А.К., Остапов С.П.… В пилорамы матерьял возили по деревням, строили дома и бани, хлев и т.д. лес сплавляли по речке Вашка, а зимой лес, возили на лошадях. В 70-ых годах постройки сгорели. И на этом работа закончилась. Прокомментировал Остапов Евгений Дмитриевич». (Грамматика и пунктуация информатора сохранены). Факт существования мебельных мастерских в довоенный период (40-е годы XX века) подтвердила А.Н.Сивкова, которая пояснила, что «потом мебель фабричная стала поступать в Удорский район…».

Среди всех предметов старинной мебели, которая сохранилась до наших дней, особенно стоит отметить столы, диваны и шкафы-буфеты, которые до сих пор находятся в эксплуатации у местных

жителей. Практически в каждом населенном пункте Удорского района можно было встретить эти предметы, нередко окрашенные в радужные зеленые и голубые цвета. Зачастую они вынесены в сени, на веранды или подсобные помещения, где до сих пор используются по их прямому назначению.

Таким образом, на основе краткого обзора истории производства мебельных изделий на Удоре с конца XIX века до 60-х годов XX века можно сделать следующие выводы. Можно говорить о существовании мебели четырех типов — традиционная мебель, встроенная во время возведения дома; передвижная мебель, изготовленная местными мастерами по своим и заимствованным образцам; привозная, изготовленная в других регионах и мебель артельного производства. Для более полного освещения данного вопроса требуются дополнительные исследования.

Библиография:

1. Исследование проводилось в рамках выполнения гранта РГНФ и Республики Коми №15-11-110002 «Этнографическое районирование традиционных художественных промыслов ремесел на территории Республики Коми: история и современность».

2. *Волков Н.Д.* № 51 ВГВ от 28.06.1879.

3. *Конаков Н.Д.* Ремесла и промыслы /Атлас республики Коми. — М.: Издательство «Дизайн. Информация. Картография», 2001. — С. 552.

4. *Сергель С.И.* В зырянском лесу. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 60, 85.

5. *Плаксина Н.Е.* Иконописцы и иконостасные мастера в Коми крае (17 — начало 20 века): словарь / Н.Е.Плаксина; науч. ред. Т.М.Кольцова, Л.П.Рощевская. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2010. — С. 184.

6. *Грибова Л.С.* Декоративно-прикладное искусство народов Коми. — М.: Наука, 1980. — С. 238.

В.Б. Кошаев, С.Н. Зыков, И.А. Сазыкина

СИМВОЛИЗМ И СТИЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

В статье освещаются некоторые теоретически вопросы символизма и стилизации в современном дизайне. Обращается внимание на различность понимания этих терминов применительно к различным целевым объектам дизайн-проектирования на примере современных костюмных комплексов с практической иллюстрацией проблематики на авторских работах.

The article herein covers some theoretical issues concerning symbolism and stylization in contemporary styling design. The attention is drawn to differing comprehension of those terms as applied to various target objects of engineering and styling design, using contemporary outfit as an example, and with applicatory demonstration of terms of reference based on author's works.

Ключевые слова: символизм, дизайн, историческая стилизация, художественная стилизация, орнаментация, современный костюм.

Keywords: symbolism, styling design, historical stylization, artistic stylization, ornamentation, contemporary outfit.

Одним из сложившихся признаков современной материальной культуры является насыщение ее объектами в стилизованном виде, символизирующие различные художественные образы. Это представляется естественным следствием развития такого направления искусства, как дизайн, — продукта рыночного характера современной экономики, требующей создания эстетически привлекательных и технологически совершенных изделий, и, безусловно основанного на симбиозе художественно-эстетических представлений человека о





Рисунок 1. Театральный костюм для открытия международного фестиваля «*Воршуд*», проходившего в г. Ижевске, 2014 г.
Рисунок 2а, б. Сценические образы, созданные в театре современного костюма (студентами Любовью Широбоковой, Натальей Васильевой), художественный руководитель Сазыкина И.А.

красоте и на его прогрессирующих конструкторско-технологических возможностях. Процессы стилизации в современном дизайне сложны и многогранны. То, что будет взято за первоначальный источник и посыл для стилизации, имеет немаловажное значение. Рассмотрим это на примере такого традиционного носителя символического образа, как костюм.

Исследователи Т.В.Козлова и Е.В.Ильичева в своей работе «Стиль в костюме XX века» применительно к костюму дают следующие два определения стилизации [4, с. 82].

1. «Стилизация — намеренная и явная имитация того или иного стиля. Костюм, сознательно стилизованный как исторический или этнический, создавался для сцены».
2. «Стилизация — совокупность художественных приемов, с помощью которых на основе первоисточника создаются новые, оригинальные произведения».

Наличие первого варианта связано, в основном, с историческим аспектом проектирования, где творческим источником стилизации являются традиционные наряды той или иной исторической эпохи, той или иной страны, традиционность которых заключается в их

характерных чертах (таких, как определенный набор составных элементов, цветовая гамма, аксессуары и т.д.). Стилизация в дизайн-проектировании в этом случае заключается в использовании этих характерных черт и в настоящее время востребована, в основном, для театральных костюмов, где весьма актуально стоит вопрос создания специфической атмосферы места и времени театрального действа (рис. 1).

Если рассматривать стилизацию с позиции второго варианта, то можно констатировать, что она как культурное явление возникла задолго до появления костюма как такового. Ее суть — видоизменяя и упрощая форму, оставлять неизменным содержание. Утрирование и изменение естественных черт объекта стилизации здесь является нормой. При этом, иногда предельное гипертрофированное нарушение пропорции частей тела, если речь идет о животных (большие головы, маленькие лапы и туловище), не воспринимается как дисгармония и уродство. Напротив, на уровне зрительного и чувственно-эмоционального восприятия такие метаморфозы позволяют передать наиболее важные и яркие характеристики объекта, делая образ выразительным и целостным. Утрирование характерных черт часто используется в маскарадных костюмах, в моде и т.д. (рис. 2).

Но особое место, если говорить о подобной стилизации, отводится здесь объектам традиционной этнической материальной культуры. В этой связи уместно вспомнить изображения священных животных (медведь, лось и другие) в нагрудных украшениях, выполненных в пермском зверином стиле (рис. 3).

В энциклопедическом словаре слову «стилизация» дается такое определение: «В декоративном искусстве, в дизайне обобщение изображаемых фигур и предметов происходит с помощью условных приемов; особенно характерна для орнаментов, где стилизация превращает объект изображения в мотив узора» [7, с. 1276]. А в работе Анри де Морана «История декоративно-прикладного искусства» сказано о стилизации так: «Обобщение заменяет слишком привычный, а иногда и малопривлекательный образ новым, в котором акцентируется характерное, дабы придать мотиву максимальную выразительность» [1, с. 25]. При этом стилизация во многом определяется физическими





Рисунок 3а, б. Нагрудное украшение из металла с эмалью для фольклорного коллектива Малопургинского района Удмуртии. Автор эскиза Сазыкина И.А. Изделие выполнено на фирме «*Ыбыр Весь*»

особенностями того материала, из которого создается носитель художественного образа и функционального назначения этого носителя. На рис. 4 представлены различные материальные носители стилизованного художественного образа, где встречается как стилизация композиции, так и орнаментальных мотивов.

Здесь начинающий дизайнер костюма черпает вдохновение не только в народных этнических мотивах, но и в качестве образного источника использует природу с ее многообразием животных и растительных форм, а также человека.

Сторонники традиционных видов искусств на научно-практических семинарах и конференциях часто упрекают дизайнеров по костюму в том, говоря, что они, обращаясь к этнической тематике, «недозволительно вольно» обращаются с исконными культурными традициями, на свой лад, интерпретируя народное творчество. То, что сложилось веками, как считают «традиционисты», нельзя видоизменять и стилизовать. И такого мнения придерживаются не только мастера декоративно-прикладного дела, но и руководители тех культурных центров, где они работают.

При характеристике стилизации необходимо отметить о существование мнения, что она может заканчиваться кардинальным упрощением художественных образов — превращением их в лишь





Рисунок 4а, б. Эскизы художественных платков в технике батик (студенты — Ирина Аксенова, Елена Корепанова), художественный руководитель Сазыкина И.А.

некий эстетически привлекательный декор. И примером тому является традиционный орнамент, который многие современные люди уже воспринимают только как схематичный красивый узор. Ученый-искусствовед Ю.Я.Герчук отмечает, что орнамент легко теряет заложенные в него первоначально символические смыслы, но сохраняет при этом свое художественное обаяние [2, с. 9]. По мнению автора, даже при утрате магического смысла, стилизованные формы орнамента продолжают радовать глаза и души, не вызывая потребность разгадать их сокрытые тайны. При этом считается, что утрата знакового смысла, оказывается, орнаменту совершенно не страшна. Такую позицию, безусловно, не отрицая права на ее существование, можно оспорить следующим образом. В настоящее время существует тенденция к возрастанию интереса к традиционному знаковому символизму различных этносов. И совершенно не случайно на международных конференциях задаются вопросы, например, по символике удмуртского этноса о том, что означает та или иная орнаментальная композиция. И хорошо, что на сегодняшний день в отношении большинства орнаментов знания об их сакральном содержании не утрачены, они не превратились просто в «радующий взгляд» эстетический образ.

Библиография:

1. *Моран Анри де*. История декоративно-прикладного искусства. — М.: Искусство, 1982. — С. 577.

2. *Герчук Ю.Я*. Что такое орнамент. — М.: Изд. дом «РИП-холдинг», 2013. — С. 302.

3. *Зыков С.Н*. Критериальный анализ специфических особенностей объектов материальной культуры этноса / С.Н.Зыков / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2013. — № 7 (33): в 2 ч. — С. 33–36.

4. *Козлова Т.В., Ильичева Е.В*. Стиль в костюме XX века. — М: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. — 160 с.

5. *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. Учебное пособие для вузов. — М.: Владос, 2010.

6. *Сазыкина И.А*. Фольклорный художественный образ в дизайне костюма / Зыков С.Н. / Ежегодник финно-угорских исследований / науч. ред. Н.И.Леонов; сост. и ред. А.В.Ишмуратов, Р.В.Кириллова. Вып. 4. — Ижевск: УдГУ; ERGO, 2015. — 195–201с.

7. Советский энциклопедический словарь. Гл. ред. А.М.Прохоров. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 1599.

Т.И. Жамбаева

ОБЗОР РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ БУДДИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ БУРЯТИИ

В данной статье приводится обзор реставрационной деятельности в Бурятии, связанный с буддийскими памятниками культуры и искусства. Дается описание исторических этапов развития данного вида деятельности и рассматриваются основные проблемы, связанные со спецификой бурятского буддийского искусства. Представлен круг профессиональных и народных мастеров, занимающихся реставрацией буддийских памятников на современном этапе.

This paper provides an overview of the restoration activity in Buryatia associated with Buddhist monuments of culture and art. Furthermore, it describes historical stages of restoration development and its main problems related to the Buryat Buddist art specifics. Represented in this work is the range of contemporary professional and folk craftsmen involved in the restoration of Buddhist monuments.

Ключевые слова: буддизм, искусство, дацан, папье-маше, реставрация, скульптура, танка.

Keywords: buddhism, art, datsan, papier-mache, restoration, sculpture, tanka.

В 90-х гг. XX в. в Бурятии начинает возникать масштабный интерес к традиционной культуре и искусству бурятского народа, в том числе к искусству буддизма. На фоне разрушенных дацанов, нехватки кадров в составе ламаистского духовенства остро встал вопрос о состоянии буддийского художественного наследия на территории Бурятии. В Республике Бурятия к недвижимым

памятникам относятся: храмы Тамчинского дацана XIX в. — Цокчин дуган, Чойра дуган, Деважин дуган, дуган Аюши и Цокчин дуган Анинского дацана; движимые памятники — это металлическая и деревянная скульптура, предметы в технике папье-маше, бурятская танка, ритуальные предметы декоративно-прикладного искусства, которые находятся в алтарных композициях дацанов Бурятии; крупнейший фонд и коллекции произведений буддийского искусства находятся в музее истории Бурятии им. А.М.Хангалова (г. Улан-Удэ). Со времени репрессий в 30-х гг. XX в. практически были прерваны традиции буддийской храмовой архитектуры и декора, искусства танка, в области металлической и деревянной культовой скульптуры практически не осталось учителей, носителей традиций.

С 1934–35 гг. основная часть уцелевших культовых предметов из дацанов была собрана в здании Одигитриевского кафедрального собора в г. Улан-Удэ, ставшем Антирелигиозным музеем. Так как здание собора долгий период не функционировало, условия хранения практически полностью отсутствовали. В 90-е гг. XX в. буддийские, а также православные предметы культа были частично переданы религиозным общинам, частично перевезены в здание музея Истории Бурятии на ул. Профсоюзной. Таким образом, за годы гонений на религию образовалось значительное количество буддийских памятников искусства, нуждающихся в реставрации. Актуальность вопроса спасения памятников с каждым годом возрастает, так как разрушительные процессы с течением времени приобретают необратимые последствия.

В постановке проблемы можно отметить следующее: во-первых, в данной области не хватает реставраторов, имеющих соответствующую категорию-допуск к реставрации буддийских бурятских произведений искусства, которые датируются XVIII — нач. XX в.; во-вторых, сложности, возникающие в процессе реставрационных работ буддийской скульптуры и танка, состоят в отсутствии опыта, знаний как в целом буддийской иконографии, философии и этики, так и в пробелах знаний именно бурятской технологии приготовления клеев, грунтовки, техники папье-маше, покрытий металлической скульптуры, а также смешанных видов

техник. Так как в 30-е гг. XX в. художественные традиции в области буддийского искусства были прерваны, это сказалось впоследствии на недостаточной изученности буддийских произведений бурятских мастеров XVIII — нач. XX в. Данные о приемах, технологии работы дацанских мастеров не распространялись в светской среде, не фиксировались в письменных источниках, а передавались от учителя к ученику. Так старший научный сотрудник музея Истории Бурятии С.Б.Бардалеева пишет: «Процесс изготовления статуи являлся, в сущности, своеобразным видом буддийской практики и, конечно, не предназначался для передачи посторонним» [1, с. 74].

Одним из первых объектов реставрации стал Тамчинский дацан; по данным альбома мы можем выделить основные этапы восстановления [6]. В 1957 г. начались ремонтно-восстановительные работы, они завершились в 1963 г., в целом охватив четыре дугана. На этом этапе можно отметить деятельность В.Мисюля — руководителя работ, сотрудника СНРПМ, а также коллектив Московского архитектурного института, выпустивший обмерные чертежи на четыре дугана в 1955 г. В 1966 г. в БМАССР было организовано Бюро охраны памятников культуры, ныне НПЦ Охраны памятников культуры Республики Бурятия. В 1970-е гг. привлекался к составлению планов дуганов архитектор Л.К.Минерт; в 80-е гг. — над генпланом поселка Гусиное Озеро работали специалисты из института Бурятгражданпроект. Можно отметить, что работы в эти годы расширили свой масштаб, они были направлены на воссоздание всего комплекса. Параллельно продолжались как ремонтно-восстановительные работы, так и реставрация художественной отделки памятников коллективом СНРПМ Министерства культуры Бурятской АССР. Надо отметить, что до 1982 г. в Бурятии не было реставрационных мастерских, специализировавшихся по движимым памятникам. В целом, в процессе реставрации проводилось инженерно-архитектурное исследование: шурфирование, обмеры, укрепление фундамента и историко-архивные исследования: археологические раскопки, поиск письменных, иллюстративных сведений и фотоматериалов для проведения стилистической реставрации, которая в большей степени была связана с архитектурным декором дуганов. Надо отметить,

что архитектурный декор, выполненный зачастую в дереве, был частью художественно-философской композиции бурятского храма, каждый раз отличаясь вариациями орнаментальных рядов, мотивов, расположенных в следующих частях: портики, сандрики окон, карнизы, обходные галереи. Источниками воспроизведения резьбы стали уцелевшие образцы. «Опорой при составлении таблицы цветового решения для реставрации послужил составленный в 1929 г. альбом рисунков Р.С.Мэрдыгеева. …В решении цветовых сочетаний консультировались у наиболее образованного ламы Ж-Ж.Цыбенова» [6, с. 47]. Важным источником исторической достоверности служили фотографии, сделанные вплоть до 1938 г., времени закрытия дацана. В 1980–90-е гг. от НПЦ охраны памятников работы велись под руководством первого аттестованного реставратора в РБ Р.Р.Лутидзе.

Существенным отходом от традиций стала замена старинной технологии минеральных красок на масляные краски, а также замена золотой фольги и сусального золота, которыми покрывали ганжир, жалсаны, толи на желтую краску, что существенно снизило уровень проведенных работ. В 2000-е гг. работы были направлены на обустройство интерьера дуганов, завершение деталей архитектурного декора, а также строительство главных ворот дацана.

В 1971 г. Анинский дацан был поставлен на государственную охрану как памятник истории и архитектуры. «К началу 1930-х гг. общее число храмов составило десять», — пишет архитектор и исследователь Л.К.Минерт [5, с. 136]. После разрушения дацана в 1930-е гг. осталось одно сооружение — это Цокчин, уникальное каменное здание, уцелевшее в виде двух неровных, после взрыва, стен на уровне двух этажей, с мощной кирпичной кладкой. В 2008 г. был закончен проект реконструкции и реставрации Анинского дацана в Хоринском районе под руководством ген. директора научно-исследовательского проектного института «Бурятпроектреставрация» Ц.Д.Цыренжаповой. На данный момент ведется сбор пожертвований на восстановление Цокчина.

В штате СНРПМ при Министерстве культуры БМАССР состояло 12 человек, в итоге ими было освоено пять видов реставрационных работ по: металлу, мебели, темперной и масляной живописи,

буддийской танка. «Реставраторы, пройдя подготовку через стажировки, имели 2 и 3 категорию аттестации МК СССР», — пишет гл. хранитель Музея истории Бурятии В.Р.Чойбсонова [7. с. 34]. Руководитель мастерских Воробьев М.Л. сегодня — единственный в Бурятии реставратор, имеющий высшую категорию (по металлу); он говорит о принципах своей работы следующее: «Надо знать, что ты держишь в руках, понять технику и особенности материала, этапы работы, изучить формы, выявить смешанную технику. Брать во внимание искусствоведческие аспекты: разные школы, отсюда разные линии, пропорции, формы, атрибуты, цветовые оттенки. Тогда открывается понимание этапов реставрации» (из беседы с М.Л.Воробьевым от 02.08.2016 г.)

В 1991 г. в г. Улан-Удэ была учреждена Всебурятская ассоциация развития культуры (ВАРК). Президентом ассоциации был избран Д-Н.Дугаров — организатор и наставник школ-мастерских старобурятской живописи «буряад зураг», резьбы по дереву, пошиву национальной одежды, ювелирного искусства. По прошествии лет очевидно, что это одна из первых официальных организаций, которая на открытом общественном уровне заговорила о срочной необходимости спасения буддийских раритетов бурятского народа. Умелое руководство и дальновидность Д-Н.Дугарова принесли результаты в виде целого поколения учеников, которые работают в различных областях бурятского искусства.

Существует уже несколько десятков лет две модели реставрационного подхода: первая — полное восстановление произведения, вторая — укрепление только фактически имеющегося материала. Надо сказать, что произведения буддийской скульптуры или танка реставрируют, опираясь на первый подход. Такая позиция связана с религиозно-философским пониманием роли произведения, прежде всего, как «дома божества». Особенно важен данный подход при осуществлении медитативных практик, где каждая часть тела необходима и в итоге составляет полную проекцию божества. Нельзя не согласиться с д. искусствоведения В.Г.Белозеровой в рассуждении о моделях реставрационного подхода: «Построение эстетических, искусствоведческих и реставрационных концепций

зависит от того, как изначально решается онтологическая дилемма философской мысли: имеет ли духовная субстанция самостоятельное существование… или же бытие духовной субстанции неотторжимо от ее материального воплощения…» [2, с. 6].

Реставрация бурятских буддийских произведений заключается в восполнении утраченных фрагментов буддийских произведений, при этом мастера ориентируются на иконографический канон как на метод аналогий, опираясь на образцы работ старых мастеров. Далее следуют вопросы относительно материалов и фактуры, особенностей художественной школы, технологии изготовления клея, красок, обработки дерева, грунта танка. Буддийские бурятские произведения представлены следующими техниками: танка минеральными красками, деревянная скульптура с покрытием минеральными красками, скульптура в технике папье-маше с покрытием минеральными красками, металлическая скульптура из позолоченной меди, серебра, посеребренной бронзы в технике чеканки, монументальный декор храмовой архитектуры, выполненный в основном в резьбе по дереву и росписи минеральными красками.

Основные типы повреждений произведений из древесины: загрязнения (пыль, почвенная грязь, копоть, жир), основные биологические повреждения — это следы плесени, мушиные засиды, следы от жуков-точильщиков, основные механические повреждения — царапины, ожоги, сколы, выбоины, разной степени надрезы. Часто встречаются утраты частей и расшатанные крепления. Типы механических повреждений произведений из металла и типы загрязнений те же, что и у древесины, больший урон в данном случае наносят химические повреждения — ржавчина, окислы, соли, патина, чернь, утрата материала покрытия, а также, ослабление или разрыв креплений.

Бурятия сегодня столкнулась с проблемой нехватки реставраторов, специалистов высшей категории в области произведений буддийского искусства. По данным отчета Национального музея РБ за 2015 г., количество буддийских предметов составляет: скульптура — 1671 пр., танка — 2449 пр., буддийские ритуальные предметы — 2065 пр.

В музее работают три реставратора, без категории, по живописи, ткани, металлу. В 2015 г. отреставрировано было 12 предметов из музейной коллекции «Буддизм». М.Л.Воробьев на основании договора с музеем периодически привлекается к реставрации музейных предметов [7].

Сказывается на реставрационных работах отсутствие современного оборудования. Сегодня ведущие реставрационные центры ведут все работы под постоянным микроскопным контролем всего реставрационного процесса, делаются. По всей видимости, музей продолжает испытывать трудности в нехватке помещений, об этой проблеме еще в 2003 г. писала сотрудник музея, гл. хранитель В.Р.Чойбсонова: «Предметы из коллекции по буддизму не вошедшие в открытое хранение, разместились в помещении площадью 84,74 кв. м. В связи с постоянным ростом музейных фондов сложилась ситуация недостатка площади хранения» [7, с. 11].

В Музее истории Бурятии находится уникальный скульптурный комплекс мандалы Гунриг, выполненный знаменитым бурятским скульптором С.-Ц.Цыбиковым и его учениками в нач. XX в. Для Янгажинского дацана. «…из 37 фигурок сохранилось 34, сильно поврежденных, с утратами фрагментов и атрибутов. В нач. 1980-х гг. скульптуры мандалы были отреставрированы и атрибутированы при консультации Хамбо ламы Ж.Эрдынеева; фотоальбом и макет реконструкции были созданы реставратором из Государственного Эрмитажа М.Н.Лебель [1, с. 76] В рамках программы «Сохраним культурное наследие вместе» по приглашению директора Национального музея РБ Т.А.Бороноевой специалисты из Эрмитажа провели мастер-классы по реставрации восточной живописи. С 15 по 17 июня 2016 г. художник-реставратор высшей категории, заведующий Лабораторией научной реставрации восточной живописи Государственного Эрмитажа Е.Г.Шишкова провела практические и теоретические занятия на тему «Условия хранения и методы превентивной консервации памятников буддийской живописи (танка)».

Реставрацией буддийской скульптуры и танка во второй пол. XX в. занимался один из представителей старой школы бурятских мастеров

танка Данзан Дондоков (1895–1983) и его ученики, продолжатели традиции: Нимацырен Дондокова, Цыван Дашицыренов. Большой вклад в сохранение наследия бурятской танка внес танкописец засл. Работник культуры РБ с 1985 г., Батодолай Дугаров отреставрировал около ста танка из фондов музея Истории Бурятии. В 1997 г. состоялась его первая персональная выставка (которая также была первой выставкой за многие десятилетия), посвященная теме буддийского бурятского искусства.

На сегодня в Бурятии в области реставрации работает небольшой круг мастеров, прежде всего владеющих опытом создания буддийских произведений: танкописец Нимацырен Данзановна Дондокова, скульптор Эдуард Павлов, художник и скульптор Цырен Санжиев (Цырен-лама), художник и скульптор Чимит Доржиев (Чимит-лама).

Э.В.Павлов, один из выпускников мастерских ВАРКа, с 2000-х гг. начинает самостоятельную работу в области буддийской деревянной скульптуры, создает произведения по заказу дацанов Бурятии, реставрирует работы старых мастеров. Э.В.Павлов придерживается строгой последовательности стиля, пропорций, цвета, исходя из наличия уцелевших форм. Большинство отреставрированных им работ находятся в дуганах Иволгинского дацана, куда они были переданы из музея Истории Бурятии. Работая в технике папье-маше, Э.В.Павлов применяет рецепты старых мастеров, например, рецепт изготовление клея, приемы смешанной техники, т.е. дерева и папье-маше [3]. Как пишет С.Б.Бардалеева, «такая смешанная техника давала возможность художнику делать более тонкую проработку мелких деталей и отдельных фрагментов» [1, с. 78].

С 2005 г. в г. Улан-Удэ основано ООО «Лотос». В значительный перечень видов деятельности организации входит реставрация. С 2011–2015 гг. в ООО «Лотос» проходила реставрация уникального памятника культуры четырнадцатиметровой медной золоченой скульптуры Будды Майтреи, самой большой статуи Майдари среди дореволюционных скульптур. В 1940 г. статую переправили в музей религии (г. Санкт-Петербург), по прошествии десятков лет она возвратилась в Бурятию. Реставрационные работы возглавляли скульптор Юрий Эрдэнеев, чеканщик Баир Дармаев. В итоге около

90% частей были восстановлены, 10% составили утраты, которые заново восстановили, в том числе золочение, украшения из стекляруса (из беседы с Б.А.Цыжиповым, руководителем ООО «Лотос»).

В итоге можно сказать, что в 60–70-е гг. XX в. реставрационные работы были сконцентрированы на одном памятнике — это Тамчинский дацан. Политический фактор или антирелигиозная идеологическая концепция вплоть до 90-х гг. XX в. сдерживали всесторонний, в том числе научно-исследовательский интерес к буддийскому наследию. Большим достижением в развитии реставрационного дела буддийских произведений стало музейное комплектование, хранение, изучение произведений в 80–90-е гг. XX в. В кон. 90-х гг. XX в. — нач. XXI в. реставрационные работы влились в общероссийский процесс возрождения религий. Наблюдается тенденция развития комплексного подхода: этического, духовного, художественного, научного в деле реставрации буддийского художественного наследия.

Библиография:

1. *Бардалеева С.Б.* Традиции школы С.-Ц.Цыбикова и их влияние на творчество современных мастеров // Современное буддийское искусство: традиции и инновации: материалы междунар. симп., 25–26 июль 2013 г. — С. 74. — URL: www.buddhismrevival.ru (дата обращения: 21.12.2016).

2. *Белозерова В.Г.* Анализ типологических моделей современных направлений в реставрации // Художественное наследие. — 1995. — № 16. — С. 6.

3. *Жамбаева Т.И.* Традиции буддийской бурятской деревянной скульптуры на современном этапе (на примере творчества Э.В.Павлова) // Байкальские встречи — IX: Этничность в контексте социально-культурного и экономического развития региона: материалы междунар. науч.-практ. конф., 14–17 сент. 2016 г., Респ. Бурятия. — Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2016. — С. 266–272.

4. Информационно-аналитический отчет — 2015 г. Улан-Удэ, 2016

г. Национальный музей Республики Бурятия. — URL: old.muzeyrb.ru (дата обращения: 21.12.2016).

5. *Минерт Л.К.* Памятники архитектуры Бурятии. — Новосибирск: Наука, 1983.

6. Тамчинский дацан / авт. текстов *И.Г.Васильева, Е.П.Михалева*. — Улан-Удэ, 2015.

7. *Чойбсонова В.Р.* Региональные музеи: настоящее и будущее // Региональные музеи: настоящее и будущее: сб. ст. и тезисов межрегион. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию Музея истории Бурятии им. М.Н.Хангалова., Улан-Удэ, 21 нояб. 2003 г. — Улан-Удэ, 2003.

Т.О. Габриелян

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА КАК ИНСТРУМЕНТ, МЕТОДОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

В статье анализируются материальная проектная среда в контексте искусства графики и виртуальная проектная среда современной компьютерной графики. Понятие проектной среды рассматривается через инструментальные, методологические и эстетические характеристики. Анализируется пиксельная (растровая) и векторная графика, выявляется дискретность компонентов и коллажная методология современной художественно-проектной деятельности. Показывается, как в органическом синтезе инструмента и методологии возникает современная дизайн-эстетика компьютерной графики.

In the article analyzes material design environment of graphic art and virtual design environment of modern computer graphics. The concept of the project environment is viewed through the instrumental, methodological and aesthetic characteristics. Analyzed pixel (raster) and vector graphics, discrete components and methodology of modern collage principle. Shows how synthesis of tools and methodology occurs modern design aesthetics of computer graphics.

Ключевые слова: графика, графический дизайн, проектная среда, инструмент, методология, эстетика, материальность, виртуальность, компьютерная графика, коллаж, комбинаторика, дискретность.

Keywords: graphic art, graphic design, projecting environment, tools, methodology, aesthetics, materiality, virtuality, computer graphics, collage, combinatorics, discreteness.

Активное развитие информационных технологий становится вызовом для гуманитарной сферы, в том числе и для художественно-проектного творчества. Возникшее в середине XX века направление компьютерной графики позволило дизайнерам пополнить свой инструментарий. Однако синтез графического дизайна и компьютерной графики повлиял не только на улучшение качество решений и скорость создания, но также и на возникновение новой методологии и эстетики.

Сегодня, когда все чаще разрабатываются веб-сайты, пользовательские интерфейсы, а нейронные графические редакторы формируют парадигму сотворчество дизайнера и «искусственного интеллекта», необходимо задуматься о дихотомии материальной и виртуальной проектных сред, переосмыслить инструментальную, методологическую и эстетическую функции компьютерной графики.

Дихотомия материального и виртуального. Сложность дихотомии материального и виртуального определяется неразрывной связью графического дизайна с искусством графики. Именно ее художественно-выразительные средства легли в основу графического дизайна. Не случайно — «графика во все времена являлась рабочей лошадкой всех искусств» [4, с. 450].

На стыке графики и проектной деятельности возникает графический дизайн. В отличие от искусства, его «произведения» (дизайн-объекты) являются графическим решением конкретных задач, которые ставят определенные рамки, позволяющие достичь необходимых прагматических целей. Именно этим графический дизайн отличается от «высокого» искусства, неотъемлемой частью которого является субъективность автора.

Материальность. Материальная культура отлична от духовной воспроизводством утилитарных благ: орудий труда, жилищ, предметов быта, одежды, транспорта и др. В этом плане графический дизайн, связанный с искусством графики относится к духовной культуре, но одновременно он относится и к материальной, т.к. дизайн-объекты всегда несут в себе некоторую «пользу» для человека. Однако нас интересует другая трактовка материальности — существование дизайн-объекта в физической, «твердой» форме. Именно здесь возникает разрыв между материальной и виртуальной средой.

Так искусство графики можно определить через инструмент, который наиболее точно отграничивал ее от других видов изобразительного искусства. Еще в начале истории кусок угля стал инструментом, раскрывшим творческие способности человека. Позже инструментальность в графике расширилась до собственного профессионального набора: резец, карандаш, перо, ручка, сангина, грифель и др. [5, с. 26–30]. Часто инструмент определялся технологическими особенностями художественного процесса.

Вторым главным компонентом является материал, на котором создается произведение. Их большое количество: папирус, бумага, камень, керамика и др. Практически на любой поверхности может быть нарисовано графическое изображение, нужно только иметь нужный инструмент, краску и обладать талантом. Так на стыке инструмента и материала — происходит их взаимный синтез и формирование технологической основы. Она отчетливо просматривается в индивидуальности станковой, книжной, прикладной, компьютерной, промышленной графики [8].

Однако основной особенностью графики все же является творческий метод, позволяющий создать произведение, визуально отличающееся от других видов изобразительного искусства. Ю.Я.Герчук отмечает, что «от пиктограммы к иероглифу и далее к неизобразительным формам знакописи это искусство демонстрирует свое тяготение к лаконизму, схематизации и, наконец, к абстрагированию» [4, с. 450]. По сути, эта мысль определяет методологию и эстетику искусства графики — отграниченность одних визуальных элементов от других.

Особенно это заметно в типографике. С появлением наборного шрифта произошел разрыв с искусством рукописной книги, и возникла потребность в специалисте новой формации. Впервые можно проследить разрушение синкретичности художественного произведения. Комбинаторность компонентов наборной полосы легли в основу профессии типографа, который, в свою очередь, явился прообразом графического дизайнера XX века.

Коллажный принцип конструктивистов, став главным методом дизайнера-графика, переосмыслил инструментарий, методологию

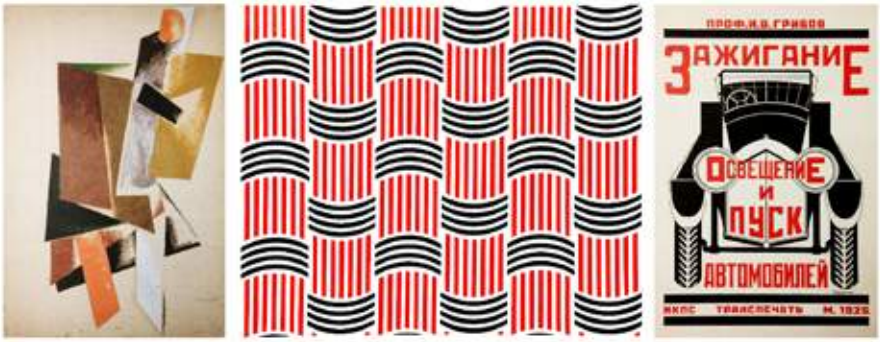


Рисунок 1. Графические работы конструктивистов А.М.Родченко и В.Ф.Степановой 1920–1925 гг.

и эстетику под новый лад. Именно в это время сформировалась профессия графического дизайнера — «проектировщика, функционалиста, конструктора, организатора» [7, с. 9] (рис. 1). В графических работах конструктивистов всегда прослеживается точность, комбинаторный синтез [6], интеллектуальность, простота форм, особая эстетика точки, линии, пятна. Их произведения можно разложить на части, а потом собрать в виде другой «комбинаторной-композиции». Здесь новое рождается на уровне «интеллектуального» [7, с. 10] соединения частей.

Несмотря на различные инструменты, методологию и эстетику, искусство графики и графический дизайн используют материальные средства воплощения замысла. В этом плане графическое произведение и дизайн-объект реально существуют в физическом пространстве, обусловлены этим контекстом восприятия [9, 11].

Виртуальность. Существенные изменения происходят в конце XX века, когда в художественно-проектной деятельности начинают применяться инструментальные средства, позволяющие упростить и ускорить работу графического дизайнера. Постепенно формируется направление компьютерной графики, которая сегодня понимается достаточно широко — от средств, предназначенных для работы с графическими объектами (векторная графика) и изображениями (пиксельная, растровая графика), до CGI (англ. computer-generated imagery, букв. «изображения, сгенерированные компьютером») [10].

Отметим, что компьютерная графика стала развиваться задолго до проникновения в архитектуру (САПР — системы автоматизированного проектирования), полиграфию (НИС — настольные издательские системы), киноиндустрию (CGI) и др. Изначально она разрабатывалась для целей визуализации результатов научных исследований. Первые графические изображения представляли собой набор упорядоченных символов — символьную графику. Позже появились графопостроители, позволившие выводить (печатать) результаты расчетов на бумаге. Не следует путать с аналоговой «экранной» графикой созданную Беном Лапоски в 1955 году, которую сложно назвать компьютерной в современной ее трактовке.

Интерактивность. Прорывом в компьютерной графике стал переход от парадигмы последовательности «расчет-вывод» к парадигме интерактивного взаимодействия с графическими объектами. Первое подобное решение Sketchpad было реализовано Айвеном Сазарлендом в 1963 году [14, 16].

Интерактивность позволяет дизайнеру взаимодействовать с проектной средой, которая способна «отвечать», т.е. обладает обратной связью. Причем это свойственно только виртуальным средам компьютерных программ. В них дизайнер как бы дает команду, а в ответ получает результат в виде некоторого преобразования графического объекта или изображения: изменения формы, цвета, местоположения и др.

Важной особенностью компьютерной графики является точность и частичная автоматизация. Например, для создания окружности, достаточно задать числовое значение и круг мгновенно появится на экране монитора. Разработка раппорта также не требует много времени, достаточно выбрать принцип расположения паттернов, расстояние относительно друг друга и некоторые дополнительные параметры, после чего композиция будет создана автоматически.

Интерактивное взаимодействие с дизайн-объектами в компьютерной графике построено по принципу WYSIWYG (What You See Is What You Get — «что видишь, то и получишь»), т.е. созданное на экране будет идентично воспроизведенному в материальной среде, напечатанному.



Рисунок 2. Принцип представления графического изображения в пиксельной и векторной графике

Пиксельная и векторная графика. Развитие цифровых технологий привело к пониманию актуальности новых средств компьютерной графики в художественно-проектной деятельности [12]. Такой интегративный процесс требует оцифровку инструментария, средств и объектов дизайн-творчества. Причем для различных дизайн-объектов необходимо было определить свою минимальную дискретную единицу.

Для визуализации сложных многотоновых изображений, фотографий и иллюстраций был выбран пиксель (англ. сокращение от picture′s element — букв. элемент изображения), по аналогии с полиграфическим растром. В этом формате цифровое изображение представляет собой последовательный набор пикселей, каждый из которых является тоном цвета (описан в виде числовых значений координат в цветовой модели). При считывании файла последовательно отображаются пиксели определенных цветов — формируется изображение на экране.

Другим решением является векторный объект, позволяющий представить графическое изображение в виде набора векторных кривых, контур которых рассчитывается по математическим формулам (рис. 2). Эти объекты (кривые) существуют независимо друг от друга, их форму можно изменять (редактировать), в результате чего остальная композиция не претерпевает никаких изменений, чего сложно добиться в формате пиксельной графики (не следует путать

с жанром цифрового графического искусства). Более того, каждая векторная кривая имеет конкретное положение в декартовой системе координат виртуального листа, на котором создается графическое решение.

Работая с пиксельным изображением, дизайнер-график, по сути, осуществляет преобразование цветовых характеристик набора пикселей, какими бы инструментами графического редактора он при это не пользовался (карандаш, кисть, осветлитель, штамп и др. — Adobe Photoshop). В векторной графике он изменяет множество различных характеристик объекта: цвет и толщину контура, цвет заливки и ее фактуру, параметры округления углов или применения дополнительных средств искажения формы и т.п.

Однако, несмотря на индивидуальные особенности базовых единиц, парадигма компьютерной графики представляет собой интерпретацию материальной среды «мастерской» дизайнера-графика (карандаш, кисть, перо, стерка, ножницы, игла и др.). Более того, она ориентирована на конечный материальный продукт (плакат, книгу, наружную рекламу, другую печатную продукцию), даже возникает новый жанр книги — вебрарий, по способу воплощения относящиеся к материальной среде, а по принципу формирования содержания — «апологии знания и информации» [2, с. 357] к виртуальной. Не случайно, НИС — это комплекс программного и аппаратного обеспечения. Последнее предназначено для обратного преобразования из виртуального (пикселя или векторной-кривой) в материальное.

Методология. В векторной графике происходит преобразование, как бы деконструкция графического изображения на отдельные компоненты — объекты (кривые). Это преобразование подобно коллажному принципу в графическом дизайне, но обладает расширенными возможностями. Если круг, нарисованный на бумаге, ограничен своей материальностью, завершен, и для того чтобы нарисовать эллипс необходимо стереть круг, то в векторной графике этот круг моментально превращается в эллипс путем ввода новых параметров или интерактивного преобразования. В этом плане, виртуальная среда динамична, подвижна, пластична. Деконструкция в отдельные объекты наделяет их собственным генезисом бытия в

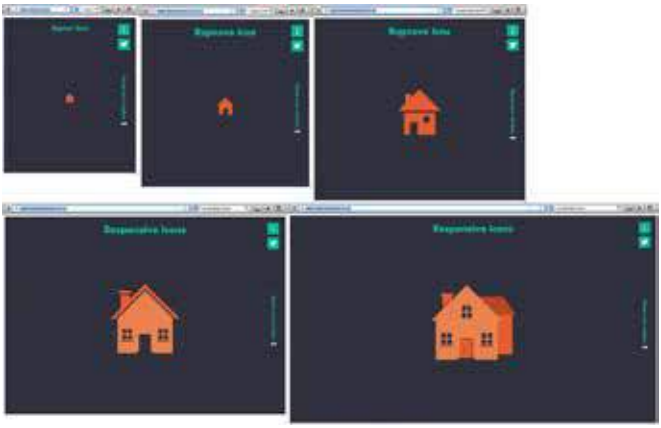


Рисунок 3. Пример адаптивного изображения

среде. Наверно, именно поэтому компьютерная векторная графика генетически больше близка графическому дизайну, нежели искусству графики в ее синкретичности.

Вторая методологическая особенность компьютерной графики, влияющая на традиционное дизайн-мышление, — это полиинструментальность проектной среды. Современный дизайнер-график легко переключается между инструментарием для обработки фотографий, векторной графики, книжной верстки, веб-анимации, цифровых интерфейсов и др.

Постепенно формируется проектная среда дизайнера, в которой есть все необходимой для воплощения художественно-проектного замысла. Например, такой универсальной креативной средой является Adobe Creative Cloud [1, 15]. Ее особенностью является то, что компоненты проекта могут легко переноситься из одной программы (подсреды) в другую.

Эстетика. Компьютерная графика, сформировавшись на основе инструментария, методологии и эстетики материальной среды, все же неразрывно связана с виртуальной. Возникает дихотомия между компьютерной графикой как творческим инструментом воплощения замысла для материальной среды и компьютерной графики как основы новой парадигмы художественно-проектной деятельности в виртуальной среде.

По инерции виртуальная среда заимствует выразительность материальных объектов. Особенно ярко это наблюдается в скевоморфизме цифровых интерфейсов и при имитации реальных дизайн-материалов. Например, дизайнерский картон в материальной среде изначально обладает шероховатостью, зернистостью, блеском, узором и т.п., в компьютерной графике это все необходимо дополнительно создавать. Разработчики проектных сред постоянно ищут способы переноса этой выразительности в виртуальную среду.

В этом плане векторная графика является «голой», «стерильно чистой», слишком «точной», «выверенной», математической. Выразительность же материальной среды становится для нее некоторой дискретной надстройкой, «одеждой» в виде градиентной заливки, шума, текстуры и др.

Несложно догадаться, что подобное «насилие» чуждо дизайн-объектам виртуальной среды. Неслучайно возникает парадигма «плоского дизайна» [3, с. 21], активно проникает в проектную деятельность дизайнера-графика анимация, динамичность формы, обусловленность дизайн-объекта средой (различные экраны устройств) представления (рис. 3).

Постепенно виртуальная среда «легитимирует» свою эстетику и отграничивается от «материальности». Становится очевидным, что новая виртуальная эстетика будет развиваться по своим законам [13]. Появляться дизайн-объекты, предназначенные только для виртуальной среды, например, веб-сайты и интерфейсы программного обеспечения, непереносимые в материальную. Уже сейчас можно наблюдать появление специализированного инструментария для подобных дизайн-объектов (Adobe Muse, Sketch, Adobe xD),

Вполне очевидно, что эстетики материальной и виртуальной среды тождественны, так как вторая постоянно что-то заимствует у первой (инструменты, методологию, эстетику), органично это перерабатывая. Но, вместе с тем, они не подобны, т.к. виртуальная среда привносит нечто новое (вариативность, динамику, интерактивность), отсутствующее в материальной.

Выводы. Сегодня компьютерная графика выходит за рамки своей инструментальной функции и становится проектной средой

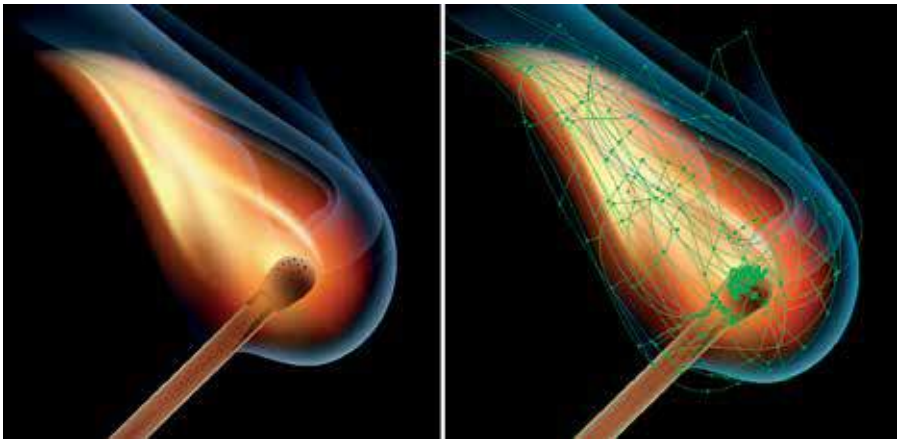


Рисунок 4. Пример сложного векторного изображения

со своими законами. Главным из них является дискретность любого визуального компонента, что особенно заметно в векторной графике. На ее основе возникает комбинаторная методология, а также методология полиинструментальной проектной среды. Причем, в отличие от конструктивистского коллажа, части могут обладать такой специфической выразительностью (например, прозрачности, сетчатого градиента), что иногда сложно определить комбинаторность композиции (рис. 4). В органическом синтезе инструмента и методологии возникает новая дизайн-эстетика.

Библиография:

1. *Бондаренко С., Бондаренко М.* Обзор новых возможностей Adobe Creative Cloud [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://3dnews.ru/913236 (дата обращения 1.11.2016).

2. *Габриелян О.А., Игнатов К.Э.* Вебрарий: новый жанр книги // Обсерватория культуры. — М.: Изд-во РГБ, 2016. — Т. 13. — № 3. — С. 356–361.

3. *Габриелян Т.О.* Концептуальная модель визуальной идентификации бренда в графическом дизайне: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Габриелян Тигран Олегович. —

М., 2016. — 28 с.

4. *Герчук Ю.Я.* К определению понятия «графическое искусство» // Проблемы истории, филологии, культуры. — Магнитогорск: МГТУ, 2016. — № 18. — С. 446–451.

5. *Гордон Ю.* Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2006. — 384 с.

6. *Кулененок В.В.* Синтез искусств — основа построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции // Искусство и культура. — Витебск: Изд-во ВГУ им. П.М.Машерова, 2011. — № 3 (3). — С. 52–64.

7. *Лаврентьев А.Н.* Александр Родченко: начало карьеры дизайнера // Дизайн-ревю. — Казань: Изд.-просвет. центр «Дизайн-квартал», 2011. — С. 9–22.

8. *Мартынов В.В.* Современные концепции влияния инновационых технологий на искусство печатной графики // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 6 (49). — С. 442–445.

9. *Михальченко М.С.* Роль художника в формировании материальной среды // Таврические студии. Серия: искусствоведение. — 2015. — № 7. — С. 80–83.

10. *Панасенко М.В., Бекмурзина-Сошникова В.В., Сергиенко О.В.* Компьютерная графика как форма художественного творчества // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна. — Магнитогорск: МГТУ, 2015. — С. 191–199.

11. *Поломошнов А.Ф., Наумов Н.В.* Морфология художественного творчества: искусство, дизайн, архитектура // Вестник донского государственного аграрного университета. — 2015. — № 2–3. — С. 31–39.

12. *Турлюн Л.Н.* Компьютерная графика как особый вид современного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Турлюн Любовь Николаевна. — Барнаул, 2006. — 23 с.

13. *Шустов Н.А.* Эстетический опыт и виртуальность: проблемы взаимодействия // Вестник вятского государственного университета. — 2015. — № 1. — С. 40–43.

14. *Legrenzi F.* The complete story of computer graphics // Vray —

The complete guide. — Borgosatollo, 2008. — P. 16–147.

15. Adobe Creative Cloud — все, что нужно для творчества. — Режим доступа: http://www.erc.ua/ru/news/novosti-i-stati/stati/adobe-creative-cloud-vse-chto-nuzhno-dlya-tvorchestva (дата обращения: 15.11.2016).

16. CAD software — history of CAD CAM [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cadazz.com/cad-software-Sketchpad.htm (дата обращения: 15.11.2016).

17. *Lazunov I.* Create a Burning, Vector Match Using Gradient Meshes [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://design.tutsplus.com/tutorials/create-a-burning-vector-match-using-gradient-meshes--vector-4349 (дата обращения: 16.11.2016).

Л.В. Желондиевская

ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В публикации рассмотрены актуальные технологии предпроектного анализа в дизайн-проектировании. В частности, проектные технологии формирования эмоциональной выразительности визуальной коммуникации, такие как ассоциативная карта, облако смыслов, глаголы действия, доска настроений.

The publication examines the actual technology of pre-project analysis in design engineering. In particular, the project technology of forming the emotional expressiveness of visual communication, such as an associative map, a cloud of meanings, action verbs, moods.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, эмоциональная выразительность, ассоциативная карта, облако смыслов, глаголы действия, доска настроений.

Keywords: visual communication, emotional expression, associative map, a cloud of meanings of action verbs, the moodboard.

В последние десятилетия значительно изменилась коммуникация. Трансформации произошли в характере информации, глобальности охвата аудитории, скорости распространения и особенностей общения, мультисенсорности воздействия, в эмоциональной выразительности контакта. Дизайн визуализирует эмоциональную сторону современной коммуникации, завершая собой сложную интегрированную стратегию воздействия на зрителя, в проектировании которой задействованы специалисты разных областей знаний.

В публикации рассматривается эмоциональная составляющая

визуальной коммуникации, основанная на исследованиях психологов (Арнхейм Р., Лазарус Р.С., Бьюзен Т., Выгодский Л.С., Лебедев-Любимов А.Н.), философов (Бодрийар Ж., Питерс Т.), маркетологов (Траут Дж., Ривкин С., Жан–Мари-Дрю), специалистов в области коммуникаций (Линдстром М., Браун Т.), дизайнеров (Луптон Э., Шервин Д., Мартин Б., Ханингтон Б., Лукова Л., Осборн А.Ф.) для выявления наиболее эффективных методов проектной работы в области дизайна.

Психолог, специалист в области психологии восприятия Рудольф Арнхейм в очерке «Двойственная природа разума: интуиция и интеллект» опубликованном в конце XX века [1, с. 27], рассматривает чувственную, интуитивную сторону познания, противопоставляя ее логической. Человек открывает глаза и воспринимает мир целиком «мгновенно и цельно». Будь то природное состояние или произведение искусства, мы принимаем эмоциональный посыл по ощущению, интуитивно. Являясь последователем гештальтпсихологии, учеником М.Вертгеймера, автор утверждает, обобщение — главная опора когнитивной деятельности. Эмоция строится именно на обобщенном состоянии изображения. Другое дело — анализ полученной информации. «Поставленный перед задачей анализа, художник или зритель изучает различные характеристики толщины линий, нажима и напряженности, отличающие разные фрагменты работы, таким образом, он воспринимает художественный образ как единую систему сил…». Одним из выводов данной публикации является то, что эмоциональная составляющая коммуникации формируется комплексным воздействием визуальной системы, переносящим зрителя к образно-ассоциативным формам мышления.

Специалист в области современных коммуникаций Мартин Линдстром также осознал проблемы новых условий коммуникации и нашел пути решения в исследовании чувственно-эмоциональной сферы человека. Совместно с крупнейшим в мире научно-исследовательским институтом Millward Brown, занимающимся социологическими исследованиями в сфере психологии коммуникации, Линдстром разработал инновационную программу построения коммуникативной платформы, в контексте XXI столетия. В издании «Brand sense» [2]

изложена стратегия, которая рассматривает чувственное восприятие как важнейшую составляющую коммуникации, при этом автор исследует все каналы сенсорного восприятия человека. Линдстром выделяет, помимо уникального торгового предложения (USP), эмоциональное торговое предложение (ESP), которое моделирует эмоциональные предпочтения и привязанности аудитории.

Поиск эффективных способов коммуникации привел автора к выводам о том, что самое важное – это искусство продавать ощущения [2, с. 51]. По Бодрийару, в основе такого рода коммуникации не логика тезиса и доказательства, а логика легенды и вовлеченности в нее зрителя. Предлагается не товар и услуга, а счастье обладания ими, ассоциации на заданные темы [3]. Для такого вовлечения в процесс мистификации в современных условиях мало двух каналов воздействия — зрения и звука, поэтому Линдстром предлагает использование всех когнитивных систем, видя в таком взаимодействии мощный потенциал воздействия.

Исследования психологов показывают, что в основе эмоционально выразительной эффективной коммуникации лежит комплекс визуальных мультисенсорных образов, ассоциаций, способных создать заданные ощущения у зрителя. Характер данных ощущений также можно понять и спроектировать технологией «Ассоциативные карты».

Психологи Тони и Барри Бьюзены в исследовании «The Mind Map Book» [4] предложили методику радикального мышления. Главным успехом коммуникации, по мнению психологов, является грамотно поставленная задача, тема, предметная область. Проектная технология называется «Ассоциативные карты» или ментальные карты. В дизайне этот этап проектирования предшествует визуальным поискам. В начале анализа важно определить центральный термин или ключевую идею проекта и выразить их одним словом или раскрывающим его понятием. В центре страницы фиксируется исходная позиция — слово, понятие, фраза. Вокруг центра создается сеть слов-ассоциаций, которые линиями объединяются с центральным словом. Далее от найденных ассоциаций появляются новые смыслы, наращиваются ветки смыслов. При этом ветки смыслов могут представлять отдельные категории:

синонимы, антонимы, устойчивые словосочетания, поговорки, ощущения, и т.д. Каждое направление анализа может быть кодировано отдельным цветом. От больших направлений «веток» появляются малые. Формируются логические и предметные связи, новые смыслы важные для понимания сути визуальной коммуникации.

В дизайнерской студии Toomix (г. Барселона) эту методику несколько трансформировали и назвали «Облако смыслов». Сформировав вербальный уровень проектной проблемы, выстроив концентрические лучи связей от ключевого понятия или слова, дизайнеры переходят к визуализации всей схемы, заменяя слова конкретными изображениями [5, с. 24]. Этот метод широко применяется на начальном этапе проектирования, является коллективным и дает проектной группе набор визуальных образов на заданную тему, выражающих настроение, состояние, атмосферу будущего проекта.

Американские дизайнеры и исследователи технологий визуальных коммуникаций Мартин Б., Ханингтон Б. [6] описывают похожую проектную технологию, назвав ее «Ассоциативное картирование», и считают этот метод особо эффективным и важным тогда, когда тема или проблема имеют много изменяемых параметров. «Ассоциативное картирование обеспечивает визуальную организацию проблемного пространства, так, чтобы можно было лучше его понять» [6, с. 118]. Данный метод предполагает коллективное творчество, что придает этому этапу большую значимость, поскольку коллективное творчество координирует усилия команды в заданном направлении и формирует более вариативный и интегрированный результат.

Данный метод обеспечивает идентификацию объекта, в рамках проектной работы; понимание связей между основным понятием и его составляющими частями, устанавливая зоны, значимость и границы каждого; границы визуальной коммуникации; круг ассоциаций и образов. Данный метод под разными названиями используется в дизайн-бюро и брендинговых агентствах и формирует переход вербального уровня поставленной задачи в визуальный, создает эмоционально выраженную, ассоциативную графику с потенциалом воздействия на разные чувства. Цифровые технологии добавляют схеме свои изобразительные возможности. В результате получается

карта смыслов конкретного образа с найденными ассоциациями, визуальными характеристиками и качествами. Именно с этой карты начинается дизайн-проект.

Тим Браун — глава одной из самых успешных компаний мира IDEO (по версии журнала Fast Company), считает данный метод эффективным, однако применение его должно быть разумным. Он утверждает, что эксперты по креативным технологиям посвятили большую часть своей энергии созданию ментальных карт, двухмерных матриц и прочих визуальных систем, которые помогают изучать и описывать идеи словами, однако обычное рисование зачастую точнее и выразительней достигает цели. При этом «визуальное мышление принимает множество форм. Не следует думать, будто оно ограничено объективным иллюстрированием» [11, с. 85].

Болгарский дизайнер Лукова Л. убеждена в том, что, метод «Ассоциативные карты» подходит только для начального этапа проектирования и обладает возможностью вывода проекта на новые горизонты смыслов. Более точная работа по визуализации выполняется дизайнером непосредственно в рамках ведения проектной работы [5, с. 64]. Методика Луковой преломляет полученные на первом этапе слова или визуальные образы в поисковые эскизы, оригинальные по стилю, манере, художественным качествам. Графика, отражающая эти образы очень разнообразна по выразительным средствам и приемам, точно соответствует поставленной задаче, но при этом лаконична по форме, очень личностна, индивидуальна и ясна по мысли.

Обоснованность такого подхода подтверждается исследованием психологов Ричарда и Бернса Лазарусов. Авторы считают, что эмоции — это результат личного отношения, абсолютно субъективны и зависимы от системы ценностей человека, его пристрастий. Любая моделируемая эмоция имеет свой характерный волнующий, драматический сюжет, по которому мы входим во взаимодействие с информацией. Мы понимаем эмоции других, отчасти оценивая наши собственные эмоции [11, с. 4], поэтому важно найти грань коллективного мозгового штурма и индивидуальную, личностную форму выражения идеи проекта.

Рассмотренные методики опирались на вербальное понятие,

сформированное существительным, то есть предметом, его качеством, состоянием. Маркетолог Джек Траут также подтверждает, что главным в определении стратегии коммуникации является определение центрального слова в послании. Информация в рамках данной технологии не должна быть слишком сложной. «Многие эффективные программы базируются на одном-единственном слове или фразе «"Volvo" — безопасность» [7, с. 109]. Аргумент этот должен выступить как неожиданный толчок, как вспышка, как озарение. Дальнейшая коммуникативная стратегия подтверждает, визуализирует найденное понятие. Однако другой специалист в области стратегического проектирования, провокационный маркетолог Жан-Мари Дрю утверждает, что главное в позиционировании не существительные, а глаголы, образы изменения и действия, которые решают основную направленность коммуникативной и визуальной стратегии. «Apple противостоит, IBM решает, Nike экспортирует, Sony мечтает, Benetton протестует» [8, с. 140]. Глаголы легко визуализируются во временных искусствах: музыке, литературе, кинематографе, где непрерывный поток повествования легко переводит объекты в деятельное проявление качеств, описанных в установках проектной задачи. Для пространственных искусств дизайнер Алекс Ф.Осборн разработал метод визуализации, способствующий деятельным преобразованиям предмета или явления. Автор предложил взять ключевое слово проекта, базовую форму, основную идею и применить к ней реальные глаголы действия, например: увеличить, скомбинировать, перестроить и т.д. За каждым глагольным действием стоит трансформация предметной формы, выражающая динамику заложенного процесса. Этот метод признан дизайнерами не только как тренинговая технология, но также как реальное средство достижения нового визуального качества преобразования. Эллен Луптон считает, что данный метод интересен в визуализации сложных объектов и систем [5, с. 76].

В работе «Письмо и речь» психолог Выгодский Л.С. научно подтверждает тот факт, что вербальная фраза в процессе осмысления и перевода в визуальный образ дает многочисленные варианты изображений. При этом ученый предупреждает, что некий визуализированный образ может далеко уйти от исходной позиции,

заданной вербально и быть не очень понятным окружающим в своем новом качестве. Вариативность проектного результата встала проблемой между заказчиком и дизайнером. А.Н.Лебедев-Любимов утверждает, что визуальные образы в коммерческой графике воспринимаются более однозначно, чем вербальные, таким образом, более эффективны в рекламе [10, с. 186].

Граница перехода с вербально сформированной проектной задачи в визуальный ряд часто является предметом споров и разногласий на начальном этапе проектирования. Решением этой проблемы стал метод «Визуальный бриф». Бриф — формально содержательные установки на проектную работу. В данном случае мы рассматриваем бриф, сформированный заказчиком. В рамках создания данного брифа заказчику предлагается придумать пять, семь слов, понятий, которые максимально точно могли бы описать образ, эмоцию, дух будущего проекта. На первом этапе на каждое прилагательное заказчику подбирают серию изображений, после чего при личной встрече совместно с дизайнером или представителем агентства выбирается то изображение, которое наиболее точно, по мнению заказчика, отражает идею будущей визуальной коммуникации. Из отобранных изображений формируется визуальный ряд, на который опирается будущий проект. Недостатки этого метода в том, что заказчик не всегда может точно сформулировать проектную задачу, а также отобрать визуальный материал, и результат получается ординарным или эмоционально невыразительным.

Более популярная технология, формирующая эмоциональную выразительность проекта, называется «Moodboard», также ее называют «Доска настроений». Данная технология была сформирована в недрах Fashion индустрии, но в последние годы распространилась на все направления дизайна. На доску или лист бумаги по заданным вербальным параметрам подбирается визуальный ряд. Это могут быть наброски, эскизы, образцы графических приемов или графики, а также изображения, отображающие состояния природы, характеристики фактуры, ассоциации на заданную тему, шрифтовые композиции, элементы конструктивных и технологических качеств будущего проекта, модульные сетки и т.д. Формируется архив изображений на

заданную тему, при этом ассоциации будущего проекта проявляются в разных формах материальности, тактильности, предметности. В отличие от ментальных карт, выраженных в схематичной форме, доска настроения строится по методу коллажа, то есть заказчику на согласование показывают отобранный и композиционно организованный материал.

«Moodboard» — источник вдохновения для дизайнера, но также конкретный визуальный ориентир для будущего проекта, он опредмечен визуальными знаковыми формами, конкретными образными сравнениями. «Moodboard» фиксирует вариативность визуального поиска в конкретных изобразительных средствах, дает возможность проекту двигаться по пути более точного визуального воплощения заданного смысла достаточно долгосрочный период. Также «Moodboard» имеет большое значение для больших проектов с участием нескольких специалистов, разных областей проектной деятельности. Преломляясь различными творческими манерами, материалами, формами и носителями, образ проекта останется узнаваемым и эмоционально выразительным.

В современных условия, в которых технологии играют решающую роль, необходимо искать пути и решения, открывающие проектные возможности, дающие уверенность как в творческом процессе, так и в результате. В описанных методах и проектных технологиях начального этапа дизайн воплощает вербально поставленную задачу в зрительные образы, которые должны быть эмоционально выразительны, неповторимы и узнаваемы в потоке коммуникации.

Библиография:

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.

2. *Линдстром М.* Чувство бренда. Роль пяти органов чувств в создании выдающихся брендов. — М.: Эксмо, 2006. —272 с.: ил.

3. *Бодрийар Ж.* Система вещей / пер. С.М.Зенкина. — М., 2001. — 220 с.

4. *Бьюзен Т., Бьюзен Б.* Супермышление. — Минск: ООО

«Попурри», 2003. — 234 с.

5. *Луптон Э*. Графический дизайн от идеи до воплощения / пер с англ. В.Иванова.— СПб.: Питер, 2013. — 184 с.

6. *Мартин Б., Ханингтон Б*. Универсальные методы дизайна. — СПб.: Питер, 2014. — 208с.

7. *Траут Дж., Ривкин С*. Дифференцируйся или умирай! Выживание в эпоху убийственной конкуренции / пер. с англ. — СПб.: Питер, 2008. — 288с.

8. *Питерс Том*. Основы. Дизайн. — СПб.: Стокгольмская школа экономики, 2006. — 160 с.

9. *Выготский Л.С*. Мышление и речь. — М: Лабиринт, 1999. — 352 с.

10. *Лебедев-Любимов А.Н*. Психология рекламы. 2-е изд. — СПб.: Питер, 2007. — 384 с.

11. *Браун Т.* Дизайн-мышление: от разработки новых продуктов до проектирования новых моделей / пер. с англ. В.Хозинского. — М.: Манн, Иванов, Фербер, 2012. — 256 с.

12. *Lazarus Richard S. and Bernice N*. Passion and Reason: making sense of our emotions. — Oxford Univercity Press, 1994. — 336 p.

Т.Н. Бытачевская, А.Е. Никольский

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ ПЕРСПЕКТИВНЫХ ОБЪЕКТОВ И ВЕЩЕЙ

Статья посвящена изложению спектра вопросов, связанных с методологией, когнитивной функциональной технологией дизайна. Показано современное кибернетическое представление дизайна, которое определяется познавательными, психофизиологическими, информационными технологиями, описывающие основные мыслительные и функциональные процессы человека и принципы совершенствования способностей к творчеству. Определена сущность формообразования как инструмента компетенций.

The article covers a number of problems concerned with cognitive functional technology of design. The author speaks about the contemporary cibernetic representation of design which is defined by cognitive, psychophisiological, information technologies which describe the basic mental and functional processes of a human being and principles of creative abilities improvement. The essence of form-creating process as an instrument of competence is defined.

Ключевые слова: кибернетика, кибернетическая система, междисциплинарная наука («метанаука»), когнитивные процессы, дизайн, технология художественного творчества.

Keywords: cibertenics, cibernetic system, interdisciplinary science, cognitive processes, design-technology of creation

Совершенствование перспективных социальных и промышленных объектов и вещей определяется развитием приоритетных направлений науки, критических технологий и требующих

поиска новых методов и средств дизайна. В рамках программы «Национальная технологическая инициатива», подготовленной Агентством стратегических инициатив (АСИ), в России до 2035 года должны появиться киберфизические системы под кодовым названием SafeNet — это умные системы, включающие сети взаимодействующих между собой вычислительных и физических компонентов, например, роботы, интеллектуальные здания, медицинское оборудование, самоуправляемые автомобили и др. Дизайн как субъект и объекты дизайна представляют собой в целом кибернетическую систему. Объект дизайна как предметная среда включает среду обитания и деятельности (жилье, производственные объекты, ландшафт, одежда и др.), социальные группы (молодежь, сельский житель, элита, средний житель). Субъектом дизайна являются дизайнеры, конструкторы, художники, аналитики, владеющие дизайн-процессом и проектной культурой. Дизайн предполагает воздействие как органа управления на управляемый объект, направленное на достижение определенной цели или обеспечение требуемого поведения. Кибернетический аспект дизайна проявляется как междисциплинарная наука («метанаука») об управлении в живых и технических системах и рассматривается в плане методологии, философии, математических, технических проблем кибернетики. Кибернетика раскрывает принципы рациональной организации управления, позволяя выяснить, в чем состоят дефекты управления и как их устранить. Приложения кибернетики охватывают различные предметные области, включая искусство, медицину, биологию, психологию, педагогику, энергетику, транспорт, химию.

Дизайн как художественное творчество проявляется как управление созданием современных вещей, объектов, трансформации формообразующих факторов, использующих традиции, авангардную фантазию и определяющих рождение новых идей, концепций формы вещей как произведений искусства начала XXI века [2]. Общая кибернетическая структура дизайн-технологии художественного творчества по созданию форм среды обитания, деятельности и совершенствования человека показана на рис. 1.

Следует отметить, что речь идет о новом поколении систем



Рисунок 1. Дизайн-технология художественного творчества по созданию форм среды обитания, деятельности и совершенствования человека

«человек-техника-среда», которые изучаются в эргономике — научно-практической области, тесно связанной с кибернетикой. Интеллектуальная среда (в широком смысле) представляет собой новую концепцию реализации взаимодействий «человек-техника-среда», когда люди окружены интеллектуальным и интуитивно понятным интерфейсом, встроенным в предметы повседневной жизни. Вокруг человека-профессионала или группы специалистов создается дружественная искусственная микросреда, опирающаяся на «незримый» коллективный интеллект.

Интегрированная технология интеллектуального окружения должна быть прозрачной, встроенной в окружающую действительность, хорошо приспособленной к органам чувств, обеспечивать простые и удобные взаимодействия «человек-техника» и «человек-техника-человек».

Эволюция теоретических моделей дизайна прошла путь от теории художественного конструирования — «аксиоморфологической

теории дизайна» — и принципа «открытой формы» (Сенеж) к теории системного проектирования и метода дизайн-программ, от проявления информационной технологии, семиотики, семантики, прагматики как формообразующего фактора в дизайне к структурно-функциональному анализу и, наконец, к конвергентным, нано, био, когнитивным технологиям, к информационно-телекоммуникационным технологиям интернет-вещей, интеллектуальным (умным) объектам и технологии мышления.

Современный этап развития дизайна основан на конвергенции — объединении, взаимопроникновении наук и технологий, саморазвитии научной отрасли, сочетающей процессы интеграции и дифференциации с широким взаимодействием с другими науками — философией, медициной, психологией, физиологией, математикой, социологией, экономикой, политологией. К когнитивной технологии творчества относится дизайн как технология художественного создания вещей среды обитания, деятельности и может быть представлена как принцип: преобразуя мир дизайном, человек преобразует и себя.

Сущность изобразительного искусства, особенности дизайна, модели творческого процесса позволяют представить пространство творчества формообразования, включающее с одной стороны, конструкционное пространство представления форм, с учетом материально вещественной среды, а с другой стороны — семиотическое пространство представления форм. Именно в этом пространстве — пространстве творчества формообразования — реализуется структура процесса дизайна (рис. 3).

Нетрудно видеть, что пространство творчества формообразования включает, с одной стороны, конструкционное пространство представления форм, с учетом материально-вещественной среды, а с другой — семиотическое пространство представления форм.

Следует отметить, что семиотическое пространство представления форм существует в реальных психофизиологических ощущениях, фиксируемых рецепторами человека (зрения, слуха, вестибулярности, тактильности, обоняния), реакциями действия (голоса, движения рук, ног, тела), а также виртуального представления как продукта

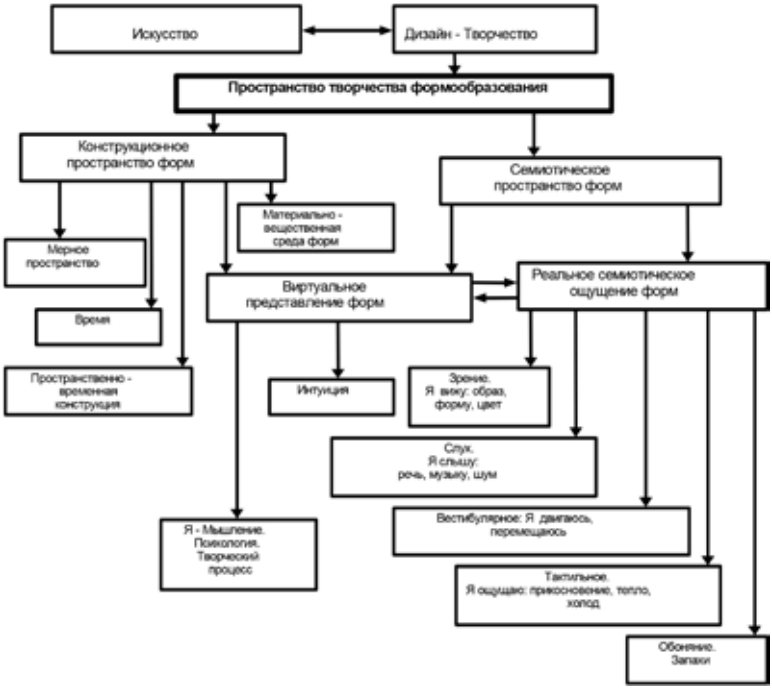


Рисунок 2. Пространство дизайн-творчества формообразования

мышления. Дизайн в основе своей можно определить как искусство компромисса, как метод согласования и приведения к единству, целостности и гармонии многих противоречащих друг другу стилей, приемов, правил, свойств, возможностей. Конфликтность каждого замысла заложена в самой природе дизайна, но суть его как особой универсальной деятельности состоит в искусстве преодоления этой конфликтности на основе компромисса.

Дизайнеру всегда приходится увязывать требования красоты с формой и функцией предмета, законы визуальной гармонии с требованиями эргономики, свойства и возможности материала с предполагаемыми результатами и наличной технологией, стремления к экономичности с правилами техники безопасности и т.д.

В исследовании искусства как формообразующего фактора в дизайне особый смысл приобретают аспекты когнитивной

психологии, а проблемы, с которыми имеет дело дизайнер, являются плохо сформулированными, плохо структурированными. Это совсем не те задачи, которые ставят перед собой для решения ученые, математики и гуманитарии. Когнитивную модель можно определить как метафору, основанную на наблюдениях и выводах, сделанных из этих наблюдений, и описывающих, как обнаруживается, хранится и используется информация, поэтому проблемы этого типа не поддаются исчерпывающему анализу, и нельзя гарантировать, что для них могут быть найдены оптимальные решения. Дизайнер, следовательно, стремится отыскать первичную модель-идею, которая позволит обозначить пределы проблемы и одновременно сделать предположение о природе возможного решения. Чтобы справиться с плохо сформулированной проблемой, дизайнер должен иметь достаточно смелости для определения, переопределения и изменения ее. 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. Воображение — это внутренняя версия увиденного, использующая те же коды и конвенции. Изображение же есть форма — эквивалент воображения и видения. Эти деятельности вместе дополняют друг друга, что и составляет целенаправленное и продуктивное визуальное мышление, с точки зрения психологии.

Решение дизайн задач — творческий процесс, направленный на отыскание представления формы конкретного объекта, изделия. Творчество — это вид когнитивной деятельности, приводящий к новому видению задачи и не ограниченный прагматическими результатами. На современном этапе развития дизайна внимание исследователей фокусируется на аспектах дизайнерской деятельности, важнейшим из которых является формообразование, основанное на комбинаторных механизмах взаимодействия средств, приемов и методов композиции в дизайне. Владение языком художественного формообразования, знание законов его развития, его грамматики позволит дизайнерам правильней ставить задачи. В художественной культуре сложилось понятие «композиция»,

выражающие существо художественной формы произведения. Композиция подчиняются целому ряду закономерностей и оперирует геометрическими преобразованиями с точками, линиями, объемом, пространством.

В процессе изучения основ формообразования в дизайне путем приведения к гармонии функции, конструкции и формы предмета необходимо усвоить систему достоверных, научно обоснованных конвергентных знаний, знаний, правильно отражающих явления реального мира. В соответствии с этим, в основе методики изучения должен лежать принцип научности. Идея единства искусства и науки принимала конкретные формы и именно этим увлекла деятелей искусства. Формообразование сводили к науке о пропорциях, к которой искали основания для построения теории композиции. На примерах можно видеть, что, как правило, в хорошем зодчем всегда соединены черты ученого и художника, а конструктор самолетов А.Н.Туполев повторял, глядя на очередной шедевр — самолет ТУ-144: «Красивый самолёт всегда полетит», зная при этом, что все расчеты, результаты математического и полунатурного моделирования подтверждают этот тезис.

Можно рассматривать заключительную фазу формообразования предметов дизайна как процесс приведения к гармонии функций, конструкции и формы предмета с использованием критериев эстетики фракталов, а также показать фрактальность искусства как источника красоты природы. Истинная красота не имеет последней черты, как не имеет точных границ фрактальное множество, что соответствует понятию иррациональности смысла, по К.Юнгу.

Таким образом, форма в дизайне может быть определена как средство выражения внутреннего содержания и предназначения объекта изделия через его внешний вид. Ряд свойств формируют изделие, его внешнюю выразительность. К ним относятся геометрические характеристики, ориентация в пространстве, цвет, фактура, соединение и др. Формы обладают такими свойствами, как метр, ритм, пропорции, равновесие.

Комбинаторное формообразование характеризуется определенной зависимостью между различными показателями

основных параметров комбинаторных элементов, качественным и количественным составом серий комбинаторных элементов и сериями создаваемых форм.

Грамматику авангардного искусства дизайна можно построить на основе физических законов, на законах внутренней необходимости, которые можно назвать законами синергетики, психологии. Окружающая нас природа подсказывает самые рациональные формы, объяснение которых дает новая наука — синергетика. Порядок рождается из хаоса. Флуктуации являются творцом организации. Случайность играет в эволюционных процессах конструктивную роль. Разнообразие лежит в основе устойчивого и динамичного развития систем. Эволюция нелинейна, многовариантна. Развитие как в исторической ретроспективе, так и в перспективе имеет альтернативы. Все эти идеи во многом определяют атмосферу современного интеллектуального мира — мира дизайна.

Процесс творчества в пространстве формообразования параллельно-последовательный, итерационный, поэтому выделить блоки по значимости не представляется возможным. Именно в этом пространстве — пространстве творчества формообразования — реализуется структура креативного процесса дизайна. Системность и иерархичность модели процесса дизайна проявилась в том, что субъекты творчества (дизайнер, художник, конструктор) создают объекты творчества (предметную среду обитания, деятельности) через отношения творчества (концепции искусства, философии, конвергентные науки и собственно структуру процесса дизайна в пространстве творчества), представляющие собой, в конечном счете, когнитивные методы дизайн-творчества и оценки объектов. В соответствии с принципом иерархичности, структура процесса дизайна в пространстве творчества раскрывается в виде последовательно-параллельной процедуры, включающей формирование цели и замысла; определение прототипов, поиска функциональной основы как новации, изобретения, рационализации, модернизации; выбора языка искусства представления объекта; компоновку формы; гармонизацию формы; оценку эффективности, рыночной конкурентоспособности и

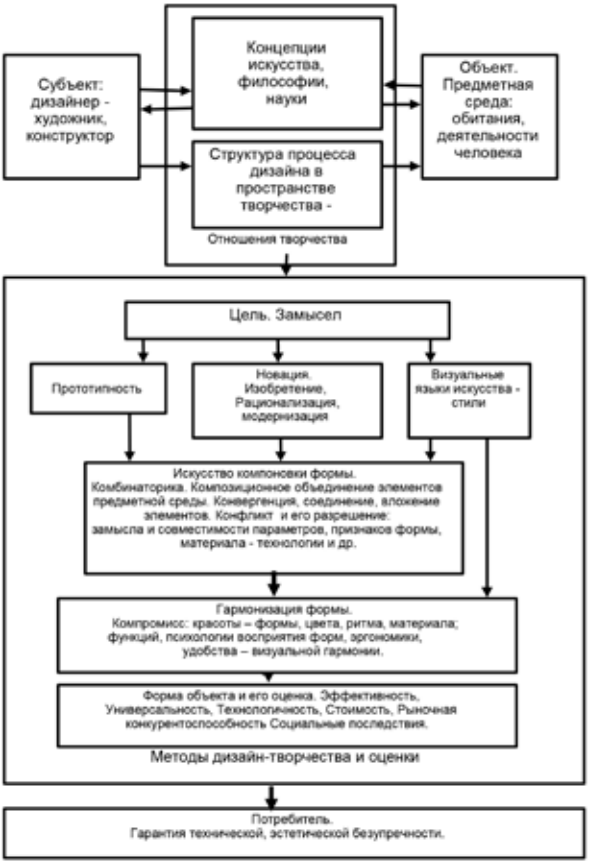


Рисунок 3. Структура креативного процесса формообразования в пространстве творчества

соответствия стандарту высокого дизайна. Структура креативного процесса формообразования в пространстве творчества показана на рис. 3.

Технология творчества неразрывно связана с современной трактовкой виртуальности. Интерпретация природы психики, психологического творческого процесса как виртуальной, внутренне генерируемой виртуальной реальности позволяет рассматривать процесс трансформации форм как порождение новых виртуальных реальностей из базиса — постоянной составляющей или измененного состояния сознания.

Необходимо отметить, что развитие, динамика человека, материальной и виртуальной среды, организационных структур, технологий происходит не изолировано, а в тесном их взаимодействии, что обусловлено когнитивной психологией ее создателей, психофизиологическими, эргономическими, культурными и художественными аспектами субъектов. Дизайн для компьютеров и компьютеры для дизайна, графический дизайн, компьютерные технологии художественного творчества по созданию форм, веб-дизайн демонстрируют на различных примерах разработки компьютерных вариантов электронных предприятий, магазинов, музеев, энциклопедий, истории театров, основанных на технологии формирования и представления виртуальных знаний, с учетом психологии восприятия информации пользователями.

Среда Интернет становится средой активной деятельности человека. Интернет превращается в искусственный интеллект, разум человечества. Интернет проникает всюду и влияет на все стороны жизни человечества: социально-экономические, политические, военные, научно-технические, культурно-образовательные, правовые. Одной из основных функций субъектов среды Интернет является когнитивный аспект — участие в формировании и использовании знаний виртуальной среды Структура формирования знаний определяется активным творческим процессом представляющим собой последовательность операций сбора, анализа информации, озарения (incite), фиксации знаний, например, в виде web-дизайна [3]. Необходимо отметить, что развитие материальной и виртуальной среды, организационных структур, технологий среды Интернет происходит не изолировано, а в тесном их взаимодействии, что обусловлено когнитивной психологией ее создателей, психофизиологическими, эргономическими, культурными аспектами субъектов среды Интернет. Таким образом, с помощью web-дизайна среды Интернет активно формируется и используется мировое когнитивное, конвергентное пространство.

Библиография:

1. URL: http://www.kommersant.ru/doc/30188741 (дата обращения: 17.12.2016).

2. *Бытачевская Т.Н*. Искусство художественного авангарда XX века как фактор формообразования в дизайне: Теоретические концепции и проблемы интерпретации. 2006. — URL: http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-khudozhestvennogo-avangarda-xx-veka-kak-faktor-formoobrazovaniya-v-dizaine-teoreti#ixzz31uXSFYo4 (дата обращения: 17.12.2016).

3. *Никольский А.Е*. Когнитивное явление Интернет / Интернет образование / Минобразование РФ. — М.: МГГИ, 2002.

А.А. Дубова

ВЗАИМОСВЯЗЬ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ В ДИЗАЙНЕ ОБЪЕКТОВ РОБОТОТЕХНИКИ

Статья посвящена обзору и классификации морфологии роботов в аспекте функциональной принадлежности. Рассматривается взаимосвязь объемно-пространственной структуры и формотворческих стратегий дизайна. Выдвигается тезис, что для целого класса транспортных роботов основной полезной функцией является коммуникация, что в свою очередь актуализирует эстетический поиск художественного образа агента коммуникации. Рассматривается проблематика шагающих транспортных роботов в аспекте их зоо- и антропоморфного формообразования.

Article represents the review and classification of morphology of robots in aspect of useful function. The interrelation volume-spatial structure and design strategy. The thesis moves forward that for the whole class of transport robots the main useful function is communication. The zoomorphism and anthropomorphism of the locomotion robots is considered. Robots becomes objects of art development not only morphology of the concrete device, but also search strategy of a shaping of an objective aesthetics paradigm.

Ключевые слова: робот, дизайн, монообъем, персонаж, коммуникация, функция, объективированная эстетика, рациональна красота.

Keywords: the robot, design, monovolume, the character, communication, function, an objective esthetics, the beauty is rational.

Впервые мы встречаемся с необходимостью художественного решения формы автоматической машины на производстве. Именно наследию «производственной» составляющей, мы обязаны повсеместным и не всегда оправданным требованием функциональной оправданности дизайн-формы. Первые интеллектуальные машины на производстве, роботы-манипуляторы, смонтированные на конвейерных линиях, являлись композиционными центрами и доминантами предметно-пространственной среды. Их производство стартовало в середине 50-х годов XX века в США. В 1954 году американский инженер Джордж Девол запатентовал способ управления погрузочно-разгрузочным манипулятором с помощью сменных перфокарт и получил патент на *робот* промышленного назначения. В 1956 году вместе с Джозефом Энгельбергом он организовал первую в мире компанию по выпуску промышленных роботов Unimation, что является сокращением термина «Universal Automation» (универсальная автоматика).

В 1959 году фирма Consolidated Corporation (США) опубликовала описание манипулятора с числовым программным управлением (ЧПУ), а в 1960–1961 гг. в американской печати появились первые сообщения о манипуляторах Transferobot и Eleximan с программным управлением для автоматизации сборочных и других подобных работ. В 1962 году в США были созданы первые в мире промышленные роботы Unimate и Versatran. Их сходство с морфологией человека ограничивалось наличием манипулятора, отдаленно напоминающего человеческую руку [8]. Промышленный робот Unimate имел пять степеней подвижности с гидроприводом и устройство захвата с пневмоприводом. Перемещение объектов массой до 12 кг осуществлялось с точностью 1,25 мм. В режиме обучения оператор задавал последовательность точек, через которые должны пройти звенья манипулятора в течение рабочего цикла. Робот «запоминал» координаты точек и мог автоматически перемещаться от одной точки к другой в заданной последовательности, многократно повторяя рабочий цикл. Формообразование таких роботов-манипуляторов демонстрирует такой метод дизайна, где форма предмета не полностью отвечает пространству, повторяя его геометрию, масштаб или

колорит, а работает на контрасте, является акцентным элементом, демонстрируя своеобразие и уникальность предмета. В тоже время робот-манипулятор статично размещался в предложенной среде и, соответственно, решался в соотнесении с плоскостной геометрией пространства цеха. Эстетические аспекты, такие как цвет, пластика, фактура поверхностей, решались как элемент психологической разрядки оператора. Стационарный манипулятор выполнял функцию руки человека, и его пропорции изображали принцип антропометрического соответствия.

Изобразительная стратегия формообразования имеет место и в передачи функциональных особенностей роботов в соотнесенности с «видом деятельности». Одной из подобных общих особенностей всех интеллектуальных устройств, которая также обладает коммерческой привлекательной маркетинговой составляющей, является *точность*. Точность выполнения операции, соблюдение размеров, точность копирования, масштабы операций (макро- и микро- размеры) и т.д. Категория «точность» весьма обширная область, в которой очевидно превосходство машины. Подчас эта наиболее *привлекательная функция* является ключевой при создании художественного образа интеллектуального устройства. Точность как качественная функциональная характеристика роботов всячески подчеркивается в сложном формообразовании их корпусов, рельефных линиях обводов и сопряжений. [14]. Однако стационарные роботы, задействованные на конвейерах, еще не полностью автономны и все же взаимодействуют с человеком — их оператором. Как следствие — именно человек становится фокусной точкой, к которой обращена композиция.

Помимо стационарных манипуляторов, можно выделить другой большой класс роботической техники — транспортные роботы. Основная функция этого вида техники — транспортировка — имеет свои особенности. В первую очередь, эти машины призваны обеспечить транспортировку в условиях заданного пространства и траектории, и, наоборот, в условиях открытых пространств и сложных рельефов. Самостоятельное движение машины невозможно без «органов чувств», которые представлены в виде всевозможных датчиков.

Область применения транспортных роботов, движущихся по заданной траектории, разнообразна. Большинство их маршрутов расположено в пространстве интерьера. Именно «интерьерный» масштаб окружающей среды и такие его особенности, как отсутствие выраженных высотных перепадов (или наличие пандусов), мелкий рельеф и непротяженные расстояния, делают мобильность роботов столь привлекательной и функциональной характеристикой. Следствием мобильности является стремление к монообъемности формы. А.А. Базилевский указывает, что изначально монообъем обусловлен техническими требованиями изоляции внутреннего механизма, однако впоследствии развился в ведущий метод формообразования многих транспортных средств и приборов [1, с. 51]. Ранжирование формы по степени уплотненности структуры, выражаемое различием в части объемно-пространственных решений, позволяет допустить прием формального противопоставления при решении образа стационарных и мобильных машин композиционными приемами статики и динамики. Членение формы в случае мобильных транспортных роботов, скорее, декоративный прием индивидуализации, чем универсальное решение тектонической компоновки.

Другая плоскость функциональных особенностей транспортных роботов — это объект транспортировки. Например, декларируется транспортировка роботами, полезного, но опасного груза, однако в большинстве случаев робот транспортирует самого себя. Он может «нести» информацию, может прибыть пообщаться или же просто выполнять роль гигантской мобильной кнопки. Поэтому не будет ошибкой сказать, что основная функция многих современных транспортных роботов и их собратьев из недалекого будущего — коммуникация. Человек должен понимать, на какой стадии выполнения находится робот, правильно ли выполнена команда и т.п. Отсюда вытекают основные требования к формообразованию таких устройств: информативность и ясность элементов обозначения коммуникации, т.е. всевозможных индикаторов и трансляторов информации.

Рассмотрим некоторые примеры дизайна транспортных роботов. Транспортный робот от компании Kiva Systems, занятый на складе крупнейшего интернет-магазина Amazon, предназначен для переме-

щения многоярусного стеллажа с товарами. Нахождение людей на территории, отданной этим автоматам, даже не предусмотрено. Тысячи этих роботов обеспечивают практически полную автоматизацию работы на огромной площади [18]. Перемещаясь по площади склада, роботы не сталкиваются и выполняют работу в 10 раз быстрее человека. В формальном решении облика робота можно выделить два характерных момента, подчеркивающих коммуникативную составляющую их формообразования. Первый — это колористическое решение, повторяющее образ строительной техники, с использованием ярких цветов — желтого или оранжевого, выделяющихся на общем сером фоне. Желтый на черном Й.Иттен называл «бескомпромиссным», «проявляющим себя в самом ярком и агрессивном блеске», а оранжевый — максимально активным [5, с. 87, 89]. Второй момент — это четко определяемое «лицо» робота, которое развернуто по направлению движения. Таким образом, у объекта можно выделить фронтальные и боковые части и увидеть, что Kiva, никогда не едет боком. Другой робот этого же производителя называется Betty-bot [10]. Он имеет те же пропорции и цвет, что и Kiva, и отличается дизайном «лица». Сейчас мы не будем останавливаться на роботах-экскурсоводах, имеющих не только «лицо», но и «голову», а часто и «руки» для жестикуляции. Их формообразование индивидуально и относится, скорее, к разработке конкретного персонажа, чем к обобщенному формально-композиционному поиску на основе полезной функции изделия. Несмотря та тот факт, что сами объекты нашего исследования и их морфология демонстрируют ярко выраженную технологичность, одна из наиболее характерных тенденций в этой области — миниатюризация формы — здесь совершенно не прослеживается. Очевидным представляется факт, что достижение размеров, сопоставимых с человеком (имеется в виду антропометрия и усилие, прилагаемое человеком в рамках «человеческого масштаба») является стоп-линией, за пределы который минимизация формы не выходит.

Следующий тип роботов в нашем списке, сформированном по принципу перемещений в пространстве, — роботизированные шагоходы. Этот принцип движения относительно новый и ранее прак-

тически не использовался в машиностроении из-за массы факторов, определяющих такую конструкцию как слишком сложную и экономически невыгодную. Однако подобный тип движения востребован на местности, где отсутствуют дороги, поэтому основной вектор разработки такого класса машин лежит в области тяжелого строительства и нужд армии. В современном мире примером реально-существующей шагающей техники могут послужить гигантские шагающие экскаваторы (*«шаг» осуществляется за счет опирания на ковш*), такие, как, например, будоражащий воображение экскаватор Big Muskie высотой 68 метров и длиной 125 метров [20]. Самый большой отечественный шагающий экскаватор, когда-либо созданный в СССР, — ЭШ-100/100 — эксплуатировался 15 лет, после чего был законсервирован, а после распада Советского Союза сдан на металлолом. Подобные машины используются в горнорудной промышленности или рытье больших каналов. Другой пример шагающей машины — шестиногий комбайн-лесоруб, разработанный компанией Timberjack совместно с John Deere, являющийся, по сути, шагающим лесозаготовительным комбайном [19]. Несмотря на то, что этот концепт серийно не выпускается, тема движения без колесной или гусеничной тяги активно продвигается разработчиками. Проходимость шагающих машин выше, чем у колесных или гусеничных транспортных средств, но сложность конструкции ограничивает их использование лишь в качестве экспериментальных разработок. Среди таковых можно выделить и шагающий грузовик [13], разработанный компанией General Electric (1965), и разработку германского университета Дуйсбург-Эссен — ALDURO [12].

Однако наибольшую популярность такой тип движения завоевал в роботостроении. Именно фантастичность и футуристический образ роботов позволяет нам дать исторический отсыл развития этой темы даже не к Станиславу Лемму и его «Фантастике и футурологии» 1970 года, а к одному из «отцов» научной фантастики Герберту Уэллсу. (Здесь можно было бы указать на Жюля Верна и его «Паровой дом» 1880 г., но этот образ отсылает нас к анализу объектов более крупного масштаба, где в основе образности присутствует тема восхищения мощью источника энергии [3].) В первом издании The

war of the worlds, опубликованном в журнальном варианте в 1897 году, публике была продемонстрирована инопланетная техника. Действительно, не могли же марсиане перемещаться на конной тяге. В наше время «боевой треножник» стал т.н. МЕМом (от англ. Meme) — единицей культурной информации, обозначающей идею, образ, фразу. Имеется даже скульптура в Уокинге, посвященная боевому треножнику [15]. Визуальный образ марсианского треножника можно определить как один из первоисточников темы фантастичности и изобретательства в деле проектирования превосходящей, поражающей воображение *новой* вещи.

Мировой столицей шагающих роботов и законодательницей моды в этой сфере справедливо считать Японию со всеми вытекающими отсюда последствиями. Термин «робот» в современной Японии используется для выделения этого класса техники из всех механизмов с конечностями. Исторически в Японию реальные роботы попали через вышеупомянутую американскую корпорацию Unimation (1962 г.) и стали разрабатываться многими компаниями. Робот как персонаж появился несколько раньше, в первом манга сериале Мицутеру Ёкоямы на тему роботов Tetsujin 28-go, публиковавшимся с 1956 по 1966 гг. [16]. Ёкояма создал один из первых образов могучего робота, полностью автономного, с возможностью контроля и управления человеком, что весьма способствовало популяризации темы антропо- и зооморфизма при создании объектов робототехники [6].

Среди реально-существующих шагающих роботов есть даже одноногие механизмы (хопперы), однако на сегодняшний день наиболее распространены шагающие роботы-игрушки, например, двуногие QRIO (2003 г.) и ASIMO (2000 г., последняя версия выпущена в 2014 г.), а также четырехногий электронный песик AIBO. Безусловно, разработкой шагающих роботов заняты не только в Японии. Известная американская лаборатория Boston Dynamics — инженерная компания, специализирующаяся в робототехнике. В Интернете широко представлена ее разработка для Управления перспективных исследовательских проектов Министерства обороны США (DARPA) [2]. Это четвероногий транспортных робот BigDog. Он способен переносить до 40 кг веса и преодолевать уклон в 35° [7]. Робот был

впервые продемонстрирован в 2006 г. и за 10 лет приобрел много усовершенствований, а сама компания представила и множество других зооморфных роботов: Cheetah, Petman, Sandflea и антропоморфного робота Atlas [11].

Новой стихией для перемещения роботов стал воздух. Количество разнообразных коптеров растет с каждым днем, а особенности их размеров и производства вывели этот класс машин будущего в область современных товаров. Коптер — это беспилотный радиоуправляемый летательный аппарат, передвигающийся по воздуху по принципу вертолета. Некоторые коптеры, собственно, и есть маленькие вертолеты, а другие больше похожи на совершенно фантастические объекты. Эти аппараты, предназначеные для транспортировки легких грузов, завоевали популярность, благодаря возможностям съемки с воздуха, а ведь сегодня публикация фотоматериалов в социальных сетях, пожалуй, одно из самых распространенных хобби. Однако коптеры интересуют проектировщиков и с позиции создания нового вида одноместного транспорта для человека. История таких аппаратов, тянущаяся от первых орнитоптеров до концепта Volocopter компании e-volo, насчитывает более ста лет [4, с. 62, 17]. К роботам современные коптеры позволяет отнести наличие системы датчиков, позволяющей самостоятельно ориентироваться в пространстве.

Таким образом, формы и назначения роботизированных интеллектуальных устройств весьма разнообразны. Они существуют и в виде реальных объектов и проектных разработок. Реальные объекты, которым сообщается эстетическая составляющая, в основном, представлены игрушками, и их облик часто увязан с ранее предложенными в визуальном искусстве образами. Что касается инженерных разработок подобной техники, эстетическая составляющая находится на очень низком уровне. Либо конструкция объекта прикрывается формой-кожухом, изображающей какую либо форму жизни, либо разработчики увлекаются повтором анатомического строения конкретного персонажа. И в том, и в другом случае *воспроизвести природные пропорции и размеры* в этих устройствах пока не удалось, поэтому поиск адекватных образов остается насущной проблемой для создания гармоничной дизайн-формы объектов робототехники.

Проектирование роботов по-прежнему представляется авангардом многих отраслей науки, таких как физика, информатика, химия, медицина и машиностроение. Если такая машина, как автомобиль, со слов Кун-Пио Ли (Kun-Pyo Lee), уже обладает статусом «символа», включенного в систему норм и ценностей общества, и форма его воспринимается уже на уровне подсознания [9], то поиск формы интеллектуального устройства, коими представляются различные объекты робототехники, находится еще в «верхнем культурном слое», который характеризуется неопределенностью форм. Одна из очевидных задач промышленного дизайна — поиск устойчивых, т.е. обоснованных, «объективных» форм производимых и *продаваемых* объектов робототехники. Так как область полезных функций этих объектов весьма разнообразна, то традиции эстетического решения обусловленного функциональностью заставляют нас верно определить основную функцию. Для транспортных роботов (экскурсоводов, слуг, сиделок, и т. п.) один из вариантов предлагаемых решений — придание машине антропоморфной формы, *сомасштабной* самому человеку. Подобная цель уже *заявлена* на социальном и культурном уровнях в фильмах, книгах, играх и зафиксирована во всем разнообразии художественных образов. Кажется, что осталось решить некоторые технико-технологические проблемы, такие как создание источника энергии подходящей емкости и размера, разработать подходящий человеко-машинный интерфейс. Возможности технологии уже позволяют воспроизводить сложные криволинейные поверхности, есть подходящие материалы, проектные технологии позволяют отрабатывать варианты, которые исчисляются тысячами. Но, совершенно неизвестно, какие факторы формообразования определить «объективными» чтобы на их основе выработать критерии оценки в рамках парадигмы «рациональной красоты». Если в начале XX века удалось обосновать машинные формы через поэтизацию абстрактной геометрии, новый материал, «научную» составляющую, подобную «обтекаемой» аэродинамической форме, то на современном этапе развития культуры, декларируемая «объективность» бионических форм настолько разнообразна, что актуализирует больше проблем, чем дает ответов. Кинематика машин на основе природной

механики — это ответ, а система коммуникации — скорее, вопрос. В природе в форме (морфологии или цвете) мы наблюдаем лишь систему сообщений, т.е. одностороннюю коммуникацию, трансляцию информации. Коммуникация между человеком и роботом предполагает быть двухсторонней, а, следовательно, машина, как объект, с которым предполагается общаться, должна обладать какими-либо индикаторами, отображающими, что процесс коммуникации успешно происходит. Иными словами, будет справедливо отметить, что все персонажные характеристики, которыми наделяется робот, в первую очередь, призваны установить канал невербальной коммуникации между машиной и человеком. Казалось бы, что именно по этой причине тема антропоморфного робота утвердилась как таковая, и многочисленные разработчики заняты темой достижения как можно большего человекоподобия. Однако на сегодняшний момент не продемонстрировано ни одного образца, полностью повторяющего морфологию человека. Поэтому справедливо отметить, что поиск удовлетворительной эстетической формы ведется в области сочинения персонажа. Один из факторов, обуславливающих этот поиск, — степень мобильности объекта.

Так как в процессе эксплуатации мобильный робот может оказываться в различных средах, дизайнеру его можно представить как форму, находящуюся вне фонового контекста. Работая в таких условиях, он понимает, что количество факторов восприятия художественной целостности объекта сокращается, а к оставшимся «предъявляются» повышенные требования, в частности, силуэт формы забирает на себя большую часть внимания. Форма оказывается вне регулирующих рамок целостно решаемой среды. Поэтому целостность достигается методом стилизации под образец или его отдельные элементы, уже зарекомендовавшие себя положительно.

Библиография:

1. *Базилевский А.А.* Технология и формообразование в проектной культуре дизайна. Влияние технологии на морфологию промышленных изделий: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Александр Ан-

дреевич Базилевский. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2006. — 191 с.

2. *Буренок В.М., Ивлев А.А., Корчак В.Ю*. Аналитический обзор деятельности Управления перспективных исследовательских проектов МО США / Развитие военных технологий XXI века: проблемы, планирование, реализация // В.М.Буренок, А.А.Ивлев, В.Ю.Корчак. — Тверь: ООО «КУПОЛ», 2009. — С. 93.

3. *Верн Ж*. Паровой дом / Ж.Верн. — М.: ТОО ФРЭД, 1994. — 288 с.: ил.

4. *Дрела М., Лангфорд Дж.С*. Проблематика полетов с использованием мускульной силы человека журнал / М.Дрела, Дж.С.Лангфорд // В мире науки . — 1986. — № 1. — С. 62.

5. *Иттен Й*. Искусство цвета / Й.Иттен. 10-е изд. — М.: Аронов, 2015.

6. *Gilson M*. A Brief History of Japanese Robophilia (англ.) // Leonardo. — The MIT Press, 1998. — Vol. 31. — № 5. — P. 367–369.

7. Hambling D. Robotic «pack mule» displays stunning reflexes [Электронный ресурс] // New Scientist (дата обращения: 03.03.2006).

8. History of Industrial Robots: From the first installation until today. [Электронный ресурс] // IFR, International Federation of Robotics (дата обращения: 03.03.2006).

9. *Kun-Pyo Lee*. Design methods and the development of technology / Kun-Pyo Lee // Form. — Frankfurt, 2002.

10. URL: http://edition.cnn.com/2014/10/13/tech/innovation/what-happens-after-you/ (видео, роботы Kiva и Betty-bot) (дата обращения: 03.03.2006).

11. URL: http://www.bostondynamics.com/robot_Atlas.html (робот Atlas, внешний вид) (дата обращения: 03.04.2006).

12. URL: http://www.unusuallocomotion.com/pages/robots/locomotion-and-crossing-means-of-land-robots.html (внешний вид транспортных роботов) (дата обращения: 03.03.2006).

13. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Walking_truck (шагающий грузовик) (дата обращения: 03.04.2006).

14. URL: https://industrial.omron.ru/ru/products/hornet (роботы OMRON) (дата обращения: 03.03.2006).

15. URL: https://ru.wiki2.org/wiki/Мех_(бронетехника)#/media/

File:Woking_tripod.JPG (скульптура марсианского треножника) (дата обращения: 03.04.2006).

16. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Tetsujin_28-go#/media/File:Tetsujin28.jpg (робот Тецудзин) (дата обращения: 03.03.2006).

17. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Volocopter (одноместный коптер) (дата обращения: 03.04.2006).

18. URL: https://www.youtube.com/watch?v=H5pChlqcm40 (движение роботов Kiva) (дата обращения: 03.03.2006).

19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=I9SPLYdLOn0 (робот-лесоруб) (дата обращения: 05.04.2006).

20. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jcmGKsHZXZ8 (шагающий экскаватор Big Muskie) (дата обращения: 05.04.2006).

А.А. Дубова, Ю.В. Назаров

К ПРОБЛЕМЕ МИНИАТЮРИЗАЦИИ ФОРМЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ УСТРОЙСТВ

Статья посвящена морфологическим аспектам миниатюризации габаритов и «исчезновению» визуальной составляющей формы на примере интеллектуальной техники. Ввиду того, что размер объекта достигает физических пределов, дизайн, традиционно оперирующий материальными объектами, переключается с поиска пластических характеристик формы на поиск взаимопонимания между пользователем и объектом на базе эргономики и семантики. Объектами художественной разработки становится не столько морфология конкретного устройства, сколько формирование целостного и гармоничного содержания объекта. В статье дается обзор новейших образцов интеллектуальной техники, представляющих третью техническую революцию.

Article is devoted to morphological aspects of miniaturization of dimensions and «disappearance» of a visual component of a form on the example of intellectual devices. In view of the fact that the size of object reaches physical limits, designer work with a mutual understanding between the user and object on the basis of ergonomics and semantics. Not the external morphology of object is developed, work is conducted over integrity of the form and content embodied in design. In article the review of the latest samples of intellectual devices representing the third technical revolution is given.

Ключевые слова: миниатюризация, интеллектуальный, умная машина, виртуальная реальность, дизайн, форма, коммуникация, целостность, гармония, искусственный интеллект.

Keywords: miniaturization, intellectual, clever machine, virtual reality, design, form, communication, integrity, harmony, artificial intelligence.

Очередной этап научно-технической революции, начавшийся со второй половины XX века, обнаружил очевидные достижения в развитии эстетики машинных форм. Одним из факторов, содействовавшим данному процессу, являлся новый технологический скачок. Ламповая технология сменилась на электронные транзисторы, изобретенные в 1948 году американскими учеными Д.Бардином, У.Браттэйном и У.Шокли [6]. В принципе, это изобретение послужило основной предпосылкой появления одной из самых противоречивых, но до сих пор актуальных тенденций дизайна — миниатюризации размера изделий. Связь технологии, размера и веса в техническом устройстве — одна из немногих объективных характеристик, отражающихся в ее морфологии. Уменьшение размера изделия, возможность его одномоментного созерцания изменили или, вернее, сформировать заново эстетику «умной» машины. Появление изделий данной группы пришлось как раз на эпоху НТР. Эстетика различных образцов интеллектуальной техники от прагматичного калькулятора до создающей фантастический эффект системы виртуальной реальности имеет общий аспект: отражение в морфологии объекта *обратно пропорциональной связи между полезными возможностями и габаритами устройства*. Во всех технических изделиях в качестве отправной точки композиционного построения так или иначе учитывается антропометрия и эргономика системы человек-механизм. Но соотнести напрямую абстрактную имматериальность производимых машиной вычислительных процессов и морфологические особенности самого человека не представляется возможным. Интуитивно понятный девиз древнегреческого философа-софиста Протогора «человек есть мера всех вещей» не находит аналогов для построения адекватной схемы «человек-машина». Подобно тому, как в период промышленной революции велся поиск эстетики нового артефакта машины как таковой и эстетического облика объектов, ею произведенных, в период внедрения ЭВМ шел поиск художественной формы самого объекта методом аналогии через выявление характерных для работы данной машины технологии, конструктивного устройства и имматериальности ее функционирования.

В середине XX века формулируется понятие «инновация» в его современном понимании, разрабатываются и получают

распространение новые материалы, продолжается развитие микроэлектроники, информатики, вводятся в эксплуатацию роботизированные производства. Этот период отмечен стремительной миниатюризацией электронных компонентов вычислительной техники и, как следствие, сокращением ее габаритов. Наряду с возрастающим объемом информации, обрабатываемой компьютером, возникает определенное противоречие между размерами устройств и объемом требующей усвоения имматериальной субстанции, являющейся собственно информацией. Начало этой тенденции было положено еще в 50-х гг. XX века, и в наши дни привело к интеграции вычислительных машин с бытовыми вещами, пользователем и предметно-пространственной средой в целом.

Придание интеллектуального компонента всевозможным устройствам стало одним из новейших трендов индустриального дизайна. Приставка «умный», обозначающая интеллектуальность изделия, добавляется не только к техническим объектам, но и к совершенно неожиданным предметам. Нам уже не режут слух понятия «умная посуда», «умная одежда», встречается даже «умная шахматная доска». Какими же качествами обладают «умные» вещи, какие новые полезные функции они приобретают и как это отражается в их облике? В общепонятном смысле интеллектуальная функция объектов подразумевает под собой наличие у них автоматической реакции на какие-либо внешние явления. Обеспечивается это за счет миниатюрных электронных устройств — всевозможных датчиков — средств измерений, предназначенных для выработки сигнала измерительной информации в форме, удобной для передачи, дальнейшего преобразования, обработки и (или) хранения, но не поддающейся непосредственному восприятию наблюдателем [1]. Собственно, это устройство, воспринимающее некий сигнал из окружающей реальности (температуру, свет, расстояние и т.п.) при помощи определенного математического аппарата в виде компьютерной программы (кода), позволяет устройству выполнять те или иные действия. Датчики (или контроллеры) — это подлинные «органы чувств» машины. «Мозг» устройства действует самостоятельно, адекватно реагируя на изменения окружающей обстановки,

превращая воспринятую датчиками информацию в действие. Точно также функционирует и человеческий организм; по аналогии с ним машина, осуществляющая подобную деятельность, и называется «умной». Без устройств восприятия и контроля информации в виде электронных датчиков никакой массовой интеллектуальной техники на потребительском рынке не могло бы существовать. Напомним, что предыдущим «аппаратом восприятия» информации для машины был человек, т.е. машина получала информацию не автономно, а принудительно. В такой схеме человек не просто сообщал информацию, но и управлял ей, являясь, таким образом, управляющим агентом в коммуникации подобного рода. Однако с появлением пусть простого, но автономного «мозга» у машины человек и машина вступают в новую эру взаимодействия. Эстетическая форма объекта, объявленная непреложной ценностью, не может не учитывать этот новый фактор: ведь чем является дизайнерский принцип выраженности функции в форме, если не вариантом канала коммуникации человека с вещью?

Итак, мы определили, что в полном соответствии с принципами антропоморфизма на современном этапе развития техники вычислительная машина обрела новые «органы чувств», что послужило ускоренному развитию её интеллектуального потенциала. Характерный парадокс антропоморфного принципа формообразования и морфологии «умной машины» выражается в том, что чувства человека не раз становились темой искусства и дизайна, а органы восприятия их символами. В отношении машины наблюдается противоположная картина — скрытость воспринимающих устройств машины не создает новой морфологии, а инициирует поиск адекватных символов, отражающих ее цифровые процессы. Миниатюрность и невидимость вычислительных процессов, влияющих на размерные характеристики машины с точки зрения эстетической, — суть последовательные этапы эволюции «функционального» формообразования. Однако физический аспект пресловутого «исчезновения формы» еще не наступил, и существующие в действительности объекты обладают реальными морфологическими характеристиками. Обусловлены они не только константой антропометрии, но и возможностями существующей, а не прогнозируемой технологии.

Рассмотрим проблематику дизайнерского формообразования интеллектуальных устройств с функциональных позиций. Методологический подход к исследованию обусловлен микроуровнем используемых компонентов. Для человеческого глаза любой датчик — это всего лишь точка, в целом габаритные размеры устройства зависят от размеров элементов питания и технологических возможностей конкретного производителя. Очевидно, что электронная технология стремится к достижению наноуровня. Такие параметры сопоставимы с размерами человеческого организма на клеточном уровне и поэтому невидимы для нас. Соответственно, изделия, выполненные в подобных габаритах, станут невидимыми для нас, т.е. утратят свою зримую и осязаемую форму.

Выход устройства на микроуровень отражается в его внешнем облике и характеризуется популярностью миниатюризации габаритов. Один из аксиологических парадоксов миниатюрного предмета заключается в противопоставлении количества труда, затраченного на изготовление маленького объекта, и его недоступности для восприятия без специальных устройств. Данная тема отнюдь не нова. Объект может уменьшиться и до полного исчезновения, как в сказке о подкованной блохе. «Невидимость» миниатюрного предмета переводит его существование в плоскость вымышленного, «чудесного». Семантическая связь чуда и машины известна еще со времен античности. Само выражение «Deus ex machine», в буквальном переводе означающее «Бог из машины», изначально служило обозначением развязки какого-либо непреодолимого конфликта с помощью одного из Олимпийских богов. Актера физически опускали на сцену при помощи блоков и тросов, и его появление «из ниоткуда» на сцене было неожиданным и невидимым для зрителя. Это крылатое выражение прекрасно отражает устойчивость веры обывателя в то, что «все возможно». Сегодня данное явление получило ярлык «чудо техники».

Интересна точка зрения исследователя А.Д.Жиряковой, рассматривающей феномен миниатюризации формы в искусстве и дизайне с позиции чуда. Автор пишет: «Через элемент «чудесного» в искусстве, в том числе при изготовлении миниатюрного объекта

феномен “минимизации” связан с темой “исчезновения”, полной дематериализации формы... Ситуация физического исчезновения (имеется в виду в фантастике и сказках) однозначно трактуется как обратимая невидимость. Форма (в большинстве случаев — это тело человека) не исчезала, а становилась невидимой. При этом “исчезнувший” объект продолжал занимать всё тот же объём и сохранять собственные физические размеры и конфигурацию... Овеществление, достижение видимости объекта (тело персонажа) происходит благодаря манипуляциям с “поверхностью”. Таким образом выявляется её особый, визуальный статус при сохранении нематериальности самого понятия «поверхность» [4, с. 122].

Задолго до появления пристального внимания к поверхности изделия, характерного для дизайна конца XX века, и любви к плоскости — тренда наших дней, увлечение миниатюрной формой предмета проявилось в 70–80-е годы XX века. Так же, как и при создании книжной миниатюры, приемы и методы использовались те же, что и при создании объектов привычных размеров: дизайнеры напрочь отвергали принципы миниатюрной эргономики. Абсурдно маленькие калькуляторы (Casio), карликовые радиоприемники (SONY) и мобильные телефоны (Lexand) вызывали восторг у потребителей и демонстрировали технологические достижения передовых компаний-изготовителей. Форма объекта пропорционально уменьшалась и была абсолютно тождественна полноразмерному аналогу. Сверхминиатюрное изделие поражало воображение потребителя степенью мобильности: гаджеты стали доступны не только сверхчеловеку Джеймсу Бонду. Древняя вера в чудо стала оружием современных жрецов — маркетологов.

Миниатюризация формы как технологическая вершина актуальна и по сей день. Инженеры из Стэнфорда и Парижского университета продемонстрировали на конференции UIST в Токио миниботов Zooids. У каждого из них есть колеса, гироскоп и датчики, позволяющие им работать как единый организм и при этом не сталкиваться друг с другом. Весит каждый бот около 12 грамм. Работают они только сообща. Движение роботов отслеживается специальным проектором, инструкции они получают с командного пункта от компьютера. Эти

миниботы могут построиться в любом порядке по команде, способны общаться с пользователем, выстраиваясь в буквы, и даже могут что-нибудь принести [7]. Еще один вид роботов, существующих как система, представлен в виде теоретической модели. Инноватор в области нанотехнологий Дж. Сторрс Холл представляет *«утилитарный туман»* (или сервисный наносмог) в виде роя нанороботов или *«фоглетов»*, способного принимать форму любого объекта, меняя ее на лету. Такая идея пришла Сторрсу в голову, когда он пытался представить себе ремень безопасности будущего. Вместо статических ремней и надувных подушек безопасности Холл представил умное облако связанных фоглетов-снежинок, которые могут двигаться в соответствии с геометрией любого объекта, расположенного поблизости, включая и самих пассажиров в автомобиле. *«Утилитарный туман»* бросает вызов воображению с точки зрения технологической сложности. Каждый фоглет составит всего 10 микрон в поперечнике, будет оснащен бортовым компьютером, способным контролировать его действия (и внешне поддерживаться системой искусственного интеллекта), и дюжиной телескопических конечностей, вытягивающихся наружу. Связываясь, два фоглета будут образовывать контур, позволяющий передавать энергию и сигналы по сети. Фоглеты не смогут плавать, но скорее будут формировать решетчатую структуру, растягивающуюся в 12 направлениях по количеству манипуляторов. *Утилитарный туман* будет работать как программируемая материя, сможет передвигаться, обволакивать и даже транспортировать предмет или человека. Возможно, такой туман можно было бы даже использовать для создания виртуального мира вокруг человека [7]. Общая характерная особенность реальных миниатюрных роботов, а также их теоретических аналогов — это их существование как элементов системы. Данному принципу отвечает и их геометрическая морфология, абсолютная идентичность, лишение какой-либо индивидуализации.

Современный мир перенасыщен разнообразными обиходными и техническими предметами. Это и понятно, ведь человеку доступно все большее пространство и временные интервалы. Деятельность субъекта протекает не только в физическом но и в интеллектуальном аспектах и немыслима без всевозможных устройств и приспособлений,

при помощи которых потребитель трансформирует окружающую реальность. Своеобразной реакцией на такую перенасыщенность является очередная «смерть формы», понимаемая в эстетическом смысле. Эстетика «черных ящиков» воплотилась в форме объектов, интегрированных в пространство, а технологии микроэлектроники вывели основные коммуникативные элементы изделий на плоскость. Подобно тому, как язык Пушкина стал лабораторным материалом футуристического формоискательства [3], что, в свою очередь, открыло дорогу для поиска «новой» формы в пространственных искусствах; плоскость уничтожила морфологическую ипостась объекта, оставляя обозначения только в виде изображений.

Прочтение такого изображения, его интерпретация, видимо, так же, как в случае с явлениями физической реальности, будут отданы на откуп искусственного интеллекта. Осталось преодолеть некоторые технологические ограничения: емкость батареи, а также объем информации и скорость ее передачи беспроводным способом. Работа в этой отрасли идет полным ходом. Со времен НТР середины XX века мобильность, приведшая к миниатюризации девайсов и гаджетов, является такой же предустановкой дизайна, как антропометрия и эргономика.

Одной из проблем, связанных с удобством использования современных мобильных электронных устройств, является небольшая емкость аккумуляторов. Производители девайсов и гаджетов стоят перед выбором: увеличить габаритные размеры устройства и позволить ему работать дольше, или сохранить или даже уменьшить его размер, но согласиться с более частой подзарядкой батареи. Инженеры из компании Matrix предлагают вариант решения этой проблемы, еще недавно представлявшийся фантастическим: источником энергии для их гаджета PowerWatch служит тело человека, следовательно, часы вообще не нужно заряжать. Производители используют технологию термоэлектрического генератора. Одна поверхность часов постоянно взаимодействует с теплом (человеческой рукой), а другая оснащена замаскированным радиатором и взаимодействует с холодом. При этом никаких намеков на техническую особенность функционирования гаджета в его морфологии нет, но контраст гладкой полированной

наружной поверхности и матовой бархатистой внутренней отделки метафорически выражает принцип работы устройства и определяет дизайнерскую форму гаджета в целом.

Другой технологический аспект мобильной интеллектуальной техники — беспроводная передача данных. Сегодня никого не удивишь этой технологией, она представлена в различных форматах. Мы можем передать сообщение, документ, фото и видео на огромное расстояние почти мгновенно. Все это возможно, благодаря обширной сети ретрансляторов и точек доступа, с помощью которых и сформирована глобальная информационная инфраструктура. Группе исследователей из Японии этого показалось мало, и не так давно они представили устройство, благодаря которому возможно осуществлять передачу данных на большие расстояния напрямую между устройствами, без участия «промежуточных звеньев». Новая технология была представлена в Токио на выставке Factory 2016 Fall. Японская компания SystemBase продемонстрировала модем Lory. Благодаря инновационной системе LoRa (Long Rage), существует возможность связать двух абонентов, находящихся друг от друга на расстоянии до 10 километров. Модем Lory соединяется с любым электронным девайсом посредством Bluetooth, то же самое делает второй абонент с другим девайсом из комплекта, благодаря данной технологии можно передавать фото и видео изображения на скорости до 300 килобит в секунду. «Мы предполагаем, что такой вид прямой связи станет очень полезным инструментом в горах, в море и в других местах, где отсутствуют базовые станции мобильной связи», утверждают разработчики из компании SystemBase. Размер модема Lory составляет 90 х 45 миллиметров, а толщина устройства всего 12 миллиметров. Заряда этого миниатюрного устройства хватает на неделю работы в автономном режиме [7].

Еще один вектор развития интеллектуальной техники, имеющий прямое отношение к проблеме формообразования объекта с позиции «отсутствия» материальной формы, — виртуальная реальность (ВР). Вот какое определение ВР приводит Википедия: «*Виртуальная реальность* — созданный техническими средствами мир (объекты и субъекты), передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, обоняние, осязание и другие» [9]. А вот как рассуждают о ней ученые в области

систем моделирования: «…взаимодействие человека и компьютера (имитационной модели), как правило, носит знаковый (языковый) характер. В тренажерах (обычных), напротив, — взаимодействие модели и оператора имело в основном сенсорный характер. Парадоксально, но виртуальная реальность — в некотором смысле является возвратом на более примитивный уровень коммуникации — вторая сигнальная система — язык — уступает место рецепторному контакту… человеком делается неосознанная попытка устранить как раз «языковый барьер» между собой и компьютером (моделью) и в экстремальных ситуациях взять именно на себя интерпретацию (пока что более эффективную, адекватную, оперативную и т.п.) событий виртуальной среды, для чего необходимо приблизить взаимодействие человека с компьютером к обычному взаимодействию человека с внешним миром. Во всяком случае, все последние годы ведутся интенсивные поиски в области так называемого “некомандного” интерфейса, и это привело к появлению того, что сегодня носит имя “виртуальная реальность”. Теоретически виртуальная реальность — это абсолютный интерфейс человека и компьютера; в нём используются все или почти все системы взаимодействия с внешним миром: зрительные, слуховые, тактильные, гравитационные и т.д. Интенсивность потока информации, проходящего через этот интерфейс, приближается к интенсивности потока информации через наши органы чувств (а он превосходит любые ожидаемые границы)» [2].

Для дизайнера особенно интересна характеристика взаимодействия человека и компьютера (самой «умной» машины) в трактовке специалистов. Они дают такую оценку: «в рамках пары «человек — компьютер», связанных прямой и обратной связью, трудно выйти за пределы применения, по существу являющегося игровым». [2] После такого разъяснения абсолютно адекватно воспринимается та область, в которой наилучшее применение нашлось для ВР современного уровня — имеется в виду индустрия развлечений. Она же диктует и тематику развития художественной образности. Известный теоретик дизайна В.Ф.Рунге пишет: «Бум рутинных покупок “по необходимости” оставлен далеко позади новым рынком — “рынком удовольствия”, рынком “эмоциональных покупок”» [5], развивает тему образного

проектирования и арт-дизайна. Как известно, наибольшим образом технологии виртуальной реальности сейчас используют канал зрительной коммуникации, посредством зрительного восприятия мира человек получает наибольшее количество информации. Также известно, что восприятие «картинки» человеком связано со своеобразной «подготовкой» зрителя. Это психологическое наблюдение грамотно используют современные дизайнеры. Так как виртуальная реальность представляется публике как пресловутое «чудо техники», то и сами устройства, именуемые сейчас «гарнитурой виртуальной реальности», наделяются соответствующим обликом. Их габаритный размер уже не может презреть константу антропометрии и стать «невидимым», т.к. и очки, и шлемы должны фиксироваться на голове человека. Но морфология всех подобных устройств вбирает все актуальные тренды промышленного дизайна: бионические формы, тщательно подобранные поверхности и футуристические силуэты. На сегодняшний день основные производители гарнитур ВР — это компании, связанные с игровой и зрелищной индустрией, такие как Sony (PlayStation VR), HTC (Vive), Oculus VR (Oculus Rift), Google (Daydream), Samsung (Gear VR). Помимо самих устройств, они производят и продают контент: видео игры, симуляторы и тренажеры, таким образом транслируя и образы виртуальной реальности. Добиваясь адекватности восприятия, в том числе, и за счет художественной целостности морфологии и содержания своих гаджетов, они подспудно формируют облик будущей действительности.

Проблема интерфейса двух систем с различными способами коммуникации — одно из основных направлений развития интеллектуальной техники, которая в скором будущем может определять всю нашу предметную действительность. Один из ее «вариантов» — существование в виртуальном мире имитаций. Другой прогноз — отказ от специальных устройств трансляции информации и их перевод на уже существующие поверхности. Сегодня уже реализуются технологии, позволяющие *превратить любую поверхность в сенсорный экран или управлять телефоном не доставая его из кармана* [8]. Как же будут восприниматься образы, возникающие на нашей ладони или на стене жилища? Ответ на этот вопрос мы, возможно, скоро узнаем. Невольно

напрашивается сравнение двух направлений развития технологии «невидимой» формы с концепцией «сильной» и «слабой» проектности. С «сильной» можно сопоставить полностью имитируемую реальность, а со «слабой» — сочетание искусственных образов с реальной действительностью. Допуская подобное сравнение, можно сделать вывод о мирном сосуществовании бесконечно большого количества формальных решений глобальной дизайнерской задачи — поиска гармоничного воплощения в реальности объектов, искусственно порожденных человеческим интеллектом.

Библиография:

1. ГОСТ Р 51086-97. Датчики и преобразователи физических величин электронные.

2. *Алешин В.И., Афанасьев В.О., Макаров-Землянский Н.В.,Томилин А.Н., Чумаков В.А*. Некоторые аспекты применения имитационных моделей с интерфейсом «виртуальная реальность» // Вопросы Кибернетики (Моделирование сложных систем и виртуальная реальность). — М.: Издательство РАН, 1995. — С. 5–20.

3. *Брюсов В*. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. — 1922. — Книга седьмая.

4. *Жирякова А.Д*. Контекстные проблемы формы в теории и практике дизайна.: диссертация на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения / Анна Дмитриевна Жирякова. — Москва, 2017.

5. *Рунге В.Ф., Грашин А.А*. Человеческий фактор изделий «рынка удовольствия». ФГБНУ ВНИИТЭ. — Москва, 2013. — URL: http://studydoc.ru/doc/4104904/chelovecheskij-faktor-izdelij-rynka-udovol._stviya-v.f.-runge (дата обращения: 10.11.2016).

6. URL: http://db4.sbras.ru/elbib/data/show_page.phtml?76+104(дата обращения: 10.11.2016).

7. URL: http://hi-news.ru (дата обращения: 10.11.2016).

8. URL: https://texnomaniya.ru/electronics/kak-prevratit-ljubuju-poverkhnost-v-sensornijj-jekran.html (дата обращения: 10.11.2016).

9. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная_реальность (дата обращения: 10.11.2016).

Н.И. Барсукова, Э.В. Фомина

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГОРОДСКИХ ЖИЛЫХ ДВОРОВЫХ ПРОСТРАНСТВ

В статье рассматривается один из принципов организации открытых пространств современного города с позиции средовой парадигмы дизайна — принцип многофункциональности (или разнообразия) и его влияние на проектирование дворов в многоэтажных жилых комплексах. Дворовые пространства анализируются с позиций средового дизайна, с позиции холистического принципа целостности человека и окружающей природы, их органического взаимодействия и согласованности. В статье приведены наиболее характерные примеры современных дворов многоэтажных жилых комплексов в городах Европы.

The article considers the organization principle of modern city open spaces from the position of environmental design paradigm — the principle of multifunctionality (or diversity) and its impact on the design of the courtyards in high-rise residential complexes. Courtyard spaces are analyzed from the perspective of environmental design, from the perspective of holistic principle of human and nature integrity, their organic interaction and coherence. The article presents the most characteristic examples of modern courtyards of high-rise residential complexes in the cities of Europe.

Ключевые слова: средовой дизайн, жилые дворовые пространства, гармонизация, многофункциональность.

Keywords: environmental design, residential courtyard spaces, harmonization, multifunctionality.

Актуальность статьи обусловлена несколькими факторами. Во-первых, сегодня в России остро стоит вопрос гармонизации дворовых пространств типовой многоэтажной застройки, которая характеризуется неприспособленностью к психофизиологическим потребностям человека и поэтому агрессивно воздействует на человека. При этом в современной проектной культуре существует фундаментально разработанная теоретическая база средового дизайна отечественными исследователями [1, 2, 3, 4, 5, 6] и уникальный практический опыт проектирования гармоничных дворовых пространств на Западе.

Во-вторых, в поле зрения исследователей городской среды чаще всего попадают большие территории и большие проекты, при этом локальный уровень происходящих урбанистических изменений остается без должного внимания.

Однако в современном городе нет главных и второстепенных пространств, каждое выполняет свою определенную роль. Двор является важным звеном в системе открытых городских пространств. Пространство двора следует рассматривать как тонкую пограничную линию, разделяющую личное и общественное пространство.

И в архитектуре, и в средовом дизайне на сегодняшний день уже сложилось понимание того, что любое средовое изменение может стать эффективным, если в его основе лежит современная система общественных ценностей, имеющих гуманистическую направленность. Среди них — уважение к личности, к интересам и потребностям различных групп, к истории и культуре места, отход от идеи господства над природой, поиск гармоничного сосуществования природы и среды, созданной человеком, то есть современное проектирование использует аксиологический (ценностный) подход, в основе которого лежат принципы гармонизации и оптимизации [1, с. 23].

Применение на практике аксиологического подхода привело к тому, что новыми качествами урбанистической среды стали открытость (дружелюбность, безопасность) и доступность (в том числе безбарьерность) для всех социальных и возрастных групп населения, средовое разнообразие и возможность к саморегуляции.

Следует подчеркнуть, что современное проектирование городской среды развивается в русле гуманизации, поэтому интерес представляют, прежде всего, общественные, а не коммерческие пространства.

Основой современной средовой парадигмы дизайна является сверхидея о создании гармоничной среды обитания человека. Гармония заключается в сосуществовании без противоречий и конфликтов таких сложных систем как человек, искусственная среда (среда, созданная человеком) и природа.

Главный предмет средового дизайна — уже существующая городская среда, но физически, функционально и эстетически устаревшая и с течением времени потерявшая необходимые качества, и поэтому не соответствующая новым требованиям комфорта. Дизайн-проектирование городской среды в первую очередь нацелено на ее модернизацию. Поэтому в приоритете не столько расширение территории города, сколько интенсивное использование всех ресурсов среды — архитектурных, природных, ландшафтных, культурных и т.д.

Именно поэтому главным методом дизайн-проектирования, способным быть наиболее оптимальным и для архитектурных проектов, является метод гармонизации — основной метод средового дизайна. Метод гармонизации используется в ходе всех процессов улучшения условий и качества жизни человека в городе — и архитектурно-градостроительных, связанных с децентрализацией, реконструкцией, ревитализацией и средового дизайн-проектирования. Гармонизация среды приводит к оживлению всей ткани города, что особенно актуально для окраинных районов и жилых кварталов с многоэтажной застройкой, к появлению новых точек роста, а в итоге — к обновлению как материальной, так и смысловой составляющей среды, а также к смене стиля жизни.

Следует подчеркнуть, что основной объект, на который направлены усилия средового дизайна и который находится в центре средовой парадигмы дизайна, — это образ жизни человека. Важной задачей средового проектирования становится

изменение существующих сценариев поведения жителей, особенно окраинных «спальных» депрессивных районов, то есть в поле зрения средового дизайна социальные изменения попадают через изменения средовые.

Среди принципов, на которых строятся все изменения городской среды сегодня, доминирующими представляются следующие:

— принцип равных возможностей для всех жителей города в использовании общественных пространств: открытая, безбарьерная среда;

— отношение к среде как к «живому организму», развивающемуся во времени, для которого характерна «саморегуляция, постоянное совершенствование» [7, с. 144];

— разнообразие и наличие нескольких функций в одной среде, в одном месте [8, с. 182];

— сбалансированное распределение функций между общественными и частными (личными) городскими пространствами.

В современном отечественном обществе среди застройщиков и жителей, существует мнение о незначительности роли двора как в пространстве города, так и в общественной, социальной жизни современного человека. Есть мнение, что жизнь двора навсегда уступила место другим формам проведения досуга: компьютеры и виртуальная реальность, кафе, торгово-развлекательные комплексы, парки и набережные и т.п.

Однако прогрессивные архитекторы и дизайнеры, рассматривающие жилую среду комплексно и создающие гуманистически ориентированные проекты, переосмысливают роль двора в современной застройке. На сегодняшний день жилое дворовое пространство надо понимать как место социального взаимодействия жителей дома и как территорию, которая принадлежит, в первую очередь, самим жильцам. Следовательно, дворовая территория должна иметь замкнутый, локальный характер и должна быть отгорожена от общегородского пространства, прежде всего, от рядом расположенных улиц и доступа прохожих.

Для этого необходимо использовать как средства ландшафтного и средового дизайна, так и средства архитектурной планировки, такие

как периметральная застройка, пропорции дворового пространства. Считается, что, во-первых, ширина дворовой территории не должна быть меньше высоты окружающих домов, во-вторых, размеры дворового пространства должны позволять людям видеть и слышать друг друга, даже если они находятся на противоположных краях двора. Слишком малая площадь двора приводит к эффекту колодца, слишком большое пространство теряет человеческий масштаб. Но самое главное — двор необходимо воспринимать как территорию для человека, а не для автомобиля.

Поскольку при разделении пространства на «свое» и «чужое» использование забора считается вынужденной мерой и «констатацией бессилия» дизайнера, необходимо вести преобразование всего ландшафта, а не заниматься «озеленительством» [9, с. 167]. Наличие деревьев структурирует пространство двора, вертикальное озеленение формирует эффективные экраны на его границах, детские площадки, уличная мебель и оборудование, объекты монументально-декоративного искусства создают уютный двор для общения. Но двор не должен повторять функции близлежащих общественных пространств — спортивных площадок, парков, скверов и парковок.

Сегодня в поле зрения средового дизайн-проектирования следующие проблемы, связанные с дворовым пространством.

1. Проблема восприятия дворового пространства жителями.

2. Проблема функционирования дворового пространства. Одна из важнейших функций двора — это компенсация недостатков и невозможностей личного пространства (пространства жилой квартиры) и открытых общественных городских пространств.

3. Проблема соответствия дворового пространства запросам различных групп населения. Применение универсальных и (или) особых средств дизайна, позволяющих осуществить эту задачу.

4. Проблема неопределенности видов деятельности, которой может и хочет заниматься житель во дворе.

5. Особой проблемой дворового пространства является отсутствие уникального, позитивного духа места. Средства дизайна (средового, графического, событийного) способны трансформировать дух места,

создать необходимый контекст восприятия пространства. Дворовое пространство должно стать антидепрессивной территорией, территорией доброты [10, с. 470].

Результатом изменения системы общественных ценностей, отношения к среде, созданной человеком, и к природе становится появление новых подходов в организации жилой среды и, в частности, дворовых пространств. Современные архитекторы и дизайнеры проектируют жилые массивы и комплексы, руководствуясь принципами разнообразия, контекстуальности, выбирая человеческий масштаб; в приоритете — тихая красота и обыденность [1, с. 25]. В связи с этим возникает множество оригинальных проектов, которые приходят на смену типовым проектам. Теперь проект здания или целого жилого массива планируется с учетом местных средовых и социальных факторов.

Изменение планировочных решений жилых массивов, кварталов, появление новых по форме зданий привело к появлению новых типов дворов. Анализируя опыт европейских стран, можно выделить основной принцип организации жилых дворовых пространств — многофункциональность. В современной жилой среде дворовое пространство обладает более широким набором функций, чем это предлагалось в прошлом.

Современная жилая среда становится более разнообразной. Она включает в себя торговые, деловые, рекреационные функции. Жилые пространства соединяются с офисами, кинотеатрами, библиотеками, магазинами, площадками для спорта и отдыха, при этом жилая функция остается основной. Чтобы гармонизировать сосуществование всех этих функций в пространстве одного жилого комплекса, архитекторы и дизайнеры предлагают решения, в которых функции общественного и личного характера помещаются на разные ярусы (уровни) жилого комплекса. Таким образом, с одной стороны, исчезает конфликт между интересами посетителей и интересами жителей комплекса, с другой — среда, построенная на разнообразии, создает условия для более полноценной, комфортной жизни (отказ от спальных районов).

В данном случае результатом изменений функциональности жилой среды становится появление новых типов дворов. Их можно назвать

полифункциональными дворами, но их особенность заключается не только в большом количестве функций. Главная их особенность — это то, что двор представляет собой систему открытых пространств, расположенных на нескольких уровнях жилого комплекса. В современной практике это весьма распространенная форма организации дворового пространства. В таких дворах разные ярусы выполняют разные функции.

Нижний ярус — это, как правило, транзитная пешеходная зона, соединяющая улицу, стоянку, вход в офисы и т.п. Здесь же может располагаться детская игровая площадка, площадка для занятий спортом. Нижним ярусом пользуются и жители, и посетители комплекса, то есть это пространство общественных интересов. Верхний ярус — зона отдыха жильцов, где они могут собираться, проводить праздники, загорать, выращивать растения. Это может быть и крыша здания, и веранда или терраса. Этим пространством пользуются жильцы дома.

Результаты процесса гармонизации городской среды отчетливо проявляются в жилой среде окраинных районов европейских городов.

Проект 8 HOUSE в Копенгагене (архитектурное бюро BIG, Дания, 2010 год) представляет собой образец современного жилого комплекса. 8 HOUSE является крупнейшим жилым комплексом Дании, он располагается в Эрестаде — новом экспериментальном районе, находящемся на окраине Копенгагена. Расположение 8 HOUSE на окраине не делает его изолированным, исключенным из жизни города. Комплекс представляет собой город в городе. В нем гармонично соединены жилая среда (таунхаусы, апартаменты, пентхаусы и помещения коммунальных служб) и среда общественная (офисы, магазины, спортивные и игровые площадки, зоны отдыха, кинотеатр).

Комплекс 8 HOUSE является примером гармоничного внедрения объекта в сложившуюся среду. Важной задачей для архитекторов и дизайнеров было сохранение экологического равновесия (рядом располагается лес, водный канал, сельскохозяйственные территории). Но было необходимо сохранить и уже существующие связи между архитектурными и природными объектами среды. Так, важным требованием к проекту было сохранение транзитной зоны, соединяющей центральную площадь района Эрестад с Амагерским лесом. Это





Рисунок 1. Общее дворовое пространство и личные террасы (большая часть восьмерки)
Рисунок 2. Общий вид здания

требование повлекло за собой создание особой архитектурной формы жилого комплекса — формы восьмерки (самое узкое место восьмерки — сквозной проход от площади к лесу).

Экологические и средовые требования к проекту способствовали выработке инновационных решений в организации среды жилого комплекса в целом и дворового пространства в частности. Решение дворового пространства поддерживает общую концепцию жилого комплекса, оно многофункционально. Двор представляет собой систему пространств, располагающихся на разных уровнях и в разных частях жилого комплекса (рис. 1).

На уровне земли организованы два внутренних двора в разных частях восьмерки. В них размещаются зоны отдыха жителей, детская игровая площадка, личные дворики квартир первого этажа, имеющих отдельные выходы. Также в нижнем ярусе функции двора имеет и часть внешних прилегающих территорий, например, площадка для отдыха у воды, которой могут пользоваться не только жители комплекса. Каждая квартира на любом этаже имеет отдельный вход и небольшую открытую террасу, которую жильцы используют в качестве личного дворика. Это зона отдыха на воздухе, жители выращивают здесь растения, готовят еду на огне.

Таким образом, двор как система пространств лучше всего отвечает современным требованиям к уровню комфорта жилой среды. Такая организация дворового пространства позволяет сочетать приватное, закрытое и общественное, открытое, что связывает человека и место,

человека и целый город. Создается гармоничная среда, среда для жизни. Гармония проявляется в объемно-пространственном решении, в сочетании природного и урбанистического, но главное — в тех процессах, сюжетах, сценариях поведения, которые заданы проектом. Обыденная жизнь становится разнообразной, предоставляя человеку возможности для физического и интеллектуального развития.

Еще один проект бюро BIG, созданный в рамках идеи о многофункциональности жилой среды, — проект жилого комплекса Mountain Dwellings («Дом-гора») в Копенгагене, в том же районе Эрестад (2008 год).

«Дом-гора» — многоквартирный жилой дом с разной этажностью. Этажи, как ступени, спускаются вниз, что и придает дому очертания, напоминающие гору (рис. 2). Жилой комплекс был спроектирован и построен как решение проблемы нехватки парковочных мест для близлежащих домов. Жилые помещение располагаются фактически на крыше десятиэтажной парковки. Но, несмотря на то, что в ходе проектирования решалась весьма прагматичная задача — размещение личного автотранспорта, жилая среда, которая в итоге была создана, обладает высоким уровнем комфорта, эстетики, экологичности.

В данном проекте дворовое пространство представляет собой систему пространств, каждое из которых выполняет свою функцию:

— каждая квартира имеет свою террасу — это личное, закрытое дворовое пространство. Интересен тот факт, что террасы спроектированы таким образом, что жильцы не видят друг друга. Терраса используется для уединенного отдыха, жильцы выращивают здесь растения (рис. 3);

— у каждой квартиры первого этажа есть свой небольшой участок земли — своего рода огород. Такую функцию дворовое пространство унаследовало от частных домов, усадеб, из той среды, где связь человека и места, человека и его жилища была органичной.

Таким образом, в данном проекте двор состоит из пространств, находящихся на разных ярусах жилого комплекса и выполняющих разные, хотя и сходные функции. Данная форма организации жилого дворового пространства представляет собой оптимальное решение проблемы совмещения жилого пространства и пространства технического назначения, такого как стоянки, то есть именно с помощью двора среда жилого комплекса гуманизируется, повышаются ее





Рисунок 3. Личные террасы
Рисунок 4. Пространство для прогулок

экологические качества. Именно дворовое пространство предоставляет жильцам возможность вести традиционный образ жизни, заниматься привычными делами, не терять даже в квартире многоэтажного дома связи с природой.

Жилой комплекс 11 в районе Карабанчель (Мадрид, Испания, архитектурное бюро Morphosis при участии B+DU Estudio de Arquitectura, 2006 год) является еще одним примером жилой среды, спроектированной с учетом современных гуманистических ценностей [11, с. 20]. Главной задачей, стоящей перед проектировщиками, стало создание городской жилой среды по принципам среды деревенской с ее малыми масштабами, большим количеством зелени, тесным общением между соседями, то есть предлагалось вернуть городскому жителю естественную и вместе с тем более гуманную жилую среду.

Комплекс состоит из двухэтажных жилых ячеек, которые представляют собой «деревню» с улицами и огородами. С двух противоположных сторон к «деревне» примыкают два шести- и семиэтажных многоквартирных корпуса.

Дворовое пространство в данном проекте состоит из нескольких отличающихся по функциям пространств, что наиболее полно обеспечивает баланс частного и общественного в жилой среде. Каждая ячейка «деревни» имеет свой дворик (патио, огород) для личного использования и уединенного отдыха. Также существуют пространства для соседского общения, игр детей. Оригинальной находкой в проекте является пространство для прогулок — «улица» — променад — своеобразный вестибюль всего жилого комплекса (рис. 4). По замыслу

архитекторов и дизайнеров, здания «деревни» со временем должны быть увиты зеленью, что положительно повлияет на микроклимат и общее впечатление от среды.

Таким образом, этот пример еще раз доказывает, что городская жилая среда может стать средой для полноценной жизни, если она строится на принципах адресности, то есть с учетом потребностей каждого конкретного человека, местных традиций, привычного образа жизни и т.д. Человека не помещают в абстрактную жилую единицу, а предлагают обжить, обустроить свое личное пространство. Так возникают связь человека и места (двор в данном проекте играет роль связующего звена) и осознание своего дома.

В заключении следует отметить, что процесс гармонизации городской среды оказал значительное влияние на появление инновационных подходов в проектировании жилой среды в целом и дворовых пространств в частности.

Главным результатом гармонизации жилой среды стало появление оригинальных решений жилых комплексов и новых форм организации дворовых пространств — новых типов дворов. Современная типология базируется на расширенной функциональности жилой среды и оригинальных объемно-пространственных решениях дворов, то есть дворовые пространства становятся многофункциональными, интегрирующими среду всего жилого комплекса в среду городскую.

Современное дворовое пространство — это среда, созданная по принципам адресности, культурной и архитектурной контекстуальности, экологичности, а также это оптимальное использование всех открытых пространств жилого комплекса.

Таким образом, процесс гармонизации приводит к созданию среды для полноценной жизни человека в городе — среды, которая обладает высоким уровнем комфорта, эстетики, среды, которая физически, интеллектуально, духовно, эмоционально развивает человека и сохраняет его здоровье.

Библиография:

1. *Барсукова Н.И.* Аксиологические основы теории и методологии средового дизайна / Н.И.Барсукова // Вестник Оренбургского

государственного университета. — 2011. — № 9. — С. 21–26.

2. *Барсукова Н.И.* Средовая парадигма современного дизайна / Н.И.Барсукова // Дизайн и эргономика в современном мире: матер. межд. науч.-практ. конф. — М., 2012. — С. 19–21.

3. *Барсукова Н.И.* Теория и методология дизайн-проектирования городской среды: учеб. пособие / Н.И.Барсукова. — Тольятти: ПВГУС, 2016.

4. *Барсукова Н.И., Вишневская Е.В.* Методология дизайн-проектирования как основа комплексной организации открытых пространств урбанистической среды / Н.И.Барсукова, Е.В.Вишневская // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2015. — № 5 (180). — С. 121–127.

5. *Михайлов С.М.* Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды. Автореф. дисс…д. иск. М.: 2011.

6. *Шимко В.Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В.Т.Шимко. — М.: Архитектура-С, 2006. — 384 с.

7. *Лебедев Ю.С.* Архитектурная бионика / Ю.С.Лебедев, В.И.Рабинович, Е.Д.Положай и др.; под ред. Ю.С.Лебедева. — М.: Стройиздат, 1990. — 269 с.

8. *Джекобс Дж.* Смерть и жизнь больших американских городов / пер. с англ.; изд. 2-е, испр. — М.: Новое издательство, 2015. — 512 с. — (Библиотека свободы)

9. *Нефёдов В.А.* Качество городской среды как интегрирующий фактор архитектуры, градостроительства и дизайна / В.А.Нефёдов // Региональная архитектура и строительство. — 2012. — № 1. — С. 165–169.

10. *Фомина Э.В.* Проблема гармонизации дворового пространства типовой многоэтажной застройки. / Наука и творчество: взгляд молодых профессионалов: сб.ст. VIII международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов: в 2 ч. Ч. II / Поволжский гос. Ун-т сервиса. — 2014. — С.467–470.

11. *Голдхоорн Б.* Социальное жилье / Б.Голдхоорн // ПРОЕКТ iNTERNATIONAL. — 2008. — октябрь. — С. 18–61.

А.Д. Попов

ТЕОРИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДИЗАЙНЕ И ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ОБОРУДОВАНИЯ

Статья посвящена использованию закономерностей теории композиции в дизайне (проблемы тектоники, пропорциональности и масштабности) при проектировании объектов промышленного технологического оборудования.

The article is dedicated to the principles of theory of composition in design (problems of tectonics, proportions and scales) in the process of designing of the technological industrial equipment.

Ключевые слова: дизайн-проект, композиция, форма, дизайн, техника, методика, тектоника.

Keywords: technical aesthetics, composition, form, design, technique, technique, methods, tectonics.

Основы теории дизайна зародились еще в середине XIX века, задолго до появления дизайна как профессии. Английский теоретик искусства Джон Рёскин ввел (1857) понятие эстетически ценных продуктов производства. Он подчеркивал: «Поспешно создаваемое поспешно и погибает; дешевое в итоге оказывается самым дорогим; искусство бытовых вещей — основополагающее в иерархии искусств; машинное производство калечит изготавливаемую вещь, ее производителя и потребителя».

Методика композиции в технике за последние десятилетия приобрела относительно четкий характер, но ее структура еще не сформировалась как система. Это относится и к терминологии, используемой в данной области деятельности, она тоже постоянно уточняется.

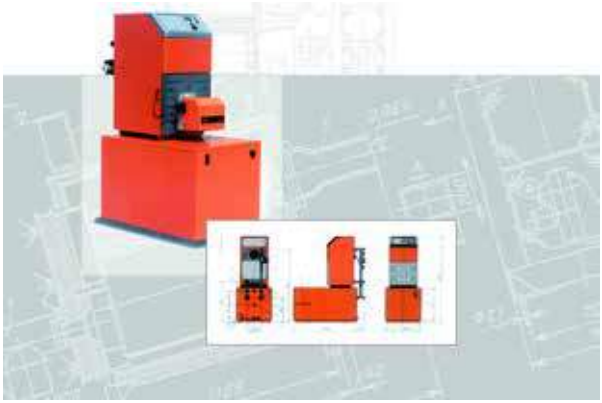


Рисунок 1. Компоновка чугунного котла Е-1, 6-0, 9ГН с применением унифицированных узлов. Совместный проект с финской энергетической компанией «Tem-pere». Конструкторы: Б.П.Подоба, Ёни Путконен. Дизайнер: А.Д.Попов

Связи между основными категориями композиции в технике, ее закономерностями, средствами гармонизации, место и значение этих связей и многих других компонентов теории находятся в постоянном совершенствовании. Поскольку в дизайне и его теории использовалось все сходное из смежных областей: с одной стороны, из архитектуры и искусства, с другой — из техники, то, естественно, начали появляться серьезные несоответствия, так как специфика формообразования в технике во многом определяется особым, только ей присущим характером связей объекта техники и человека, иными, чем в архитектуре, функциональными процессами, иным влиянием конструкции на форму, иными технологическими факторами и т.д., а науки, обслуживающие технику, не могут обеспечить теории композиции системой своих понятий, приемов, методов и выявить ряд закономерностей, связанных с гармоничной организацией формы в технике.

Подобно любой научной дисциплине теория композиции базируется на категориях, отражающих наиболее общие существенные связи и отношения рассматриваемых явлений. В композиции такими категориями являются тектоника и объемно-пространственная структура.

Тектоника есть зримое отражение работы конструкции и материала в форме. Например, литая несущая конструкция должна быть так выражена в форме, чтобы не возникало сомнений, что это именно литье, а не сварная конструкция.

В то же время форму каждого изделия можно рассматривать и с точки зрения определенного взаимодействия всех ее элементов между собой и с пространством — как объемно-пространственную структуру, в одних случаях, простую и лаконичную, в других — сложную. Но, независимо от степени сложности объемно-пространственной структуры, система связей всех ее элементов имеет, наряду с тектоникой, решающее значение для достижения подлинной гармонии.

Таким образом, хорошо организованная объемно-пространственная структура промышленного изделия и его тектоничность — важнейшие составляющие гармонии [2].

Как гармоническое целое, композиция любого промышленного изделия обладает многими свойствами и качествами.

Свойства и качества можно разделить на главные, определяющие данную форму, и второстепенные, менее существенные. Так, композиция изделия может строиться на контрасте между сложной, насыщенной тенями структурой открытой части механизма. Основным качеством такой композиции будет контрастность — противопоставление простого и сложного начал.

Указанные выше качества — тектоничность и организованность объемно-пространственной структуры — это пропорциональность, масштабность, композиционное равновесие, единство характера формы всех элементов, колористическое и тональное единство. Все эти перечисленные качества в совокупности обеспечивают своего рода комплексное качество композиции — гармоничную целостность формы.

Гармония формы в технике достигается с помощью особых средств, которые в дизайне называются средствами композиции. Это пропорции, масштаб, контраст, нюанс, ритм, метрические повторы, характер формы, использование цвета и тона, фактуры и текстуры материала, а также пластика, которая непосредственно связана со светотеневой структурой формы.

Пропорциональность является результатом пропорционирования целого и всех его частей; масштабность достигнута грамотной проработкой всех элементов формы по человеку, так как только человека



Рисунок 2.
Модульный метод компоновки структуры газотурбинной станции нового поколения ГТ-ТЭЦ-009.
Конструкторы:
Б.А.Ануров,
В.Е.Курбатова,
А.Г.Бондаренко.
Дизайнер: А.Д.Попов

можно считать мерилом, задающим вещам верный масштаб. Столь важное качество композиции, как пластичность, связано с организацией рельефа поверхности и светотеневой структуры [1].

Средства композиции следует использовать последовательно. Дизайнер не может прибегать то к пропорциям, то к масштабу, то к ритму или контрасту — обычно он использует большинство средств одновременно и основа композиции разрабатывается именно так. Лишь на завершающих этапах работы возникает необходимость в нюансах, в шлифовке и уточнении характера формы и пр., но даже использование этих наиболее тонких средств продумывается художником-конструктором уже в начальной, эскизной стадии, как и использование цвета, тона или фактуры.

Средства композиции играют в структуре ее теории особенно важную роль, поскольку они являются своего рода инструментарием в творческой работе инженера-конструктора и дизайнера.

Дизайн — особая область творчества, со своими профессиональными приемами и методами работы. Эта часть знаний связана с методикой художественного конструирования, и, естественно, приобретается она не только с помощью специальной методической литературы, но, прежде всего, в процессе самой работы, в ходе накопления практического опыта. Рассматривая отдельные свойства и качества композиции, углубляясь в анализ ее средств, в ряде мест необходимо

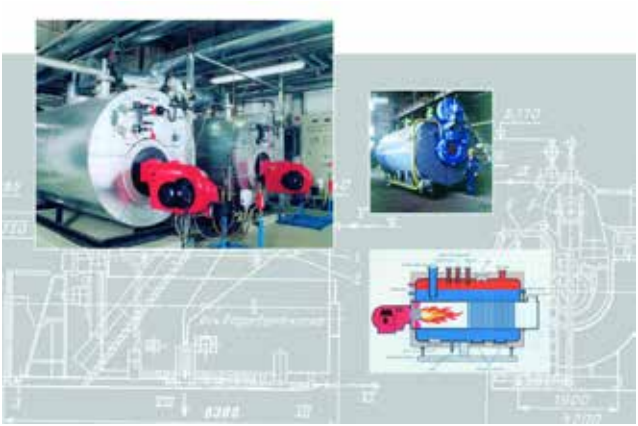


Рисунок 3. Метод агрегатирования в компоновке парогенератора АПВ-4. Совместный проект с финской энергетической компанией «Tempere». Конструкторы: Б.П.Подоба, Ёни Путконен, А.С.Ивицкий. Дизайнер: А.Д.Попов

коснуться приемов и методов художественного конструирования, в частности, художественно-конструкторского анализа, выбора основной идеи композиции и последовательного проведения ее на всех этапах работы.

Вообще проблема развития методов проектирования в дизайне остается еще актуальной и решить ее можно лишь на основе повышения теоретического уровня технической эстетики как науки.

Изучение всех составляющих сложного процесса дизайнерского творчества должно привести к большему пониманию этого процесса в целом.

В понимании самой природы композиции есть, разумеется, и свои нюансы. Можно, например, утверждать, что композиция данной машины в принципе неверна, но это еще не значит, что форма ее никак не организована [3]. Композиция — это организованность формы с учетом как функционально-конструктивных и технологических факторов, так и ряда закономерностей, продиктованных требованиями гармонизации формы.

Формообразование — это процесс создания формы изделия опять-таки на основе учета важнейших объективных факторов, а также закономерностей композиции.

Процесс формообразования развивается как бы с двух сторон — от инженерной разработки машины, от ее компоновки в соответствии с

заданными техническими требованиями и условиями, с одной стороны, а с другой — от дизайнерской разработки формы в соответствии с закономерностями композиции [4]. Благодаря хорошо осуществляемой координации, оба направления формообразования в определенный момент начинает работать совместно.

Но весь процесс проектирования должен постоянно контролироваться инженером-конструктором, который коррек-тирует дизайнерские предложения и наработки в конкретном проекте.

Библиография:

1. *Бархин Б.Г.* Методика архитектурного проектирования. 2-еизд., перераб. и доп. — М.: Стройиздат, 1982. — 224 с.

2. *Михайлов С.*, *Кулеева Л.* Основы дизайна // Учеб. для вузов: под ред. С.М.Михайлова. 2-е изд., перераб. и доп. — М: Союз дизайнеров, 2002. — 240 с.

3. *Назаров Ю.В.* Постсоветский дизайн. — М., 2002.

4. *Попов А.Д.* Световой дизайн городской среды в современной урбанистке // Дизайн. Материалы. Технология. — 2016. — № 2 (42). — С. 16–19.

5. *Попов А.Д., Шило А.В.* Искусство в современном культурно-коммуникативном пространстве // Дизайн. Материалы. Технология. — 2016. — № 2 (42). — С. 75–78.

6. *Сомов Ю.С.* Композиция в технике: 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Машиностроение, 1987. — 288 с.

7. *Шимко В.Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирования. — М: Архитектура — С, 2004. — 296 с.

Е.Г. Дранова

СРЕДА ОБИТАНИЯ И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР КАК ОСНОВА АДАПТАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДОВ АРКТИКИ

Статья посвящена проблеме адаптации человека из средней полосы к условиям Арктики. Обозначена необходимость рассмотрения системы жизнеобеспечения ненцев как примера «идеальной» модели жизнедеятельности. Гармоничная предметно-пространственная среда, мир вещей, рассмотрена как основной показатель «успешной» адаптации.

The article discusses the issue of adaptation strangers from the midland under Arctic conditions. The author denotes the necessity of considering nenets' life support system as an ideal example of life-sustaining model. Harmonic objective-spatial environment and the material world are considered as a main aspect of successful adaptation.

Ключевые слова: арктические условия, адаптация, система жизнеобеспечения, ненцы, предметно-пространственная среда, предметный мир.

Keywords: arctic conditions, adaptation, life support system, nenets, objective-spatial environment, material world.

Для человека из средней полосы территория Арктики — стресс по определению. С первых минут пребывания организм оказывается в напряженной ситуации. Воздействие «северных» факторов подчас оказывается непрогнозируемым. Многочисленный опыт показывает сложности достижения гармонии во взаимоотношениях приезжего и среды.

На сегодняшний день пример эффективной адаптации к условиям Севера представляют его коренные жители. Суть их культуры выразилась в образе жизни, гармоничной и органичной связи с окружающей средой. Образ жизни коренного жителя Севера (особенно кочевника) снял все противоречия между человеком и условиями региона. Другими словами, был достигнут некий компромисс, баланс или своего рода «примирение» между крайне агрессивной по своей сути природой и человеком. В результате возникли новые взаимоотношения, при которых отрицательные свойства среды стали положительно воздействовать на человека. Более того, они создали такую среду для комфортного существования на данной территории, что сегодня она является для них «идеальной». Так, например, «чум приносит кочующим северным жителям большую пользу и весьма хорошо защищает их от частых дождей в весеннее и летнее, и от сильных метелей в осеннее и зимнее время, так что все предложения, сделанные на счет улучшения устройства этих жилищ, как например введение употребления в них окон и труб, никогда не будут иметь применение, тем более, что сам Самоед, взросший в суровом климате, так сроднился со стужей и ураганами, что лучше сносит самый сильный мороз, чем комнатную теплоту…» [3].

Однако адаптация коренных жителей к территории Арктики складывалась долгие годы методом проб и ошибок. Задача «выживания» и комфортного пребывания на данной территории ставила определенные задачи, как, например, отмечает В.А.Ислави́н, «народ, самою природою обреченный скитаться по диким пустыням Севера, по необходимости должен был избрать себе и род жилища, соответствующий бродячей жизни и соединяющий в себе два главных условия: предохранять от стужи и непогод и быть удобнопереносимым» [3].

В данной статье ставится задача рассмотреть сложившуюся систему жизнеобеспечения ненцев, которая включает в себя условно выделенные уровни: духовный, ментальный, материальный. Главным объектом внимания выступает материальный уровень: предметно-пространственная среда, гармонично и естественно сформировавшаяся. Ее же мы можем считать наглядным результатом или следствием «успешной» адаптации. Важно определить смыслообразование



Рисунок 1

объектов, ключевые взаимосвязи предметно-пространственной среды с человеком, с природными условиями. На этом уровне мы рассматриваем предметную среду как в виде отдельных объектов, так и с точки зрения их организации. Принципы выявляются с целью дальнейшего создания предметно-пространственной среды, несущей адаптационную функцию для человека из средней полосы. Представляется возможным синтезирование знаний и опыта ненецкой культуры с новейшими технологиями.

Систему жизнеобеспечения ненцев можно рассматривать с разных позиций: с одной стороны, как равенство человека, среды, предметного мира, мира духов и т.д. «Природу вообще никто не венчает, а раз у нее нет венца, то нет и вообще никакой иерархии — все в мире основано на абсолютном равенстве: человек уравнен со всеми естественными и сверхъестественными существами» [8]; с другой стороны, как строгую упорядоченность: «Примером чему и служит мир духов, начиная от всеобщих до местных, домашних и личных» [8], система правил поведения, мир вещей.

Итак, для рассмотрения одного из возможных видений системы жизнеобеспечения ненцев обратимся к разделению на духовный, ментальный и материальный уровни. К духовному уровню в данном случае можно отнести мифологическую составляющую как форму

сознания ненцев. Миф — это первая форма духовного освоения мира, его образно-символическое воспроизведение и объяснение. Миф упорядочивает в сознании мир, превращает хаос в космос и тем самым создает возможность постижения мира как некоего организованного целого, представляет его в простой и доступной форме [6].

На ментальном уровне рассматривается система правил, норм и законов, господствующих в тундре (в семье, для единичного человека), что обусловлено как раз мифологическим сознанием. «Ментальность (от лат. mens — ум, мышление, образ мыслей, душевный склад) — глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное; относительно устойчивая совокупность установок и предрасположенностей индивида или социальной группы воспринимать мир определенным образом. Ментальность формируется в зависимости от традиций культуры, социальных структур и всей среды жизнедеятельности человека, и сама в свою очередь их формирует, выступая как порождающее начало, как трудноопределимый исток культурно-исторической динамики» [5]. Ментальный уровень можно назвать системой мыслеформ. Как процесс, мыслеформа есть материализация нематериального [9].

Определенные правила поведения и деятельность человека при этом неразрывно связаны с появлением мира вещей, с взаимодействием, с отношением к ним, что относится к материальному уровню.

Важно обратиться к работе В.В.Рябцевой «Развитие мифологических представлений о душе в культуре народов Севера», где выявляются различные функции мифа в жизни человека. Так, например, социально-практическая функция отвечает за «организацию целостности и единства коллектива через самоидентификацию индивида с социальной общностью, с государством, с природой, с тотемом, с историческими событиями, ради осознания себя частью единого живого организма» [8].

Идеолого-практическая функция обеспечивает сохранность традиций, уклада, соблюдение ритуала, легитимность существующей системы власти, поддержание социального порядка. Реализация функции предполагает почти идеологическое воздействие на

общественное сознание. Это воздействие происходит с помощью веры в духов, которые занимают значительное место в жизни угров — с момента рождения до перехода в потусторонний мир.

Следующая важная функция — познавательная (объяснительная, когнитивная, этиологическая). Познавательный характер имеет всякая форма освоения мира. Эмоционально-образная насыщенность мифологии исключения не составляет. Вообще-то собственно осознанное рефлективное отношение к действительности, понимание познавательного характера осуществляемого действия относятся уже к периоду отмирания мифологического сознания. Но предпосылки, интуитивный спонтанный опыт уже присутствуют в сознании архаичного человека. Представления о душе формировались в результате личного самоосмысления, в первую очередь себя, своего тела, хотя и спонтанного. Затем, сравнивая себя с другими, и, наконец, перенося свои признаки на окружающий мир, человек приписал ему антропоморфные свойства. В этом случае, миф — это не столько познание, сколько освоение окружающей природы, переживание мира как субъекта. Это порождает множество мифов и связанных с ними духовно-практических действий (обрядов, ритуалов). Миф, в данном случае, связывает факты в систему и предсказывает новые факты той же природы. Миф постулирует особый вид причинности: целевой, отвечающий на вопрос — для чего, ради какой цели совершается тот или иной процесс, согласно которому идеально постулируемая цель, конечный результат, оказывает объективное воздействие на ход процесса. Происходит антропоморфизация природных процессов, приписывание цели природе, перенос на нее способности к целеполаганию, которая в действительности присуща лишь человеческой деятельности. Свои способности проецируются на окружающую действительность, на отдельные объекты природы и на мир в целом. И уже на этой «когнитивной» основе задаются цели и задачи, определяются смыслы, планируется жизнедеятельность, что позволяет говорить о мировоззренческой функции.

Мифологическое мировоззрение основано не на теоретических доводах и рассуждениях, а на чувственном восприятии, на художественно-эмоциональном переживании мира.

Следующая функция — аксеологическая, реализация которой предполагает формирование шкалы ценностных ориентаций, определяющих отношение человека к природе и другим людям. В целях охраны природы и целесообразного использования ее богатств появились твердые правила в жизни людей, выработаны нормы поведения, ряд запретов, которые для всех были обязательны, то есть можно говорить о нормативной функции. Нормы, заданные в мифе, определяли весь жизненный уклад человека. Создавались определенные правила поведения в природе, семье.

Не умея объяснить многие явления природы, человек устанавливал прямую связь между нарушениями запретов и карой, следующей затем как наказание, в виде болезней и стихийных действий. Запретов в жизни тундры, которые должны выполнять беспрекословно взрослые и дети, выработано немало. Легко убеждают каждого такие высказывания: «не кидай камнями или комьями земли, снега в реку, озеро, водоем — ты ослепишь жителя подводного мира, и сам ослепнешь»; «не втыкай в землю железные предметы, остроконечные копья без надобности: боль земли — это боль сердца». Ценностное содержание мифа определяет систему обучения и воспитания, усвоение обычаев и знание законов общежития. Это означает, что можно говорить и о социализирующей функции мифа, когда происходит адаптация, приспособление личности к социальной среде. Это «приспособление» предполагает зарождение общественного (национального) сознания и самосознания и принятия его основ человеком.

Помимо практической значимости мифа, можно выделить еще и эстетическую. О своем жилище-чуме, прочность которого проверили в поединке с натисками природы и который стоит уже много веков, как крепость, ненцы так говорят: «Вы я ниня (ерня) тетам хунингота я сохораха» («Чум, в котором с четырех сторон поставлено по четыре стержневых шеста, во время бурь и метелей стоит посреди просторной тундры, как огромная сопка, неподвижно»). Таким образом, мифология может быть представлена и как особый способ эстетического отношения к миру.

Как известно, в северной культуре одушевлялась не только природа, но и предметы быта.

Миф определяет взаимоотношения человека и природы. Мы бы назвали эту функцию экологической: Это можно ярко продемонстрировать на примере священных мест. По представлениям коренных народов, земля — живая, а каждый холм, сопка, река имеют своего хозяина — духа.

Из дерева строится то, что составляет жизненный мир собственно человека, что отделяет человека от голой земли — дом, нарты, лыжи, посуда. Подобное почтительное отношение к дереву объяснимо для жителей лесной зоны. Таким образом, в равной мере ценится жизнь человека и жизнь дерева, как, впрочем, и любого другого объекта природы. Поэтому ничего нельзя нарушать, нельзя брать больше, чем тебе нужно. Весь мир проникнут общим законом бытия, и человек здесь не волен самовольно распоряжаться и брать богатства. И конечно, нельзя не упомянуть, что миф и ритуал, регулируя такие отношения, утверждая их необходимость, позволяют человеку жить в равновесии с природой и самим собой.

Таким образом, мифология исполняет важнейшие функции, адаптирующие человека к природе, обществу, культуре и способствующие выживанию в суровых северных условиях: выступает определяющим способом социализации людей, утверждает право на жизнь каждого живого существа и примиряет человека с суровыми природно-климатическими условиями; значительным образом определяет общественную психологию, задавая образцы и нормы человеческого поведения, ценностные ориентации, а также структуру освоения природы человеком, миропонимания, мировидения и мироощущения; задает формы коммуникации [8].

Рассмотрев функции мифов в ненецкой культуре, очевидна неразрывная взаимосвязь духовного и ментального уровня, при этом уже на этих уровнях прослеживаются способы адаптации человека к экстремальным условиям. Чувственное восприятие и художественно-эмоциональное переживание мира интуитивно определяет место человека, его взаимоотношения с природой и с предметным миром. Духовные и ментальные процессы формируют на материальном уровне предметную среду. Это формирование можно соотнести с творческим процессом, так как именно в творческом подходе человек

«принимает среду и при этом старается активно изменять ее условия, приспосабливая их к себе и обретая необходимый физический и психологический комфорт» [4]. Творчество — человеческая жизненная миссия, вытекающая из самой природы: «великий дар природы», «великое таинство»; родовая, сущностная характеристика человека; жизнь или жизненная сила («креативные крылья»), превосходящая адаптивные реакции; возможность максимального проявления человеческих способностей («вочеловечивания») и восстановления личностной целостности, способ навести порядок в случайности природы, свойство живой и неживой природы, человека и общества, необходимое условие развития материи и образования новых ее форм [7].

Исходя из социокультурной классификации видов творчества, деятельность ненцев можно отнести к художественному и техническому творчеству. Художественное творчество связано с фантазийно-образным и эстетическим освоением действительности, это форма духовной деятельности человека по созданию ценностей в сфере искусства, неотъемлемая часть художественной культуры. К объектам художественного творчества ненцев можно отнести табакерки, пороховницы, рукоятки ножей, трубки для курения, огниво, пуговицы, пряжки для ремней, колотушки для выбивания снега, очки для защиты от солнца, детали для оленьей упряжки. В эту же группу входит деревянная монументальная скульптура. Она представляет собой культовые антропоморфные фигуры высотой 2,5 метра, устанавливаемые на открытых пространствах тундры.

Для одного из примеров, несущих адаптационную функцию, можно рассмотреть домашних хэхэ, в которых наглядно прослеживаются взаимосвязи духовного, ментального и материального уровня. Для этого необходимо остановиться на значении ненецкого слова хэхэ (в западных тундрах хэ, в старой литературе — хэг, хэги). Это слово имело у ненцев довольно широкое значение. Им обозначали и святые скалы, и небольшие камни, отколотые от скал или просто имеющие причудливую форму, и антропоморфные и зооморфные изображения из дерева или металла, хранившиеся обычно в чуме или в специальной нарте хэхэ хан. В сочетании с некоторыми другими

именами слово хэхэ можно условно переводить как «святой», «священный»: хэхэ’ мя’ — «церковь» (досл. «священный чум», а возможно, «чум хэхэ»), хэхэ’ ту — «молния» (досл. «священный огонь»), хэхэ’ сарё — «гроза» (досл. «священный дождь») и т.д. Как мы видели, словом хэхэ обозначали как предметы природы, так и изображения, сделанные руками человека. Можно предполагать, что термин хэхэ являлся общим для предметов культа у ненцев. По некоторым сведениям, им называли также духов, воплотившихся (или вместившихся) в эти предметы. Однако среди хэхэ можно выделить определенные группы, связанные с жилищем и данной семьей, находящиеся на урочищах и т.д.

Домашние хэхэ (мяд’ хэхэ) представляли собой или камни небольшого размера, или изображения из дерева антропоморфного или зооморфного характера (табл. XI). Антропоморфные изображения и камни (если позволяла их форма) одевали в меховую или суконную одежду ненецкого покроя. В зависимости от функции этих изображений одежда была мужской или женской. Часто на одну фигурку надевали по нескольку одежд одна на другую. Каждую новую одежду шили в благодарность за оказанную «помощь» [10].

Вторая группа — техническое творчество — вид творчества, нацеленный на изобретение, проектирование и конструирование механизмов, конструкций, сооружений для практического обеспечения жизнедеятельности людей. Для него характерны опора на наглядно-образный и наглядно-действенный компоненты мышления; рациональность и утилитарность; перевод научных достижений в область практического (технологического) преобразования реальной действительности; опора на достигнутый уровень технического прогресса. К объектам технического творчества ненецкой культуры относятся одежда, чум, нарты, лыжи, лодки. Подробнее остановимся на чуме.

«Несмотря на простоту своего устройства: конус из жердей, укрытый сшитыми из полотен бересты (летом) или оленьих шкур (зимой) нюков, тундровый чум является своего рода достижением кочевой жизни» [2].

Жерди для каркаса чума изготавливаются из стволов ели длиной

около 5 м (бывают до 7–8 м). Все шесты в нижней части заостряются. От числа шестов зависят размеры чума — чем больше шестов, тем вместительнее чум. Для покрытия чума нюки сшиваются в сплошные полотнища, они сшиты нитками из оленьих сухожилий. Диаметр чума достигает 5–8 метров, он может вместить до двадцати человек. Стенки чума находятся под крутым углом, что позволяет не задерживаться снегу, также он функционален при ветре, метели и морозе. Чум довольно быстро собирается и разбирается, что важно во время перекочевок с короткими остановками, также данное качество конструкции обеспечивает мобильность жилища.

Характер архитектурного объема

Архитектурный объем имеет замкнутый характер, чум воспринимается целостным и устойчивым. Конструкция конусообразна и симметрична (центральная осевая симметрия). Внешний образ конструкции органично вписывается в окружающую среду за счет использования натуральных материалов, однако, считается, что «всё прямое создается человеком». «То, что создано природой, всегда округло, и расположение людей в природе приобретает тот же рисунок: чумы на стойбище ставят не в линию, а полукругом; загон для оленей сооруженный из нарт и загороженный веревкой, тоже образует полукруг» [2].

Внутреннее пространство

Каждый предмет и каждое место внутри с древности имеет свое назначение. Центральной осью чума служит шест, который ненцы считают священным и называют симзы. С давних времен на нем принято было помещать семь личин или голов семейных или родовых духов. В чуме шамана симзы обязательно украшался изображением священной птицы минлей. По симзы дым очага поднимается к верхнему отверстию чума. Согласно легендам, по священному шесту герои улетали на битвы и военные подвиги.

За симзы размещается священное пространство си. На него могут ступать только старшие мужчины. Для женщин и детей это место запретное. Здесь обычно находится священный ларь. В нем

хранятся духи-покровители очага, семьи, рода и местности. Здесь же часто содержатся все семейные сбережения и реликвии, а также оружие и ларь с инструментами. Всё это вещи главы дома, они неприкосновенны для остальных членов семьи.

Напротив си, у входа, находится нё – место женщины. Здесь она занимается домашними работами: шьет, чинит одежду и обувь, вытягивает нитки из оленьих жил и сухожилий, здесь она готовит пищу, накрывает стол.

Посередине, между си и нё, находится спальное место. В изголовье обычно кладется пояс с амулетами и ножом.

Летом спальное место отгораживается пологом из ситца. Полог используют только ночью, днем же его аккуратно сворачивают в рулон и закрепляют под подушками. Рядом с родителями лежат маленькие дети. Дальше от симзы укладывались неженатые старшие сыновья, еще дальше — старики и другие члены семьи или гости.

Кроме мужской и женской части чума и спального места есть еще особое место для женских вещей, оно находится по обеим сторонам от входа. Там хранят одежду, обувь и вещи хозяйки. Существует и нежилая часть чума — пелей.

Вместе со своими владельцами чум часто перемещается с места на место, поэтому в нем нет ни кроватей, ни шкафов. Из мебели существуют только ларь и маленький столик — только то, что легко перевозить.

Также в чуме используют меховые мешки, сумки и подушки. Их стараются украсить ремешками, цветными тесемками, медными бляхами.

На сегодняшний день существуют передвижные электростанции, однако раньше для освещения чума применялись светильники. Они делались из чаш и наполнялись рыбьим или оленьим жиром, в который погружался фитиль. Позднее появились керосиновые лампы. У входа чум находится так называемая «колотушка» для отряхивания снега с обуви и подола верхней одежды.

Если в чуме есть маленькие дети, то обязательно есть и люлька. Раньше младенца помещали в люльку сразу после рождения, а вынимали только тогда, когда он начинал ходить. На дно люльки

насыпали древесную стружку и сухой мох. Пеленками служили шкурки оленя, песца и собаки. Ребенок прикреплялся к люльке специальными ремешками. При кормлении грудью мать брала ребенка вместе с люлькой. Такие люльки используют и сегодня. Люлька, как и любой другой предмет в чуме, красиво оформлялся и воспринимался как произведение искусства.

Размеры чума могут варьироваться в зависимости от количества проживающих в нем человек. Средняя высота чума примерно два метра, а диаметр составляет около четырех метров. Данные размеры соотносятся с человеческими пропорциями, что позволяет находиться в чуме в полный рост. Однако в основном человек находится в вертикальном положении при установке и разборке жилища, основные процессы организации быта происходят сидя.

«Форма конуса способствует оптимальному распределению тепла, наилучшему распространению дыма и быстрой стабилизации тяги. В момент разжигания очага дым заполняет все внутреннее пространство, весь объем жилища равномерно. Спустя нескол ько минут, когда устанавливается прогретый воздушный столб, соединяющий источник тепла и макодаси — своеобразная «труба», тогда дым устремляется вверх. Но поднимается он не по вертикали, а по наклонной, вдоль стенок чума. Причем с каждым метром дым уплотняется и, достигнув определенной высоты (чуть выше человеческого роста), так и повисает на этом уровне до тех пор, пока горит очаг.

Подобным образом ведут себя и тепловые потоки. Дойдя до макодаси, они образуют зону повышенного давления. Она служит своеобразной запирающей “пробкой” и не позволяет холодному воздуху с улицы прорваться в чум. Летом ее не могут преодолеть комары, гнус. “Пробка” препятствует образованию сквозняков. Даже когда очаг остывает, перепад температуры наружного воздуха и внутреннего сохраняется» [1].

Движение внутри и вокруг чума носит строго заданный характер. Перемещение зависит от половых признаков, родовых, и сложившихся культурных обычаев, которые формулируют свои «правила жизни». Характер движения также зависит от распределения обязанностей,

так, например, в распоряжении женщины находится очаг. Только женщина может прикасаться к очажным шестам и к очажному крюку. Она разговаривает с пламенем, высказывает пророчества по треску дров, дыму, силе и цвету пламени. Все пространство нё — прихожая чума — находится под ее покровительством. Мужчина или же мальчик не должен прикасаться к посуде. По мифам ненцев, от звона посуды вся дичь пугается и убегает.

Мужчина при входе в чум обивает снег с обуви и одежды так называемой «колотушкой», снимает верхнюю одежду (совик) и оставляет ее на нартах. Войдя в помещение, мужчина надевает домашние кисы и домашнюю малицу или женскую ягушку.

Гостей-мужчин укладывают на ночевку от середины чума к симзы. Гостей — женщин, наоборот, размещают от середины к выходу. Место, которое занимает гость, зависит от уважения к нему.

Пространство вокруг чума тоже строго распределено. Сегодня народы Ямала используют для передвижения нарты, снегоходы, машины и т.д. Раньше, когда основным транспортом были нарты, перед входом в чум обычно находились женские нарты. За священным шестом чума симзы снаружи ненцы ставили священные нарты — хэхэ’ хан. Чум с задней стороны подпирался грузовой нартой. Это делалось для того, чтобы нюки, уложенные в определенном порядке, не разворачивало и не срывало ветром. Зимние вещи оставляли на грузовых нартах прямо в тундре. При ловле оленей из таких нарт образовывали загон.

«В чуме нет окон. Свет проникает через дымник пространство в верхней части сооружения, не закрытое покрышкой». Отверстие в верхней части чума соответствует местоположению солнца днем и месяца ночью. «Дымник многофункционален. Помимо его основного предназначения — выводить дым и пропускать дневной свет, он также выполняет роль солнечных часов, работающих, естественно, исключительно в солнечные дни. По двигающемуся лучу солнца и освещающему в разные периоды дня конкретные жерди остова люди условно определяли время суток» [1].

Итак, ненецкий чум создает образ «элемента природы». Его форма органично вписывается в окружающую среду, а точнее,

«рождается» из нее. Во внешней форме это выражается в конструкции и материалах. Все элементы чума — заимствованные природные ресурсы, поэтому визуально, он отражает их свойства и выступает как их часть. Также образ жилища ненцев выявляет взаимосвязь не только окружающей среды и формы чума, но и определяет место человека в этой системе. Его внешнее и внутренне пространство являются неотъемлемой жизнью кочевника. Формообразование ненецкого чума полностью зависит, в первую очередь, от функции, исходящей из специфики жизнедеятельности человека. Даже особое внимание к предметному наполнению, которое наглядно представлено в мифическом аспекте культуры ненцев, обосновывается функциональным назначением и, следовательно, влияет на образ жилища в целом.

Особенности мировоззрения ненцев, их отношение к природе, к материалам обуславливают гармонию всей предметно-пространственной среды. В их жизни имеет место только самое «необходимое и достаточное». Предметная среда является ключевым показателем успешного приспособления к территории Арктики. На ее примере мы видим неразрывные связи взаимодействия духовного и ментального уровня, что объясняет процесс ее естественного «рождения». Человек же, наделенный мифологическим сознанием, находится в таких отношениях с природой, какие были бы очень желательны для всего современного общества.

Библиография:

1. *Гарин Н.П.* Дизайн для крайнего севера (принцип преемствования культуры коренного населения): дис. … канд. иск. / Гарин Николай Петрович. — М., 1991. — 174 с.

2. *Головнев А.В.* Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров [текст] / А.В.Головнев. — Екатеринбург: УрО РАН, 1995. — 607 с.

3. *Ислявин В.А.* Самоеды в домашнем и общественном быту / В.А.Ислявин. — СПб.: тип. М-ва гос. имуществ, 1847.

4. *Лыкова И.А.* Творческий стиль освоения среды в период

адаптации / И.А.Лыкова, Е.Д.Файзуллаева // Управление дошкольным образовательным учреждением. — 2014. — № 3. — С. 817.

5. Новая философская энциклопедия. ИФ РАН / под редакцией В.С.Стёпина. — М.: Мысль, 2000. — С. 525.

6. *Пархоменко И.Т., Радугин А.А*. Культурология в вопросах и ответах. — М.: Центр, 2001.

7. *Пономарев Я.А*. Психика и интуиция. — М., 1967.

8. *Рябцева В.В*. Развитие мифологических представлений о душе в культуре народов Севера: дис. …канд. фил. наук. Тюм. гос. Университет. — Тюмень, 2011.

9. *Сурков Д.В*. Телесность, ментальность и духовность как базовые категории мышления и место мистического опыта в мышлении / Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. — 2011. — № 3 (98). — С. 92–95.

10. *Хомич Л.В*. Ненцы: историко-этнографические очерки / Л.В.Хомич. — М.-Л.: Наука, 1966.

М.Б. Удальцова

КВАРЦЕВЫЙ КРИЗИС В ЧАСОВОЙ ИНДУСТРИИ КАК СПУСКОВОЙ МЕХАНИЗМ ИЗМЕНЕНИЙ В ДИЗАЙНЕ НАРУЧНЫХ ЧАСОВ

В статье рассматривается история развития современного дизайна в сфере производства наручных часов, где самой значительной ее частью является так называемый «Кварцевый кризис». Анализ этого явления позволяет выделить три основных пути развития, которым вынуждены были следовать в свое время фирмы производители. Для них глобальные перемены, безусловно, стали катастрофой, но для дизайна часов открылись новые перспективы. Более того, именно за счет поиска свежих дизайнерских решений часть старых производителей сохранилась, сумев адаптироваться к новой социальной и культурной ситуации, а новые производители заняли своё место на рынке.

The article describes the history of development of modern wrist watch design were the most important part is a so called «Quartz crisis». Following analysis, reviled three main ways of development that manufacturers had to follow at a time. Global changes in the world appeared to be catastrophic for watch producers, yet it was a new promise of new possibilities. Moreover, a search for new innovative designs, have saved some of the oldest manufacturers, as they adapted to new age with its sociological and cultural situation. In addition to it, new watch developers have appeared and found their place on a market.

Ключевые слова: Дизайн, современный дизайн, наручные часы, кварцевый механизм, производство.

Keywords: Design, modern design, wristwatch, quartz movement, manufacture.

В 1970-х годах в часовой промышленности произошла цепь событий, которую принято называть «Кварцевый кризис», или «Кварцевая революция».

Суть случившегося вкратце можно описать следующим образом.

С одной стороны, до так называемого «Кварцевого кризиса» любые наручные часы были довольно дорогим предметом, а высокая цена и связанные с ней производственные возможности определяли характер производства в целом. Часы были надежным устройством, очень трудозатратным и весьма консервативного дизайна.

С другой стороны, особенность дизайна напрямую зависела от надежности в эксплуатации и отлаженности производства наручных часов — требования инженерного характера ограничивали возможности дизайнера весьма малым набором вариантов. Таким образом, в массовом производстве часы для среднего класса воспринимались своего рода предметом «доступной роскоши», серьезным капиталовложением. Как и любые рассчитанные на долгий срок эксплуатации предметы, они отличались весьма традиционным дизайном «вне времени», поскольку расчет на долгую работу предполагает передачу вещи по наследству, не оставляя места для остромодных тенденций. Дизайн, устоявшийся в межвоенное время, оставался практически неизменным.

Появление электромеханических, «кварцевых», часов простой схемы, позволило обеспечить дешевый, точно настроенный и практически не подверженный износу электрический колебательный контур вместо механического баланса, полностью обрушив эту сложившуюся систему. Первые разработки 1950-х годов привели в итоге к тому, что спустя 20 лет японская компания Seiko и швейцарская Omega выпустили на рынок наручные электромеханические кварцевые часы. Они, как и практически одновременно вышедшие на рынок электронные, совершенно лишенные подвижных деталей часы, оказались надежнее, точнее и гораздо дешевле традиционных. Парадоксальным образом сильнее всех оказалась затронутой часовая промышленность Швейцарии, хотя первые электромеханические наручные часы разработали именно там, а швейцарская «Омега» была в числе их пионеров. Кварцевый кризис привел к тому, что

большинство производителей механических наручных часов в среднем и нижнем ценовом сегменте не выдержали конкуренции и полностью ушли с массового рынка. Так, число производителей часов в Швейцарии сократилось с 1600 до 600 за период после выхода кварцевых часов на рынок.

Для часовых фирм глобальные перемены, безусловно, стали катастрофой, но для дизайна часов открылись новые перспективы. Более того, именно за счет поиска свежих дизайнерских решений часть старых производителей сохранилась, сумев адаптироваться к новой социальной и культурной ситуации, а новые производители заняли свое место на рынке.

Эта ситуация является модельной, особенно в свете современного увлечения дизруптивными инновациями, обрушивающими старые рынки. Оказавшийся безусловно удачным ответ дизайнеров на этот вызов представляет в связи с этим особый интерес.

В целом, можно выделить три основных направления, в которых развивалась мысль дизайнера часов в этот период.

Первое — традиционалистское, чисто эволюционное направление — это принципиальный отказ от массового продукта, переход к небольшим тиражам и увод механических часов в нишу очень дорогих игрушек, своего рода кинетических ювелирных украшений. Надо заметить определенную историческую параллель в развитии дизайна наручных часов: до конца 19 века из-за малой точности хода наручные часы были только женскими и воспринимались исключительно как украшение, ювелирное изделие для дамы. Теперь, к концу 1970-х, мужские наручные часы заняли такую же нишу, став предметом в большей степени демонстрирующим статус, чем функциональным. Строго говоря, возможность в любой момент проверить точное время по радио или телефону отличала действительно дорогие часы от остальных; она перестала быть существенной. При этом существует как минимум два других, непохожих способа превратить наручные часы в дорогую игрушку. Первый, наиболее примечательный, который можно назвать Patek Philippe, — обуславливается эволюционным развитием дорогих, топовых линеек наручных часов (рис. 1). Как правило, такие часы

имеют очень традиционный вид, соответствуя стилю, сложившемуся к периоду Ар-Деко. Основное внимание дизайнера сосредоточено на сочетании текстур дорогих материалов. В качестве отделки и сборки, изящном, но, как правило, не оригинальном, скорее, «вне времени». Это отличает его от современного графического решения циферблата с использованием подчеркивающих этот подход шрифтовых решений, отсылающих к 1930-м годам. При этом делался акцент на маркетинг, на удержании у покупателя ощущения штучного, ручного, традиционного, а потому дорогого предмета. Рекламный слоган Patek Philippe — «You never actually own a Patek Philippe. You merely look after it for the next generation» («Вы не столько владеете часами Patek Philippe, сколько приглядываете за ними для будущих поколений») очень точно отражает суть этого подхода. Характерно, что цена сохранившихся в линейке моделей у Patek Philippe выросла за последние сорок лет в несколько раз даже с учетом инфляции, часы были намеренно переведены в более дорогую ценовую группу.



Рисунок 1. Patek Philippe, коллекция: Grand Complications, мужские, механические с автоподзаводом

Некоторые производители, например, Seiko и Omega пошли дальше и в традиционный и дорогой корпус стали ставить вместо механического калибра кварцевый механизм. Собственно, первые наручные кварцевые часы Seiko Astron были весьма дорогими (500000 йен), с корпусом из 18-каратного золота и абсолютно традиционной формы. Omega ввела в свою линейку Constellation варианты с кварцевым механизмом, сохранив преемственность дизайна корпуса. Таким образом, ценность механической части работы часовщика окончательно нивелировалась, в чистом виде оставалось внимание к дорогим материалам и роскошной отделке. Можно отметить, что это решение потом будет подобным образом принято

производителями дорогих версий мобильных телефонов, например, Vertu, также переносившим внимание потребителя с функциональных возможностей изделия на его внешние характеристики и отделку.

Второй вариант превращения часов в дорогую игрушку: делать из них механическую диковину, отсылая по своей барочной эстетике к механическим автоматам 18 века. Речь шла о том, чтобы продемонстрировать недоступную конвейерному производству точность изготовления, подгонки и сборки деталей. Такой ход требует от дизайнера гораздо большего инженерного мастерства, поскольку главным приемом был выбран прямой показ работающего механизма. Фактически такое решение делает часы, помимо их утилитарной функции, миниатюрной кинетической скульптурой. Это решение очень активно эволюционировало путем усложнения кинематической схемы часов. Кроме очень быстро ставшего практически обязательным для такого рода часов турбийона (очень сложного и при этом самого зрелищного элемента часового механизма), максимально открытой стала архитектура встроенных календарей, дополнительных циферблатов, таймеров и секундомеров, указателей фаз луны, вплоть до миниатюрных планетариев за стеклом наручных часов. Фактически часы, оставаясь механическими, приобрели черты интеллектуальной, псевдофункциональной игрушки для взрослых. Перегруженность визуального интерфейса таких часов создала серьезную проблему для дизайнера, поскольку трудно сделать хорошо видимым показываемое время при наличии активного пластически, подвижного фона. Часть дизайнеров сознательно отказалась от читаемости циферблата в пользу общей эстетики живого и подвижного механизма. Возможно, это единственно верное решение в такой ситуации, поскольку даже самые удачные примеры часов с достаточно сложным открытым механизмом по сей день не отличаются хорошей читаемостью показаний. В некотором роде, можно искать стилистические параллели таким часам и в довольно далеких, но также давно законсервированных сферах — классической опере, например, где тоже есть устоявшийся набор образов и решений, а также сравнительно узкий, элитарный, платежеспособный круг ценителей, разбирающихся в тонкостях и нюансах исполнения.

Таким образом, традиционалистский путь привел часы к состоянию вещи в себе, предмета, отвлеченного от функциональности. Теперь он, скорее, играет роль демонстратора статуса владельца, чем утилитарного прибора для измерения времени.



Рисунок 2. Seiko Chronometer Quartz, Модель Seiko Giugiaro 7A28 7000

Второй путь был выбран японскими производителями, а также появившейся на руинах швейцарской часовой промышленности корпорации Swatch. Часы как массовый продукт были переосмыслены в рамках изменившейся ситуации, которая требовала автоматизации производства, современных материалов и массового тиража. Основатель Swatch Николас Хайек говорил о «вторых часах», то есть о часах на случай, отражающих сиюминутное настроение владельца. За такими «вторыми часами» неминуемо следовали третьи, четвертые. По мысли Хайека, пластмассовые часы должны были бытовать в том же режиме, что модные предметы одежды, стать стильным аксессуаром. Для этого сразу после выхода в 1983 году своей первой пластиковой модели на рынок Swatch стала сотрудничать с дизайнерами и художниками, прежде далекими от часовой индустрии. В 1984 году выпущена серия «Мемфис Грей» от одноименной культовой итальянской дизайн-группы, выходят первые часы Swatch в сотрудничестве с актуальными художниками (рекламный слоган — «самый маленький в мире холст»). Это направление фирма продолжает развивать до настоящего времени. Пионер в области кварцевых и электронных часов Seiko пригласила к сотрудничеству также далекого от часовой тематики автомобильного дизайнера Джорджетто Джуджаро, выпустив в 1983 году очень удачную серию эргономичных часов для автогонщиков Seiko Chronometer Quartz. (рис. 2) Модель Seiko Giugiaro 7A28 7000 из этой линейки, которую носит главная героиня фильма «Чужой», стала культовой, а выпущенная в 2015 году юбилейная модель Seiko X Giugiaro



Рисунок 3. Swatch, линейка: Irony, Модель: Blue push YLS191

по-прежнему пользуется популярностью, несмотря на минимум изменений в дизайне. В итоге такого взаимодействия промышленных дизайнеров и производителей массовое производство часов было переосмысленного в русле, общем для предметного дизайна 1980-х. Основными техническими основаниями для перемен в дизайне стали следующие технологические новшества: пластик стал основным материалом в изготовлении, ушла необходимость в заводе, в связи с долгой работой от одной батарейки, что позволило полностью герметизировать корпус, радикально снизилось количество мелких, подвижных деталей, увеличилась ударопрочность, а дешевизна позволила отказаться от концепции ремонтопригодности, переосмыслив часы как одноразовый необслуживаемый предмет, вместе с зажигалками и ручками BIC. Прежде всего, введение пластика как материала для корпусов позволило кардинально расширить палитру пластических и цветовых решений. Оставаясь, что очень важно, недорогими, часы стали разноцветными (Swatch и азиатские производители), практически произвольных форм, стало возможным легкое и удобное интегральное решение часов и ремешка, в отличие от металлических браслетов. Фактически, если топовые механические модели ушли в нишу часов как ювелирных изделий, то более дешевые кварцевые и электронные часы открыли нишу часов-бижутерии — более дешевой, как в случае Swatch, или дорогой, как в случае с дизайном Джуджаро для Seiko (рис. 3). Кроме этого, полная герметичность, дешевизна и ударопрочность таких часов позволили запустить производство варианта детского товара, а крайне широкие возможности формовки пластмасс сделали часы разновидностью детской игрушки, такой, как выпущенные вначале 1980-х по мотивам «Трансформеров» часы Kronoform. То есть,

этот путь «пластической революции» кардинально преобразовал массовое часовое производство, смена дизайна привела к смене культуры потребления продукта и открыла новые рынки.

Наконец, третий путь был наиболее сложным, предполагая интеграцию нового, дешевого решения в дорогой продукт путем поиска тех узких и дорогих рыночных ниш, где кварцевые и электронные часы были лучше и удобнее механических. Фактически, этот подход — не что иное, как возвращение к истокам, начальному периоду дизайна мужских наручных часов, которые были именно ответом на аналогичную потребность со стороны военных, авиаторов, спортсменов. Естественным образом ситуация повторилась, электронные и кварцевые калибры быстро заняли нишу спортивных часов, часов для водолазов, летчиков и парашютистов, где очень важна влагонепроницаемость и ударопрочность. Соревнование фирм в этих качествах запустило взрыв разнообразия решений. Эти ниши были узкими, но они были найдены и освоены. Узость таких рыночных ниш демонстрирует, например, длительное использование космическими программами СССР и США не электроники, а механики, несамозаводных часов «Полёт» и «Омега», в силу их нечувствительности к радиационному воздействию. Самым чистым примером такой удачно найденной ниши можно считать часы G-Shock, выпущенные японской Casio в 1983 году. На фоне гонки за максимально тонким и легким корпусом брутальный дизайн толстых обрезиненных ударопрочных часов выделялся очень сильно и поначалу был сугубо нишевым, ориентированным на профессионалов, нуждавшихся в специфических особенностях. Но, как демонстрирует выход в течение следующих 10 лет очень популярных женской и костюмной с металлическим корпусом версий G-Shock, эти часы стали модными, причем как в мейнстриме, так и в молодежных субкультурах. Фактически повторилась ситуация после окончания Первой мировой войны, когда наручные часы вошли в моду как символ брутальности, причастности к мужественным профессиям; чистый функционализм дизайна снова был символически переосмыслен по инициативе потребителей продукта. Частью той же тенденции к поиску экстремальных ниш можно отнести и выпуск Seiko в 1990

компьютеризованных часов для аквалангистов Scubamaster, да и вышеупомянутые эргономичные проекты Джуджаро для Seiko можно рассматривать как часть этого направления в дизайне наручных часов. Так, или иначе, еще в докомпьютерную эру электронные и кварцевые часы стали настоящим, во вполне современном понимании, гаджетом, носимым устройством с дополнительным функционалом, получив функции нескольких ранее отдельных приборов. Кроме этого, малый вес и большая прочность новых материалов позволили радикально улучшить эргономику таких часов. Можно отметить продолжающееся современное развитие линейки G-Shock, как удачный пример всех этих тенденций.

Таким образом, «Кварцевый кризис» оказался во многом рубежным событием. Он привел не к исчезновению, а к переформатированию и диверсификации часовой промышленности, в том числе — с введением современных дизайнерских практик и подходов. Успех решившихся на нестандартный для часовой промышленности дизайн марок, таких, как Seiko, Casio, Swatch, ясно показывает, что именно найденные дизайнерами решения привели к открытию новых рыночных ниш. Они подняли на новую высоту эргономику наручных часов и фактически сформировали в конце XX века концепцию и культуру носимого гаджета, которая, в свою очередь, породила современный дизайн носимых устройств в целом.

Библиография:

1. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология / Учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

2. *Doensen P.* Watch: history of the modern wristwatch, design 1950–1983, electric 1950–1993. — Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994. — 253 p.

3. *Brozek J.E.* The history and evolution of the wristwatch // International Watch Magazine. — 2004. — January. — P. 92–95.

4. *Stephens C., M. Dennis M.* Engineering time: inventing the electronic wristwatch // The British Journal for the History of Science. Volume 33, Issue 4. — 2000. — December. — P. 477–497.

5. *Ечевская О.Г*. Наручные часы: время и социальная идентичность после модерна // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2007. — Т. 10. — № 1. — С. 96–107.

6. *Giannopulos I*. Giugiaro's Legacy: A Watch And A Car — A Different Perspective On the Reissue Of an Iconic Quartz Chronograph by Seiko. — URL: https://monochrome-watches.com/guigiaros-legacy-a-watch-and-a-car-a-different-perspective-on-the-reissue-of-an-iconic-quartz-chronograph-by-seiko/ (дата обращения: 10.12.2016).

7. *Newport-Foster B*. The real impact of the quartz crisis. — URL: http://www.timepiecechronicle.com/features/2016/6/14/the-real-impact-of-the-quartz-crisis (дата обращения: 15.12.2016).

8. The amazing adventures of the 'Second watch'. — URL: https://www.swatch.com/en_gb/explore/history (дата обращения: 10.12.2016).

9. G-Shock history. — URL: https://www.g-central.com/g-shock-history/ (дата обращения: 12.12.2016).

Т.В. Белько, А.В. Агафонова

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ПОЗДРАВИТЕЛЬНОЙ ОТКРЫТКИ НАЧАЛА XXI В. С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ И КОНСТРУКТИВНЫХ ПРИЕМОВ ОРИГАМИ

Статья посвящена анализу особенностей использования художественных принципов и конструктивных приемов оригами в дизайне поздравительных открыток начала XXI в. В результате исследования было выявлено три основных направления: фигурки оригами используются в качестве декоративных элементов при оформлении открыток, технические приемы оригами являются формообразующей базой при создании фигурных открыток, конструктивные возможности оригами служат основой для динамической трансформации открыток.

This article is dedicated to analysis of the specifications of using origami artistic principles and constructive methods in the 21st century postcard design. The study identified three main directions: origami figures are used as postcard decorations, origami technical methods are the forming foundation of shaped cards, origami constructive possibilities formed the basis of postcard dynamic transformations.

Ключевые слова: оригами, формообразование открыток, конструктивная основа, динамическая трансформация.

Keywords: origami, formation of postcard, constructive basis, dynamic transformation.

Художественный образ поздравительной открытки начала XXI века отличается особой выразительностью формы, представляющей собой динамическую объемно-пространственную структуру. Не смотря на широкие возможности полиграфической

промышленности, при создании открыток дизайнеры все чаще обращаются к традиционным ручным техникам бумажного конструирования, таким как, например, оригами. Это связано, прежде всего, с тем, что «для современного дизайна в оригами являются привлекательными такие черты как модульность, соподчиненность частей в едином целом, условность визуального языка, знаковая реализация действительности, наличие сетки как моделирующего фактора, максимальная выразительность, достигаемая минимальными средствами, ритмическая организованность, чистота конструкции, лаконичность выразительных средств и т.д.» [2, с. 8]. Использование оригами в качестве конструктивной основы открыток расширяет представление о художественных средствах образной выразительности поздравительной карточки, выявляет новые структурно-технологические закономерности. Изучению особенностей использования формообразующих принципов и конструктивных приемов оригами в дизайне открыток посвящена данная статья.

Оригами всегда играло важную роль в культурной жизни японского общества, являлось неотъемлемой частью церемоний и ритуалов. В древности сложение бумаги носило сакральный характер, каждая складка имела свое значение, была своеобразным обращением к богам. Самураи изготавливали «ноши» — защитные амулеты из бумаги с добавлением полосок сушеного мяса или акульей кожи. Украшения из оригами использовались на свадебных пирах. Абстрактные фигурки, получавшиеся в результате хитроумного сложения листа бумаги, создавали образы окружающего мира, были воплощением сущности предметов.

Попав в западную среду, оригами постепенно утратило свои национальные особенности, философскую и религиозную основы. Для европейской культуры важное значение приобрели особенности визуального языка, специфика композиционных принципов, знаковое воплощение реальности. Классическое оригами складывается только из цельного листа квадратной формы. Со временем оно претерпело некоторые изменения и разделилось на три основных направления. Первое — это традиционное оригами, выполненное из квадратного

листа бумаги без надрезов. Второе направление объединяет объекты, сложенные из бумаги различных форматов: правильного и равностороннего треугольника, прямоугольника, полосок и т.д. Третье — модульное оригами, в котором фигуры складываются из одинаковых элементов — модулей.

В современном мире оригами становится тесно в рамках чистого искусства, все чаще оно используется в качестве основы многих работ в области дизайна, приобретает практический характер. Так, В.Бескровных пишет о необходимости развития функционального оригами, создания изделий, которые были бы востребованы потребителем. Он считает важным, чтобы фигуры оригами использовались в утилитарных целях — были игрушками, наглядными пособиями, подарками [1, с. 125].

Благодатной почвой для экспериментов стала сфера производства открыток. При их изготовлении оригами используется в следующих направлениях:

— для оформления открытки в виде декоративных элементов;

— как формообразующая техника, в результате которой сама открытка превращается в фигуру;

— в качестве конструктивной основы для динамической трансформации.

В классическом оригами в результате сложения бумаги создаются стилизованные фигуры животных, растений, людей, различных предметов и т.д. Эти образы понятны всем благодаря универсальности символического языка. Использование распространенных моделей в качестве декора в открытках обуславливается их доступностью, лаконичностью, разнообразием конструктивных приемов.

В ходе исследования выявлены самые распространенные изобразительные мотивы — это растительные элементы, изображения животных и птиц, детали одежды, предметы быта, орнаменты. Чаще всего в декорировании поздравительных открыток используются фигуры цветов. В оригами существует огромное количество схем сложения, что неудивительно, поскольку цветочная символика играет значительную роль в культуре Японии, образ цветка сопровождает японца в течение всей его жизни. Каждая фигура

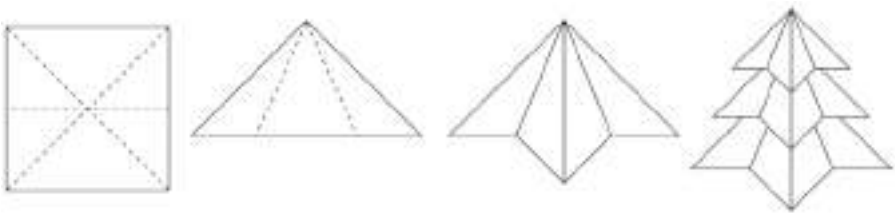


Рисунок 1а. Схема сложения элемента «Елка» в технике модульного оригами

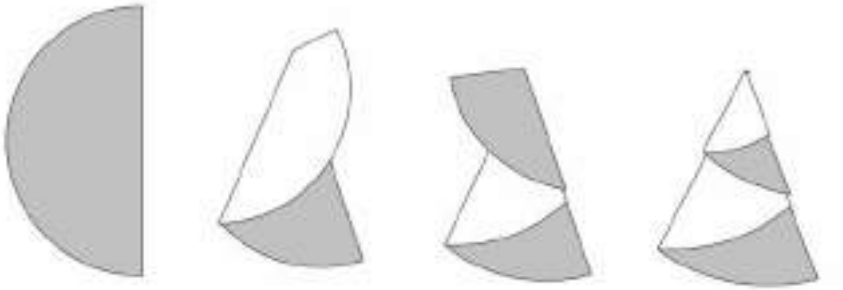


Рисунок 1б. Схема сложения элемента «Елка» с использованием бумаги фигурной формы

содержит определенный набор визуальных признаков, по которым можно определить тот или иной вид цветка. Главная особенность техники заключается не во внешнем сходстве, а в абстрактном начале, знаковом языке, передающим сущность изображаемого.

Еще одним распространенным образом является елка, традиционно используемая в новогодних и рождественских открытках. Существует множество приемов сложения данной фигуры: возможно использование одного листа бумаги или модульного способа; традиционного оригами, где исходным материалом является квадратный лист (рис. 1а), либо бумага фигурной формы (рис. 1б). В последнем случае интересный художественный эффект достигается за счет использования двух контрастных по цвету сторон бумаги.

Одним из современных направлений техники оригами является оригами Тессаллейшенс (Origami Tessellations). Это орнаментальные складчатые структуры, у которых разработка плоскости ведется посредством ритмического, регулярного складывания цельного листа



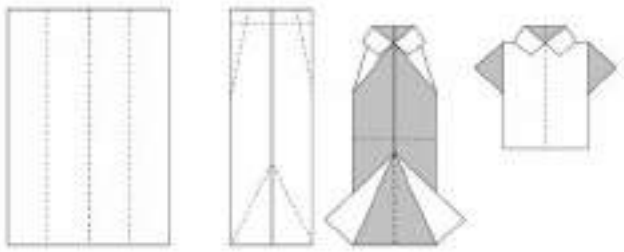


Рисунок 2. Открытка с использованием техники оригами Тессаллейшенс (автор Falk Brito)
Рисунок 3. Схема сложения открытки-рубашки

бумаги геометрическими фигурами, при этом не используются ни разрезы, ни склейка. Данная структура интересна в качестве рельефной фоновой основы для открытки. Конструктивное моделирование складки создает пространственное движение бумаги, образует абстрактную композицию (рис. 2).

Примером производства фигурных открыток, где в качестве основной формообразующей техники используется оригами, может быть открытка-рубашка для мужской поздравительной открытки. Не смотря на однозначность формы, образ можно создавать при помощи цвета бумаги и дополнительных элементов в зависимости от возраста, характера, социального положения адресата (рис. 3).

Проявлением полифункциональности современной открытки является тенденция совмещения функции поздравительной карточки и упаковки. Таким примером служит поздравительный конверт для денег. Сам конверт в оригами известен с давних времен. Он применялся для заворачивания письменных указаний и приказов, причем некоторые особенные черты указывали на ранг как адресата, так и автора послания. Также существовал особый способ складывания конвертов, которым пользовались женщины для отправки любовных стихов. Современная вариация носит сугубо практический характер, и ее оформление, как правило, отражает событие или праздник, к которому приурочен подарок. Хотя конструкция конверта выполнена с использованием приемов техники оригами, в данном случае допускается склеивание (рис. 4).

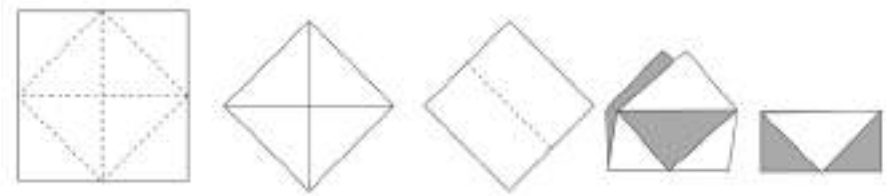


Рисунок 4. Схема сложения открытки-конверта

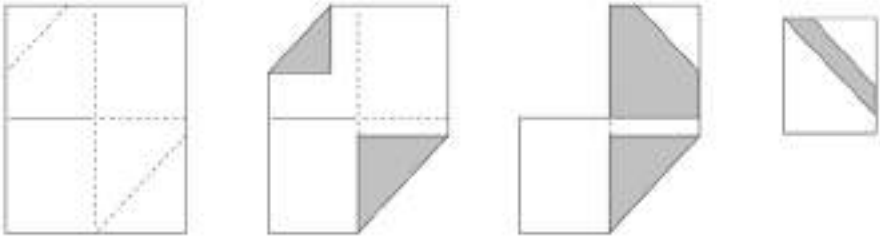


Рисунок 5. Схема сложения открытки с двумя карманами

Еще одним вариантом использования оригами в изготовлении функциональной открытки служит открытка с двумя карманами (рис. 5). Наличие карманов добавляет элемент неожиданности, позволяет создать нелинейную структуру: в карманах можно разместить дополнительную информацию, последовательность восприятия которой зависит только от получателя. Возникает элемент игры, эмоциональная вовлеченность адресата в коммуникацию.

Конструктивные возможности оригами, помимо создания статичных объемно-пространственных символов, используются в организации динамично трансформирующихся структур. К данной категории относятся открытки, способные модифицировать свою форму (рис. 6). Добавление интерактивности превращает открытку в конкурентоспособное средство коммуникации, учитывая современные особенности визуального восприятия и уровень развития цифровых технологий.

Иллюстрацией использования динамических возможностей модульного оригами является «бесконечная» открытка. В ней взаимодействующие четыре прямоугольника бумаги, согнутые определенным образом, создают замкнутый цикл трансформации формы

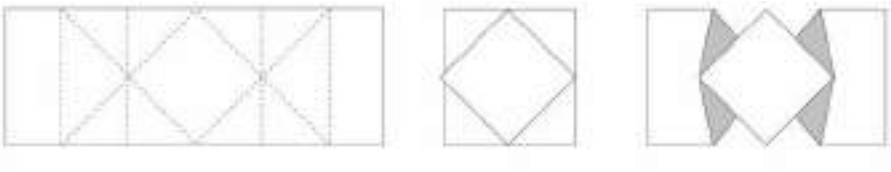


Рисунок 6. Схема сложения открытки-трансформера

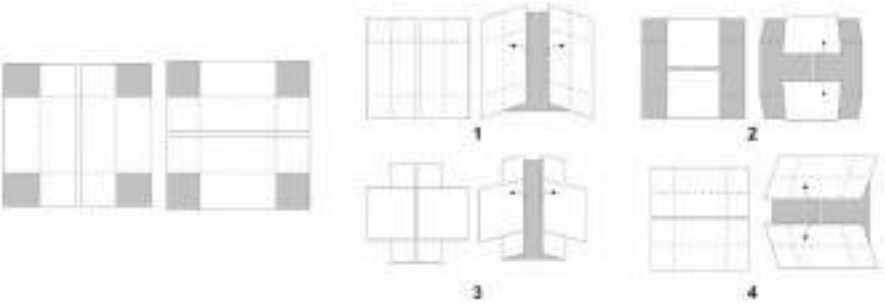


Рисунок 7. Схема сложения «бесконечной» открытки

открытки, организовывая четыре совершенно разные поверхности (рис. 7). В такой модели возможно создание не просто художественного образа, но целого визуального рассказа. Чередующиеся плоскости позволяют сформировать отдельную композицию, а постепенно меняющаяся структура выстраивает связанную сюжетную линию.

Таким образом, специфика пластического языка и конструктивные возможности оригами особенно актуальны в сфере дизайна поздравительных открыток. Фигурки оригами не только обладают образной выразительностью, но и имеют уникальное знаковое начало, внутреннюю сущностную концепцию, поэтому их использование в качестве оформления открытки формирует оригинальный декоративный облик и, вместе с тем, придает определенный символический смысл. При использовании складчатых структур оригами акцент делается на их четкую ритмическую организацию, орнаментальную разработку плоскости. Богатый опыт оригами в области объемно-пространственного формообразования позволяет создавать уникальные открытки с динамической трансформацией формы, причем конструктивной основой является складка — основной прием работы с бумагой.

Библиография:

1. *Бескровных В.* Оригами в поисках смысла. Попытка исследования оригами в русле восточной и западной художественной традиции // Текстовые материалы I Всероссийской конференции «Оригами и педагогика». — М.: Аким, 1997. — С. 80–130.

2. *Васерчук Ю.А.* Бумагопластика в проектной культуре дизайна (материалы, технология, принципы моделирования): Автореф. дис. канд. искусствовед.: 17.00.06. — М., 2007. — 28 с.

3. *Васерчук Ю.А.* Упаковка. Оригами. Дзен // Packaging. — 2006. — № 5. — С. 56–62

4. *Никулин А.П.* Сборник лучших моделей из бумаги, опубликованных в журнале «Оригами. Искусство складывания из бумаги» в 1996–1997 гг. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Аким, 2005. — 416 с.

5. *Gierde E.* Origami Tessellations Awe — Inspiring Geometric Designs. — AK Peters/CRC Press, 2008. — 128 с.

Е.А. Сиверс

FACTUM ARTE. К ПРОБЛЕМЕ КОПИИ И ОРИГИНАЛА: ЧТО ОСТАЛОСЬ ОТ АУРЫ?

В статье рассматриваются некоторые проблемы копии и оригинала на примере деятельности мадридской компании Factum Arte, занимающейся воспроизведением самых известных произведений искусства по всему миру, включая гробницу Тутанхамона, ассирийские рельефы, живописные работы Веронезе, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Гойи и пр.

Some problems of a copy and an original are regarded in the essay by examining the activity of Madrid-based company Factum Arte, which is reproducing the most famous works of art around the world, including the tomb of Tutankhamen, Assyrian reliefs, paintings by Veronese, Raphael, Leonardo da Vinci, Goya and others.

Ключевые слова: оригинал, копия, Factum Arte, гробница Тутанхамона, Веронезе, аура.

Keywords: original, copy, Factum Arte, the tomb of Tutankhamen, Veronese, aura.

Гробница Тутанхамона, египетского фараона, правившего с 1332 по 1323 год до нашей эры, была впервые обнаружена британским археологом Говардом Картером в 1922 году. За прошедшие 95 лет ее посетили миллионы туристов, при этом размер погребальной комнаты чуть больше, чем 5 × 3 м при высоте потолков 2,74 м, а температура в ней в самые жаркие дни поднимается до 50 градусов. В годы туристического пика в Египте за день гробницу посещало до 1000 человек.

Состояние гробницы к середине 2000-х годов резко ухудшилось.





Рисунок 1. Монтаж гробницы Тутанхамона. Factum Arte, Мадрид
Рисунок 2. Интерьер мастерских Factum Arte, Мадрид

Самыми разрушительными оказались постоянные изменения в уровне влажности и загрязнения. В 2009 году часть росписей в гробнице законсервировали специалисты из Getty Conservation Institute. Несмотря на безопасные реставрационные технологии, любые работы с изображениями, которым почти 3,5 тысячи лет, являются рискованными, а в гробнице Тутанхамона росписи, помимо пыли, были покрыты пятнами грибка [1].

Египетское правительство решило радикально сократить доступ к гробнице и создать ее реплику. Точная копия усыпальницы была открыта в 2014 году. На сегодня туристы могут посетить как оригинал, так и копию, расположенную примерно в полутора километрах от оригинала, рядом с домом-музеем Картера.

Для изготовления копии в 2009 году за 7 недель гробницу Тутанхамона полностью оцифровали с разрешением в 800 точек на дюйм при помощи сканеров, считывающих не только цвет, но и фактуру [2]. После цифровой склейки изображения были распечатаны на мягком искусственном материале и нанесены на подготовленную рельефную поверхность 240 полиуретановых панелей. Тысячи оттенков подбирались вручную в Луксоре для полного попадания в тон и цвет. К работе также был привлечен акустический инженер, который должен был добиться оригинального звука в камере. На производство копии гробницы ушло 2 года; больше, чем на создание оригинала.

Весь комплекс работ выполнила мадридская компания Factum Arte, основанная в 1998 году англичанином Адамом Лоувом. В мастерских,

занимающих гектары складских помещений Мадрида, производятся работы Аниша Капура, Марка Куинна, Марико Мори, Грейсона Перри, Урса Фишера, Марины Абрамович и многих других. Эта коммерческая деятельность дает возможность существования Factum Foundation, суборганизации, занимающейся только вопросами исторического наследия и экспериментальными технологиями производства копий.

По словам Адама, отношение к оригиналу и значении прошлого в контексте подлинности в обществе изменяется, но очень медленно [3]. 10 лет назад копии воспринимались как подделки и дурной тон; сейчас же отношение к ним стало более сложным и неоднозначным. В качестве основного примера он приводит работу над копией картины Веронезе «Брак в Кане Галилейской». Картина была изначально выполнена в 1562–63 гг. по заказу бенедиктинцев Сан-Джорджо Маджоре в Венеции для трапезной аббатства. В 1798 году она была захвачена армией Наполеона и в том же году передана в Лувр, где находится до сих пор. Копия, выполненная Factum Arte в 2007 году, была размещена в изначальном месте трапезной, а вечерний свет, который в летний день заливает помещение через восточные и западные окна, целиком совпадает со светом на картине. При этом сканирование оригинала происходило без соприкосновения с красочным слоем, в то время как в Лувре во время реставрации работы в 1990-х она упала на строительные леса и прорвалась в пяти местах [4].

Для реализации таких масштабных проектов Factum Arte разрабатывает как программное обеспечение, так и сами сканеры. Самим известным их изобретением стал сканер Lucida, который при сканировании учитывает как степень глянцевости поверхности, так и ее рельеф. Такие сканеры уже приобрели себе музей Прадо и Национальная портретная галерея в Лондоне для оцифровки своих коллекций.

Что же является здесь более подлинным: плохо отреставрированный оригинал, помещенный в раму и висящий на неправильной высоте на стене музея, или же копия, выполненная на максимальном техническом уровне, находящаяся в изначальном месте?





Рисунок 3. Интерьер мастерских Factum Arte, Мадрид
Рисунок 4. Интерьер трапезной с установленной копией работы Веронезе. Fondazione Giorgio Cini, Венеция

Еще одним примером служит история с ассирийским рельефами из Нимруда. В XIX веке большое количество бесценных скульптур и рельефов были вывезены из Ирака на Запад. После начала войны в Ираке в 2003 году Лоув связался с пятью музеями, владеющими частями тронной комнаты ассирийского царя Ашшурнацирапала II, и получил разрешение на их оцифровку. Лев из Британского музея, к примеру, был отсканирован в течение пяти недель; работы велись по ночам. Изначальным планом Лоува была помощь иракским кураторам в воссоздании тронной комнаты в библиотеке в Мосуле. Копия крылатого льва и рельефы с изображением охоты на льва были окончены в 2014 году и перевезены по земле через Турцию и Курдистан в Мосул. Однако в 2015 году боевики ИГИЛ разграбили библиотеку в Мосуле, а также полностью уничтожили оставшиеся руины Нимруда.

После этих трагических событий Лоув решился на еще более масштабный проект. В его планы входит оцифровка всех известных фрагментов, находящихся в музеях, производство и передача копий в Нимруд. Интересно, что те скульптуры и рельефы, которые мы видим сегодня, к примеру, в Британском музее, уже сильно отличаются от изначально привезенных. Большинство из них были покрыты росписями, которые отошли от камня во время снятия копий в середине XIX века. В связи с этим Лоув говорит, что оригинал может быть совсем не таким, каким он был некоторое время назад.

Адам Лоув провозглашает, что его мастерская стремится «пересмотреть отношения между оригиналом и копией» [5]. В эссе, написанном совместно с французским теоретиком Бруно Латуром, авторы ссылаются на «миграцию ауры» от оригинала к копии. Они пишут: «Несомненно, наше время одержимо идеей оригинальности. [Считается, что] только оригинал обладает аурой, этим таинственным и мистическим качеством, которое никогда не получит вторичная версия. Как это ни парадоксально, этот навязчивый поиск оригинальности пропорционально возрастает с наличием и доступностью все большего числа копий все лучшего качества. Если так много энергии посвящено поиску оригинала – в археологических и маркетинговых целях — так это потому, что возможности создания копий никогда еще не были столь безграничны» [6]. Другими словами, интенсивность поиска оригинала зависит от количества интереса, вызванного его копиями.

Само слово «копия» происходит от латинского cōpia, что значит «запас, изобилие» (в то время как cornucopia—— «рог изобилия»). Латур и Лоув задают вопрос: не является ли оригинальность лишь чем-то достаточно плодотворным, чтобы произвести обилие копий? То есть, не благодаря ли качеству и обилию копий оригинал становится оригиналом? Обращаясь к искусству, авторы говорят, что вопросы оригинала и копии не встают в случае обращения к перформативным искусствам (танец, музыка, театр). Здесь аура мигрирует, перемещается и может как появиться, так и внезапно исчезнуть во время представления, показа. Тысячи постановок «Короля Лира» Шекспира не умаляют оригинальной постановки, так как у нас никогда не будет возможности увидеть ее, а количество сил, потраченных на каждую новую версию, может быть соотнесено с первоначальным. Скорее, мы будем говорить о том, насколько полно раскрыты идеи, сравнивать с другими реализациями.

Однако в случае обращения к живописи, скульптуре или архитектуре эти вопросы встают очень остро. Вальтер Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» обращается именно к производству предметов, исторически прослеживая следующие возможности



Рисунок 5. Аллан Макколум. Более десяти тысяч индивидуальных произведений. 1987–88 гг.

технического воспроизведения: литье и штамповка, гравюры на дереве, книгопечатание, офорт, литография, фотография. Беньямин пишет: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится» [7]. Однако пример с Веронезе показывает нам, насколько важными оказываются место и время для самого произведения и насколько разными они могут у него быть.

Латур и Лоув приводят в пример средневековые скриптории, в которых книги переписывались монахами вручную. Аура, по их словам, не оставалась только у изначального оригинала, она передавалась всем последующим книгам. Интернет сегодня они предлагают рассматривать как гигантский мировой скрипторий. В интернете больше нет значительных различий между техниками, которыми пользуются юзеры. По сути, самого понятия оригинал и копия в интернете уже не существует.

Что касается объектов: скульптуры, живописи и архитектуры, — мы не можем отрицать, что все они последовательно и упорно держатся за свою ауру. Однако само понятие оригинала авторы предлагают рассматривать как сложное и многосоставное. Новые процессы воспроизводства помогают нам рассмотреть эти элементы и увидеть их взаимоотношения между собой. И оригинальное





Рисунок 6. Рейчел Уайтред. Дом. 1993 г.
Рисунок 7. Эд Аткинс. Us Dead Talk Love. 2012 г. Двухканальное видео

местоположение картины является только одним из этих элементов, среди которых Латур и Лоув также выделяют доступность (т.е. возможность увидеть работу с правильной точки и под правильным освещением), свойства поверхности работы (которые необходимо учитывать при реставрации) и многие другие.

Возможно ли почувствовать перед копией эстетическое и эмоциональное переживание такой же силы, как и перед оригиналом? Какими качествами должны обладать копии для этого? Не наводнится ли мир плохими подделками, в которых мы потеряем главное? Латур и Лоув считают, что производство копий должно оставаться таким же вдумчивым, как и производство оригинала.

Итак, что же осталось от ауры? Куда она переместилась? На мой взгляд, аура все же поддалась технологиям. Мир постправды, которой, согласно Оксфордскому словарю, называют «обстоятельства формирования общественного мнения, при которых факты менее значимы, чем эмоциональное отношение и субъективность» [8], больше не мыслит понятиями дихотомии: оригинал — копия. Эти понятия стали живыми, они изменяют свое состояние — от твердого до газообразного, они стали обладать полями валентностей. Они становятся явлениями, которым свойственны физические проявления и законы.

Мир новой репрезентации утянул вопросы ауры и оригинальности в поле веры и знания. Личный опыт и представления становятся

важнее объективной позиции, «правды» (по сути, сама объективность начинает восприниматься тоталитарной, в то время как субъективность наделяется жизнью, движением и развитием). Вера в оригинал становится важнее факта оригинальности; наше восприятие становится важнее предмета, на который мы смотрим.

В целом, современные технологии, в корне поменявшие способы производства и презентации работы, заставляют нас переосмысливать процессы, происходящие в поле искусства и дизайна. Культурные коды, на которых построена вся современная культура, усложняясь и соединяясь друг с другом, ставят перед нами ряд новых вопросов. Чем на сегодня является произведение искусства? Чем сегодня является музей, коллекция? На мой взгляд, музей становится сегодня сетевой институцией, которая работает как в традиционных полях сохранения и расширения коллекции, так и в современном поле ее репрезентации и работы со зрителем. Возможность копирования, использования работы была доступна и раньше — сувенирная продукция, каталоги появились еще в XIX века, однако сегодняшние технологии драматическим образом расширяют поле этой репрезентации. Копирование становится концептуальным жестом; оно производится не просто техником, а специалистом, который находится внутри всех художественных процессов и по праву может называться художником, а сам процесс копирования становится творческим актом. Все это ставит новые задачи как перед музеями, так и перед художниками и дизайнерами.

Примечания:

1. The Authorized Facsimile of the Burial Chamber of Tutankhamen with Sarcophagus, Sarcophagus Lid and the Missing Fragment from the South Wall. — Madrid, 2012.

2. Там же.

3. *Zalewski D*. The Factory of Fakes. How a workshop uses digital technology to craft perfect copies of imperilled art. — URL: http:// www.newyorker.com/magazine/2016/11/28/the-factory-of-fakes (дата обращения: 26.12.3016).

4. Там же.

5. Там же.

6. *Latour B., Lowe A*. The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles. A Chapter Prepared for The Akteur-Medien-Theorie Publication. — URL: http://www.factum-arte.com/pag/590/Text-for-Akteur-Medien-Theorie (дата обращения: 26.12.3016).

7. *Беньямин В*. Краткая история фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2013. — С. 65.

8. URL: https://meduza.io/news/2016/11/16/oksfordskiy-slovar-vybral-slovom-goda-postpravdu (дата обращения: 26.12.3016).

Библиография:

1. *Беньямин В*. Краткая история фотографии. — М.: Ад Маргинем, 2013.

2. *Zalewski D.* The Factory of Fakes. How a workshop uses digital technology to craft perfect copies of imperilled art. — URL: http://www.newyorker.com/magazine/2016/11/28/the-factory-of-fakes.

3. The Authorized Facsimile of the Burial Chamber of Tutankhamen with Sarcophagus, Sarcophagus Lid and the Missing Fragment from the South Wall. — Madrid, 2012.

4. *Latour B., Lowe A.* The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles. A Chapter Prepared for The Akteur-Medien-Theorie Publication. — URL: http://www.factum-arte.com/pag/590/Text-for-Akteur-Medien-Theorie.

Ю.А. Монастыршина

ФЕНОМЕН НОВОЙ ВНУТРИТЕКСТУАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ФОРТЕПИАННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ Г. ГУЛЬДА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Предметом настоящего исследования является интерпретационный анализ исполнения, основанный на междисциплинарных связях, в рамках которого фортепианная интерпретация понимается как коммуникационный феномен, являющийся «узлом» пересечения многих цивилизационных линий, что дает возможность включить систему фортепианной культуры в парадигму современного гуманитарного знания.

Предложенный метод интерпретационного анализа, основанный на идее комплексного подхода к интерпретации и помещения ее во все более расширяющийся историко-культурный контекст, позволяет выявить философско-эстетическую подоплеку исполнительского текста, что, в свою очередь, дает привилегию не только фиксировать тот или иной исполнительский прием, но также понять причины его появления, в результате чего мы получаем возможность как ответа на вопрос «что я слышу», так и на вопрос «почему я это слышу», что способствует более глубинному постижению исполнительского замысла. Настоящее исследование показывает «работу» данного метода «в действии».

The subject of the article is the interpretational analysis of the performance of the famous pianist Gould based on the interdisciplinary links. From this point of view interpretation is regarded as a communication phenomenon, in which a lot of cultural lines are intersecting in order to include the system of piano culture into the paradigm of contemporary humanitarian knowledge.

Ключевые слова: внутритекстуальная иерархия, обслуживающие исполнение элементы, междисциплинарные связи, уникальное имя, привычный исполнительский арсенал, коммуникационный парадокс, конструирующие элементы.

Keywords: intertextual hierarchy, elements of performance, interdisciplinary links, unique name, performance media, communicative paradox, constructing elements.

Как известно, «визитной карточкой» гульдовского пианизма является крайне необычная и даже странная манера подачи авторского текста. Если задаться вопросом, в чем же причина таких странностей, то ответ будет следующий: она кроется в нетрадиционном использовании традиционных исполнительских средств выразительности. Заметим, что «непривычный ракурс видения привычного исполнительского арсенала» вызван не столько желанием шокировать публику, сделав из этого своего рода перформанс, сколько размышлением Гульда на тему того, что есть интерпретация и чем должен заниматься исполнитель. Более того, можно говорить о целой интерпретационной философии канадского музыканта. Попробуем обозначить специфику последней, вскрыв философски-эстетическую подоплеку необычной интерпретационной риторики пианиста, поместив гульдовский феномен во все более расширяющийся историко-культурный контекст, ибо «издали искомый объект зачастую виден лучше, нежели вблизи».

Примером здесь послужит гульдовская трактовка пьесы Бёрда «A Voluntarie: for my Ladye Nevell BK 61». Если внимательно проанализировать то, на чем сосредоточено наше внимание во время прослушивания данной записи, то выяснится, что мы пристально следим за самим «процессом» подачи музыкального материала, за манерой «произнесения» отдельных «фраз». «Не будет преувеличением утверждать, что Гульд создает здесь ситуацию «коммуникационного парадокса», а именно: мы следим не столько за тем «что играется», сколько за тем «как играется». Сам

принцип «произнесения» становится здесь отдельной эстетической категорией, «произведением искусства». Это сродни тому, как актер особым образом произносит слова, и мы фиксируем саму эту манеру произнесения.

Наше внимание притягивает уникальная артикуляционная одаренность канадского пианиста, которая доступна лишь начинающим играть на рояле детям или же редким гениям. Гульд превращает эту пьесу в хореографическую сценку: мелодия то грациозно взлетает легким *staccato*, создавая флер музыки «на пуанте», музыки «с осанкой», а то изящно приседает в «поклоне», словно любуясь на себя со стороны. Изысканный артикуляционный «узор» словно обволакивает музыку, придавая звучанию элегантно-фарфоровой оттенок, заставляющей вспомнить изящные безделушки *rococo*.

Можно сказать, что Гульд создает здесь особую «артикуляционную драматургию», когда сама манера «произнесения» текста становится главным персонажем спектакля, артикуляционная «конструкция» здесь вовсе не помышляет о том, чтобы оставаться в тени. Пианист без всякого стеснения выпячивает всю исполнительскую «кухню», выставляя ее на всеобщее обозрение. Он нарочито выделяет всевозможные «внутренние швы», представляя на суд слушателя не только готовое «исполнительское платье», но и процесс его «пошива».

В данном случае мы имеем дело с исполнением, которое ежечасно обнаруживает приемы своего конструирования. Оно в высшей степени рефлексивно, обращено на самое себя. Это интерпретация, ежеминутно рассказывающая о своем происхождении. Гульд нарочито обнажает приемы исполнения, моделируя ситуацию, в которой «мы сидим за столом, не скрывающим того, что он — стол». В столе нет ничего красивого, но красота в том, как он сделан. Подобно платью, у которого все швы обращены наружу, или Эйфелевой башни с ее конструкциями, маскирующимися под башню, трактовки Гульда обнажают свои внутренние конструирующие элементы. Это сродни ситуации, когда мы видим дом, с которого еще не сняты леса, и у нас есть возможность увидеть не только готовое здание, но и

все этапы его строительства. И в этом отношении мы имеем дело с исполнительским «текстом» совершенно нового типа, ибо нам показывается не только «результат», но и путь движения к нему.

В результате формируется совершенно новое коммуникационное поле, в котором сочетание отдельных звуков, интересная орнаментальная находка, неожиданный артикуляционный ход, необычная педальная краска могут действовать не меньше, нежели интерпретация в целом. Гульд словно «дегустирует» каждый звук, подобно коллекционеру, он любуется самой манерой исполнения как редкой диковиной, преподнося ее слушателю в качестве истинного шедевра.

Другими словами, сама техника воздействия отныне становится самодостаточным объектом внимания. Как следствие, происходит смещение основных акцентов: если ранее такие выразительные средства, как динамика, педаль, орнаментика, артикуляция и другие были «обслуживающими» исполнение элементами, тем, посредством чего «смотрят», то теперь они стали тем, «на что смотрят». То, что ранее было второстепенным, внезапно становится «главным», то, что всегда выполняло функцию «осветительных приборов» внезапно оказалось тем, что само «требует освещения»; то, что было «порталом в храм смыслов» само стало этим самым «смыслом». Можно говорить о том, что здесь имеет место «превышение полномочий» отдельного исполнительского средства, когда сама по себе интерпретационная деталь становится равной всей интерпретации.

В то же самое время, предложенная Гульдом система «интерпретационных координат» возникла, отнюдь не на пустом месте, и ее истоки следует искать в современной Гульду культуре. И здесь приведем рассуждение Ортеги-и-Гассета, которое может послужить эпиграфом к настоящему разговору: «Если раньше предметом искусства было то, что творилось за окном, то теперь этим предметом стало само это окно». Можно сказать, что в роли такого «окна» выступает у Гульда «строительный материал» интерпретации.

В результате возникает новая иерархия текстуальных элементов, и причины этой новой иерархии следует искать в новой философии

произведения, получившей широкое распространение в искусстве прошлого столетия. Согласно этой философии, текст понимается как «автономное» существо, способное неизмеримо далеко уйти от «материнского» авторского «корня» и существовать независимо от последнего. Как следствие, произведение «оживает», в движение приходят все винтики и шестеренки текстового механизма. То, что ранее пребывало в покое, начинает вращаться, крутиться, циркулировать. Текст ощущается как нечто пластично-текучее, движущееся, не «ставшее», но всегда «становящееся», это не механизм по производству и хранению слов или нот, но сам текст мыслится как деятельность: не «энергон», но «энергия». В условиях самоосуществляющегося произведения всплывают «со дна на поверхность», активизируются дотоле незадействованные текстуальные ресурсы. Если задуматься над тем, что в первую очередь притягивает наш взгляд в полотнах Кандинского, Ван Гога, кубистов, то окажется, что это необычные комбинации цветов и линий, т.е. отдельных компонентов живописного пространства, которые активизируются, явно претендуя на ведущую роль.

Ярчайшим примером нового понимания художественного текста может служить творчество В.Хлебникова. Как известно, поэт славился своими экспериментами в области словообразования, создавая новые слова и неожиданные ракурсы в понимании вроде бы знакомых слов. Вспомним его знаменитое стихотворение «Смех», которое никак нельзя считать стихотворением в собственном смысле. Это, скорее, некая «поэтическая лаборатория», «конструктор» для монтажа будущего поэтического текста. Наиболее точное и полное определение «эффекта Хлебникова» дано у Мераба Мамардашвили: «Мы ведь явно воспринимаем Хлебникова как поэта для поэтов — вся его поэтическая работа была не в сфере производства поэм и стихов, а в сфере производства средств производства поэзии…» [1]. Очень метко сказал о Хлебникове В.Маяковский: «Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителей [2]». Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корень, в источник слова. Слово для Хлебникова это

самодостаточная вселенная, «неделимый атом смысла». Слово играет роль минимальной смысловой структуры, становясь тем, чем раньше было предложение.

Аналогичная эстетическая ситуация имеет место и в исполнительских работах Гульда: мы видим совершенно новое понимание отдельного выразительного средства, когда оно не элемент конструкции, но сама эта конструкция.

В рамках нового подхода к тексту «героем» может стать грамматическая форма; так, например, в романе Н.Саррот «Золотые плоды» читаем: «Со страницы, взятой наугад, со страницы, плавно изжатой, тяжелый и громоздкий "анпарфе дезанжанктиф" с царственной величественностью разворачивает свое длиннейшее неуклюжее окончание, и далее эта грамматическая форма сравнивается с длинным шлейфом парчового тяжелого платья, который отброшен нервной ножкой, изящно напудренная голова наклоняется и вскидывается вновь» [3]. Мы видим, что здесь исчезает иерархия основного и подчиненного; точнее говоря, эту иерархию предлагается выстроить самому читателю. И в этой новой иерархии отдельные компоненты текста играют далеко не последнюю роль. В этой связи вспомним Малевича и то значение, какое он придавал «первоэлементам». Одним из таких живописных «первоэлементов» является цвет. Как известно, художник бесконечно экспериментировал с цветом: до него цвет всегда был привязан к какому-либо мотиву и связан с формой. Однако Малевича интересует цвет как таковой, не ассоциированный с каким-либо предметом, цвет здесь получает самостоятельное содержание, становясь образно-психологическим средством передачи впечатлений о мире. Более того, цвет выступает в роли «энергетической единицы», он может быть более активным, менее активным. Недаром искусство Малевича называют искусством изображенных на плоскости цветоформ.

Новую иерархию текстуальных элементов видим и у такого художника, как Ван Гог; для последнего мазок — это «сюжет», мазок живет своей обособленной жизнью, структурируя весь мир картины. Мы с неподдельным интересом следим за жизнью мазка на полотне, за тем, как краски ложатся на холст; в знаменитой картине кипарисы не находятся в покое, но «произрастают» прямо у нас на глазах.

Все вышесказанное верно и в отношении интерпретационной философии Гульда: мы со все более возрастающим интересом следим за тем, как именно выполнено то или иное орнаментальное или артикуляционное «ухищрение» пианиста, оказываясь внутри его «творческой лаборатории».

Вместе с тем, понимание текста как самоосуществляющейся субстанции и, как следствие, активизации внутренних текстуальных ресурсов оказывается одной из причин поисков нового исполнительского словаря, когда интерпретация становится «экраном» для всевозможных опытов в области технологии исполнения. «Старые приемы» кажутся пианисту устаревшими, затертыми и потерявшими блеск, вышедшими из употребления, его необычная «интерпретационная риторика» сродни тем экспериментам, какие проводил, к примеру, Х.Кортасар, когда прибегал к таким приемам, как «сбой строк», намеренные орфографические ошибки, повторение одного и того же, вставка в текст газетных вырезок, полная «белиберда» (роман «Игра в классики»). Здесь уместно вспомнить соответствующие эксперименты кубистов с живописным пространством, когда спина и живот изображались в одновременности, а лошадь с двенадцатью ногами не казалась чем-то странным. Упомянем также и Борхеса, герой которого «…настаивал на том, что нужно обновлять стершиеся метафоры, заявлял, что когда Зухаер впервые сравнил судьбу со слепым верблюдом, слушатели могли прийти в изумление, но за пять веков восхищения метафора поистрепалась» [4].

В рамках поисков «нового словаря» нередко возникает пренебрежение обычной сочетаемостью слов и звуков. Так, например, в романе В.Вулф «Миссис Деллоуэй», когда бьют часы, в тексте сказано: «Свинцовые круги побежали по воздуху» [5]. При всей абсурдности фраза понятна: в словах кроется некий потенциал, который мы никогда не используем, но лишь абстрагировавшись от обычного значения слова, мы можем обнаружить, что эта коммуникация более органична и обновляет язык как в частном случае, так и язык вообще. И это в высшей степени верно и в отношении гульдовских интерпретационных экспериментов, как раз

и базирующихся на «сочетаемости несочетаемого» и отвержении принятых норм, как то смена мануала в полифонических произведениях большой протяженности, динамически поддержанная кульминация, мелкие ноты, выходящие из длинных, традиционно обильная фортепианная педализация, традиционная фразировка и т.д. Давая беспедальную игру там, где всегда была педаль, не меняя динамики на протяжении всего сочинения, делая люфт перед вершиной фразы, «перечеркивая» мелкими звуками длинные, тем самым опровергая само понятие «акустического столба», Гульд показывает, что такая коммуникация, подчас, более органична, нежели общепринятые и устоявшиеся исполнительские «стандарты» (см. гульдовскую трактовку Прелюдии *C-dur* из первого тома ХТК И.С.Баха, а также баховскую Инвенцию *C-dur*). Кроме того, упомянутая коммуникация дает возможность взглянуть на произведение с такой стороны, с какой никто и никогда на него не смотрел. И здесь приведем другой фрагмент того же романа В.Вулф: персонаж этой книги, мистер Ремзи, пишет философский труд «Субъект и объект и природа реального». Его сын Эндрю, растолковывая художнице Лили Бриско, которая не сильна в философии, суть этой работы, говорит так: «Представьте кухонный стол в отсутствии себя на кухне» [6]. Перед нами парадокс, особый «выверт ума», когда нужно представить некую реальность в отсутствии себя в пространстве этой реальности. В другом романе В.Вулф «На маяк» изображено «поведение» вещей в отсутствие хозяев. «Что показывает зеркало, когда в него никто не смотрит, или же когда в него смотрит кто-то другой?» — вопрошает Борхес.

Так или иначе, все эти поиски нового выразительного словаря, все эти неожиданные подходы к реальности, в сущности, направлены на одно, а именно: на извлечение дополнительного смыслового потенциала, когда с помощью необычного сочетания красок, слов, звуков оказывается возможным увидеть в тексте то, чего бы мы никогда не увидели, не будь у нас этих «необычностей». Применительно к Гульду можно сказать следующее: новая интерпретационная риторика становится для пианиста инструментом, позволяющим обнаружить в тексте дополнительный, ранее «неочевидный» в нем смысловой потенциал, порой, увидеть в нем то, о чем не догадывался

даже композитор; иначе говоря — открыть произведение заново, что отвечает ключевой авангардной идее творчества «как нового акта творения», возводящей на «щит» принцип «заново открытого шедевра».

Подытоживая все вышеизложенное, можно сказать следующее. Творчество Г.Гульда представляет собой феномен новой внутритекстуальной иерархии, в рамках которого происходит смещение «основных акцентов», когда ранее «обслуживающие» интерпретацию элементы оказываются в центре исполнительского текста. И выявить эту новую иерархию оказывается возможным лишь посредством привлечения междисциплинарного аспекта, позволяющего увидеть гульдовский феномен с позиций широкого историко-культурного континуума.

Библиография:

1. *Мамардашвили М.* Лекции по античной философии. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — С. 84.

2. *Быков Д.* 13-й апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях. — М.: Молодая гвардия, 2016.

3. *Саррот Н.* Золотые плоды. — М.: Прогресс, 1969. — С. 78.

4. *Борхес Л.Х.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. — СПб.: Амфора, 2000. — С. 513.

5. *Вулф В.* Миссис Деллоуэй // Избранное / пер. с англ. Е.Суриц. — М.: Азбука, 1989. — С. 6.

6. *Вулф В.* Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — С. 243.

В.В. Тимофеева

МИФОЛОГЕМА ПУТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА СТАРОСТИНА

Образ путника, столь популярный в изобразительном искусстве Якутии, особенно близок художнику Михаилу Старостину и занимает в его творчестве исключительно важное место. При этом, автору удалось найти новую самобытную форму для раскрытия темы пути, связанную с понятием движения как сути жизни, соответствующей миропониманию северных номадов. В картинах вся совокупность понятий, символов, связанных с идеей движения, образуют мифологему пути, неизменно и ощутимо присутствующую в коллективном национальном сознании.

The image of wayfarer, so popular in the fine art of Yakutia, especially close to the artist Mikhail Starostin and takes in his creative work an extremely important place. Yakutian master sees a simple plot theme, which has conceptual, philosophical sound. His works are result of reflection on the theme of his own destination, life way and calling of artist. At the same time, Yakutian author managed to find new, original shape for disclosure of the theme of way, connected with conception of motion as meaning of life, corresponding to world perception of nomands. In the works of M. Starostin walking north man personify the «ideal» of stout-heartedness, perseverance, strong complete personality.

Ключевые слова: изобразительное искусство Якутии, рисунок, живопись, композиция, стиль, образ, миф, символ, контекст, традиционная культура.

Keywords: Yakut Fine Art, drawing, painting , composition , style , image, myth , symbol, context , traditional culture.

Впитывая разнообразные тенденции и стили, современное искусство Якутии сохраняет собственный духовный стержень, основанный на фундаменте мировоззренческого комплекса кочевников-скотоводов, северных охотников и рыболовов. При этом в каждом произведении того или иного мастера мы наблюдаем мощное индивидуальное творческое начало. Так, на протяжении нескольких десятилетий пристальный и напряженный интерес вызывает искусство якутского графика, живописца Михаила Старостина. На формирование мировоззрения художника большое влияние оказала атмосфера национального подъема на рубеже XX–XXI веков в России, с присущим для нее глубоким интересом к нравственным и духовным проблемам.

В графических, живописных композициях автор воплотил новое возвышенное понимание внутренней силы человека. При этом ему удалось найти самобытную форму для раскрытия образа пути-дороги как сути жизни, соответствующей миропониманию северных номадов. Художник видит в простом сюжете тему, приобретающую концептуальное философское звучание. Архетип кочевника символизирует вечно движущуюся действенную силу Вселенной. Аллегорический язык произведений предельно выразителен. Для композиций характерны пустынные ландшафты, одинокие хрупкие фигуры. Пейзажи изображают мир в его необъятности суровым и величественным, отдалённым от людей. Кочевые народы Севера жили и развивались в ландшафтных зонах, враждебных человеку.

Михаил Старостин мастерски владеет искусством офорта. Листы «Гнездо» (1995), «Рыбак» (1996), «Тиэтэйбит. Спешащий» (1997) отличаются выразительностью образного строя и артистичностью исполнения. Рисунок на металле позволяет передать тончайшие движения руки автора, легкость и плотность штриха. К травлению художник прибавляет технику «сухой иглы», по-разному наносит краску при печатании, иногда вносит изменения в доску уже после получения первых оттисков, отчего многие композиции известны в нескольких вариантах. В эстампах он усиливает значение силуэта и контурной линии, тщательно моделирует все формы, добиваясь особой, почти кристаллической отчетливости рисунка.



Рисунок 1. Рыбак. 1996. Офорт. 32 х 25,5 см

Одна из лучших гравюр «Рыбак» (рис. 1) побуждает зрителя не только к эстетическому восприятию этой мастерски исполненной работы, но и к расшифровке глубинного содержания произведения. По безжизненной земле, устланной сухими ветками, мертвыми деревьями, камнями, идет человек, упорно следующий к цели. Поза идущего доведена до гротеска. Его энергичный шаг подчеркивают изображение круглящейся земли, ритм острых невысоких сопок. Рука, стремительно вытянутая вперед, опирается на посох — символ пути, связанный с мужской силой, актом творчества, энергией деревьев. Во многих культурах семантика дорожного посоха связана с идеей знания и власти.

Путник закован в одежду, как в латы, и вооружен нехитрым скарбом. Любовно запечатлены художником все мелочи скромной экипировки рыбака: игла для вязания сетей, ложка-черпак, нож и сумочка с огнивом, подвешенные к поясу, а за спиной — корчага, сети, туес, сума. И вдруг над головой героя мы видим рыбу, а над ней — сложное сооружение, наподобие гнезда, которое, на самом деле, изображает озеро. В Якутии много водоемов, и, образно говоря, почти у каждого рыбака есть свое озеро. В офорте рисунок водоема в виде ноши необычен и символичен. Сюрреалистичность сюжета подчеркивает рисунок скелета животного. Это мрачное напоминание о смерти — реминисценция гравюр позднего средневековья Европы, которая подтверждает философское содержание произведения.

Рыбак побеждает «мертвое пространство» бесстрашием и неудержимым движением вперед. Однако в грозном виде героя есть какая-то нелепость, беззащитность чудака, роднящая этот персонаж с образом трикстера. Лицо персонажа, с почти уродливыми и в то же время одухотворенными чертами, совершенно лишено какой-либо идеальной типизации и обладает остро индивидуальным характером. Пронзительный взгляд странника исполнен суровой

сосредоточенности, он тверд и непоколебим. Ничто не может отвлечь его от цели, к которой он идет.

Ирония состоит в том, что цель он несет в себе, заветная мечта — рыба, находится в его мыслях, но достигается намерение усилием воли. Это своего рода автопортрет графика, запечатлевший не внешнее, а душевное состояние, которое овладевает мастером во время творчества. Идея-образ уже в голове, но надо дойти до него по пути сопротивления мертвой, косной материи. Какие препятствия и расстояния ни уготованы ему, он полон твердой решимости не сворачивать с пути, не отказываться от поисков высокого совершенства.

Сила образного строя произведения заключена в том, что универсальная идея пути пропущена сквозь призму житейской мудрости северного человека, потомка кочевников: все свое ношу при себе. Рыбак оказался практичным человеком, запасшимся на все случаи жизни снастями, котомками и даже большой ложкой. Но эта прагматика не противоречит самой сути произведения, рыбак в гравюре Старостина — самодостаточный космос; человек, творящий свой мир.

Безукоризнены по чувству стиля офорты «Охотники» (1994), «Прыжок» (1995), «Поспешивший» (2005), выполненные в жанре философской притчи [4, 2]. Метафора, иносказание, аллегория, излюбленные приемы устной фольклорной традиции номадов, можно наблюдать и в искусстве якутского художника. Повествуя о тайнах мирового бытия и человеческой жизни, композиции имеют метафорический смысл и глубинный подтекст. Так, символическое изображение прыжка передает порыв к движению, поиску нового, полету мысли: «Прыжки через нарты» (1999), «Ветер у подножия Сэттэ Дабаан» (2008). Этот мотив в искусстве Старостина отличается свободой, остротой и неожиданностью композиции. Например, в листе «Гнездо» (рис. 2) на фоне пустого пространства изображен человек, готовый к прыжку из ставшего малым дома-гнезда. Он балансирует, удерживая хрупкое равновесие, и одновременно парит над всем. Персонаж узнаваем: это северный человек, в традиционной кухлянке, как всегда, готовый к долгому, трудному

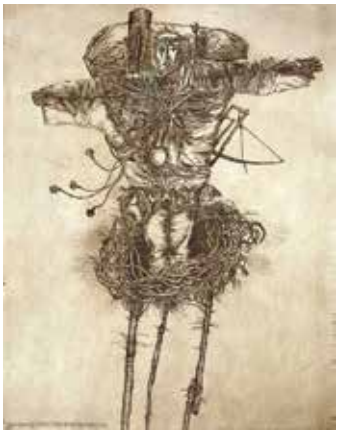


Рисунок 2. Гнездо. 1995. Офорт. 32 х 25 см

пути; за плечами у него внушительный багаж — сума, лук, аркан и многое другое. В мифологии народов Сибири широко известен сюжет воспитания души (кут) будущего шамана в гнезде. Показательно, что, в графическом произведении поза героя выступает своеобразной космической осью, напоминая крест—— основную систему координат мироздания. Известно, что шаман является медиатором между мирами, осуществляет связь с духами, восстанавливает нарушенное равновесие в мироздании. Камлание было не только описанием, но и моделированием вселенной.

В рисунке якутский художник обращается к стилистике, невольно вызывающей образы Северного Возрождения и ассоциативно связанной с христианской тематикой. В этом контексте гнездо — это терновый венец, а фигура с широко распростертыми руками — символ распятия. Эти аналогии направляют мысль зрителя к прообразу судьбы Иисуса Христа и, вместе с тем, к широко известному мифу о шаманской инициации. Сила эмоционального воздействия самобытного героя Старостина приводит зрителя к пониманию смысла, заключенного в графическом произведении. Изображен пограничный момент жизни человека, готового покинуть родовое гнездо и встретиться с силами непознанного. Одновременно в этом образе автор воплотил непобедимый дух человека, который способен на космогонический акт — свободное творчество.

Михаил Гаврильевич Старостин активно работает в живописи. В картинах, как и в графических листах, излюбленным сюжетом произведений является идущий северянин, олицетворяющий вечные усилия воли и мысли. Везде изображен узнаваемый персонаж, «кочующий» из картины в картину. Образ, воссоздаваемый художником в композициях, эволюционирует, каждый раз герой появляется

в неожиданных ситуациях, обретая новые качества; например, в живописных работах «Снег — Заячий хвост» (2007), «Старый граммофон» (2008), «Эквилибрист» (2009), «Снежные вершины» (2012). Неладно скроенный, но крепко сшитый, он при этом обладает качествами героя — жизнеутверждающим духом. Он — сильная цельная личность, одновременно забавный, трогательный человек, имеющий характерную внешность. Как известно, характер — это глубокая, внутренняя правда любого явления. Удивляет способность автора смотреть на жизнь сквозь призму своего героя, конденсировать в вымышленном герое все богатство впечатлений от действительности. Так, полотно «Старый граммофон» (рис. 3) являет парадоксальное сочетание: «северный человек», «граммофон» и над всем этим — вечное синее небо. Как возник этот странный, фантастичный в своих сочетаниях и такой правдивый в деталях и общем настроении сюжет? По словам автора, родился он из строк, прочитанных в этнографическом издании о том, что в юрте кочевника можно найти, наряду с традиционными предметами быта, изящную фарфоровую чашку, скрипку и т.д. В картине герой идет по тундре, за спиной — привычная вязанка хвороста, на бедре — традиционный якутский нож, а в руках — необыкновенная вещь — граммофон. Северянин внимательно склонил голову, прислушиваясь к мелодии, исходящей из рупорной трубы, он приник к ней, как к сосуду духовного содержания.

В центре композиции полотна оказываются лицо героя и его рефлекс в медном зеркале трубы. При этом отраженный двойник имеет как бы самостоятельное бытие. Художник, изменяя лицо персонажа по законам энантиоморфизма, создает поле широких возможностей для символического моделирования. Из глубины раструба бросается взгляд персонажа, перпендикулярный полотну, навстречу зрителю и выходящий за пределы пространства картины. Таким образом, в живописном произведении с помощью мотива отражения, подчеркивая условность условного, устанавливается «зеркальность», «то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [3, 159]. Возникает игра в семантическом поле «реальность — ирреальность». Неслучайно рисунок полумесяца повторяется в бликах трубы граммофона. А





Рисунок 3. Старый граммофон. 2008. Холст, акрил, масло. 100 х 108
Рисунок 4. Охотник и ворон. 2005. Холст, акрил, масло. 78 х 94

музыкальная пластинка изображена при помощи сопоставления черно-белых треугольников, расположенных крест-накрест, которые зеркально вторят друг другу.

О духовной жизни человека, поднимающей его над реалиями быта, повествует картина якутского художника. Музыка наполняет душу путника безмятежностью, она уносит человека в небо, в космические дали; словно смешивается реальность и сон. Хворост превращается в золотые крылья.

Мотивы и образы фольклора не раз вдохновляли Михаила Старостина на создание композиций. Так, якутская поговорка «Когда рождается мальчик, радуется ворон» легла в основу картины «Охотник и ворон» (2005). Современный автор, размышляя о цели рождения человека и его жизни, созидает собственную живописно-пластическую концепцию бытия, формируя особую эстетическую реальность. В композиции полотна присутствует ощущение напряженности и таинственности. На фоне холодного, сумрачного ландшафта идет охотник, он не смотрит вперед, а отвернулся, опустив глаза. Гиперболично деформированная голова, с подчеркнуто важным здесь смыслом закрытых, опущенных глазниц, создает эффект сна, медитации, слепоты. Фигура героя сдвинута к краю холста таким образом, что еще шаг, и он окажется вне рамы холста. Концепт неведомой пустоты является фундаментальным

в современном искусстве. Метафизический смысл невидимого пространства связан с подсознанием человека: обратим внимание на нематериальность колорита пейзажа. В произведении Старостина мотив охоты сопряжен с мотивом смерти: человек убивает, добывая, но перед лицом опасностей герой одинок, беззащитен и смертен. В картине ворон, как черная тень, летит за охотником. В якутской мифологии ворон выступает посредником между своим и чужим мирами, между настоящим и будущим; птица обладает даром предвидения и знает судьбу людей [2, 97]. О ней якуты говорят: «*Билбэтэги билэр, көрбөтөгү көрөр.* — Знает неведомое, видит невиданное» [5, 186–187]. В табуированной речи якуты ворона называют *аргыс* — «спутник», он сопровождает душу умершего в загробный мир [1, 185; 4, 8]. Ворон тесно связан с дорогой. Существуют многочисленные варианты легенды о том, как ворон спасает от гибели прародителя якутов-хоринцев; неизменной остается одна деталь: помощь оказывается дорожным людям, человеку, находящемуся в пути [5, 184–189]. В рассматриваемом произведении ворон и охотник неразделимы, потому что, по словам автора, меткий стрелок будет добывать пищу, остатки которой перепадут птице.

Неслучайно в картине путник закуривает трубку. При этом художник делает акцент на изображении кисета и сумочки с огнивом. В якутском фольклоре известно предание, повествующее о том, как ворон спас от смерти путника, бросив ему трутницу с огнивом [5, 184–189].

Смысловая структура живописной композиции рассчитана на активную внутреннюю работу зрителя. Весь образный строй произведения определяется его внутренней тематикой, своего рода поэтическим подтекстом, который реализуется в изображении идущего охотника. Фигура его внушает чувство затаенного ожидания, предвкушения встречи с чем- то неведомым, странным и чрезвычайно важным. Картина представляет собой аллегорическую интерпретацию тайны судьбы, ее изменчивого хода. В творчестве Михаила Гаврильевича Старостина сочетаются глубинные истоки, которые закреплены в народном мировоззрении, неотделимом от традиционных занятий, с современным миром острых переживаний. Именно в этом соединении противоположных начал заключено обаяние искусства мастера.

Образ путника открыл для художника перспективу осмысления

духовного бытия человека на основе традиций кочевников-скотоводов, северных охотников, рыболовов. В графическом цикле каждое произведение является показателем того или иного этапа духовного становления героя. «Рыбак» — метафора творческого акта, «Гнездо» — приобщение к запредельному, пребывание на грани «освоенного»/«неосвоенного», жизни/смерти. Живописные работы «Охотник и ворон» (2005), «Старый граммофон» (2008), связаны генетически с гравюрами. Фундаментом такой общности служит этико-нравственный и эстетический идеал, выработанный традиционным сознанием народов Севера и ставшим своеобразным каноном для современного художника. При помощи семантико- типологических параллелей из различных культурных слоев автор достигает глубокой рельефности яркости и реалистичности созданных им образов.

Мифологема пути выступает в качестве центральной композиционной основы полотен и базируется на архетипическом представлении движения как процесса, способного иметь сакральную природу и направленного на трансформацию внутреннего или внешнего мира.

Библиография:

1. *Алексеев Н.А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. — Новосибирск, 1980. — 318 с.

2. *Габышева Л.Л.* Слово о контексте мифопоэтической картины мира. Вып. 38. Прорицание и синхрония: Психология значимого случая. Азбука. — РГГУ, 2009. — С. 192.

3. *Лотман Ю.М*. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Текст как семиотическая проблема. — Таллин: Александра, 1992. — С. 480.

4. *Неустроева Г.Г.* Михаил Старостин. Альбом. — Якутск: Бичик, 2002. — 16 с.

5. *Павлова И.П.* Системная организация словаря якутских эвфемизмов. — Якутск, 1998. — 23 с.

6. Предания, легенды и мифы саха (якутов) / сост. Н.А.Алексеев, Н.В.Емельянов, В.Т.Петров. — Новосибирск: Наука, 1995. — 400 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

С.Н. Садыхова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ХУДОЖНИКА ГУСЕЙНА АЛИЕВА

В статье рассматриваются жанры и стили творчества известного азербайджанского художника Гусейна Алиева. В ней отмечается, что им были созданы великолепные произведения в жанрах пейзажей, портрета, карикатуры и натюрморта. Кроме того, примененные художником разнообразные творческие техники, также входят в объект исследования. Далее в статье, рассматривая творческие направления, особенно подчеркивается большое влияние известных русских художников на формирование Гусейна Алиева как художника реалистического направления. Среди них были Павел Шиллинговски, Дмитри Кордовски, Борис Владимирович Иангасон, Архип Гуинджи и др.

In the article, well-known Azeri painter, Hussein Aliyev's genres and styles are researched. Here's noted that masterpieces were created by him were in the genres of landscape, portrait, caricature and still life. Besides, different creative techniques applied by painter constitute the object of the research work. Furthermore, looking through the creative movements in the article, it is emphasized that famous Russian painters had a great impact on Hussein Aliyev's formation as a painter of movement of realism. Pavel Shillingovski, Dmitry Kordovski, Boris Vldimirovich Iangson, Archip Kuinji and others were among them.

Ключевые слова: Гусейн Алиев, реализм, направление, карикатура, пейзаж, портрет.

Keywords: Hussein Aliyev, realism, movement, caricature, landscape, portrait.

Гусейн Алиев – видный азербайджанский художник, чье творчество не ограничивалось одним или двумя жанрами. В течение своей творческой деятельности он одновременно работал в некоторых жанрах живописи. Объектом настоящей статьи является всестороннее исследование творческого наследия Гусейна Алиева. Цель ее — представление рассматриваемого художника не только отечественным, также зарубежным зрителям адекватно, т.е. как талантливого и профессионального мастера. Начнем с того, что Гусейн Алиев работал разной техникой и принадлежал некоторым творческим направлениям, о чем было написано немало. Нам следует обратить особое внимание на жанры, в которых он работал. Жанры живописи, близкие к творческой натуре Гусейна Алиева, совершенно разные. Заметим, что порою у некоторых авторов смешиваются термины «жанр», «стиль», «техника» и т.п. Начнем с «техники». Если коротко, «техника» означает то, чем рисует художник. Сюда относятся все: карандаши, краски, древесный уголь, перо, фламастер и другие средства. Основными техниками, в которых работал Гусейн Алиев, являются графика, масляная краска и монотипия. К его графическому наследию относятся сотни эскизов, самостоятельные работы, рисунки, проработанные углем, итальянским пером и тушью, многие альбомы и немного пожелтевшие блокноты малых и средних размеров [1]. Стиль означает то, как делается рисунок, также то,к какому направлению принадлежит художник. Творчество Гусейна Алиева относится к течениям реализма, символизма и абстрактного экспрессионизма. И, наконец, жанры,какие являются предметом исследования, включают то, что рисовать.Таким образом, мы коснулись необходимых для рассмотрения творчества Гусейна Алиева трех терминов искусства в методическом плане. При этом следует заметить, что методы настоящего исследования включают в себя анализ, синтез, также сравнение.

Известный художник Гусейн Алиев, являющийся старшим братом покойного президента Азербайджана Гейдара Алиева, родился 22 апреля 1911 года в Зангезуре Западного Азербайджана. Начальное профессиональное образование он получил в Бакинском художественном техникуме. В 1932 году он поступает в Ле-



Рисунок.1 Журнал Молла Насраддин, 1929

нинградскую академию живописи имени Ильи Репина. В Академии на него больше всего оказывало воздействие творчество представителей социалистического реализма. В годы учебы он посещал многочисленные выставки знаменитых художников своего времени, которые оставляли неизгладимые следы в творческой памяти этого молодого азербайджанца. Среди тех были Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942), Дмитрий Николаевич Кардовский (1866-1943), Борис Владимирович Иогансон (1893-1973), Архип Иванович Куинджи (1841-1910), Михаил Давидович Бернштейн (1875-1960), Семен Львович Абугов (1877-1950) и другие. Традиции реализма в основном встречаются в портретах и пейзажах. Художник создавал великолепные произведения в обоих жанрах. Причем его творчество не ограничивается одним реализмом, ибо он получил уроки символических традиций у Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878-1939) и Александра Александровича Осмёркина (1892-1953). А его карикатурам в основном характе-

рен символизм. Каждый персонаж или объект в его карикатурах обязательно что-то символизирует. Он или намекает на недостатки общества, или сарказмом критикует политические процессы, происходящие в обществе. В первые годы своего творчества он плодотворно рисует карикатуры, которые печатаются в журнале «Молла Насреддин». Он свое сотрудничество с Джалилом Мамедкулизаде вспоминает так: «Свою творческую деятельность я начал в Молле Насреддине. Я часто встречался с Джалилом Мамедкулизаде и Али Назми. В 1928-1929 годах журнал напечатал 8 карикатур из моих произведений. Мне еще помнится то, как Джалил Мамедкулизаде мне заплатил 20 рублей гонораром» [2]. Еще со студенческих скамеек Бакинского художественного техникума свои карикатуры он подписывал “H.Z.”, “Ə.Hüseyn”, “H.Ə.Zadə” [3].

В своих карикатурах он обличал режим мулл и поддающихся под их влияние невежественных людей (рис. 1). Муллы, пропагандирующие невежество, религиозный фанатизм и суеверие в обществе, выступали ярыми противниками обучения мусульманских детей в вновь открывшихся русских школах. Они, объявив гаурами тех, члены чьих семей ходят в русскую школу, даже призывали людей к забрасыванию их камнями. С одной стороны,от женщин и девушек, которые ходили в русские школы, требовалось не носить чадру. Но, с другой, муллы требовали абсолютно противоположное. Эти бедные представители слабого пола вынуждены были буквально переодеваться перед школами, передавать на временное хранение свою чадру какому-либо близкому человеку. Боязнь оказаться объектом забрасывания камнями, подвергнуться бичеванию, с одной стороны, страсть к светлому и новому, т.е.просвещению, с другой, вот взаимоисключающее единство, мастерски отраженное в карикатурах Гусейна Алиева.

Талантливый художник писал незаурядные картины — прекрасные пейзажи. Способность изображения любимого края, его очаровательной природы великолепно выглядит на пейзажах Гусейна Алиева. Посвященные прекрасному и родному озеру Гёйгёль пейзажи ничуть не отличаются от фотографий (рис.2). Оригинальность и живость, светотеневой эффект чаруют зрителя с первого взгляда. Заметим, что в азербайджанском языке Гёйгёль означает





Рисунок 2. Санатория Гей-Гел
Рисунок 3. Гора Капаз

Голубое озеро. Находящееся вблизи азербайджанского исторического города Гяндже, имеющее прозрачную и чистую питьевую воду, это неповторимое озеро со своей таинственной красотой завораживает людей в действительности. На пейзаже одноименной санаторий в золотистых осенних листьях, отраженных в голубых водах озера, с виднеющейся на заднем плане неповторимой горой оставляет глубокое впечатление на каждого зрителя. Это почти как реальность в сумерках.

Кроме того, у этого талантливого пейзажиста есть еще одно прекрасное произведение — пейзаж «Кяпяздагы», т.е. «Гора Кяпяз» (рис. 3). На этом шедевре художника изображены с деревьями вокруг озеро Гёйгёль и голая гора Кяпяз за ним. Еле-еле виднеющиеся тучки над озером, голубые воды волнующегося озера, белые облака на небе придают картине неимоверную природную красоту. Ни одна малейшая деталь на картине не осталось за вниманием художника. Вникая в картину, у зрителя создается впечатление, что автор писал ее именно при непосредственномконкретном участии в конкретное время дня — под вечер.

В большинстве его портретов воссоздается реальность обычного положения лица персонажа через эмоциональное выражение его мимики.Он в основном рисует портреты своих коллег, близких, соседей, членов семьи, а именно, дочерей, сыновей, жены и брать-



Рисунок 4. М.Ф.Ахундов

ев. В его творческом наследии имеется и несколько автопортретов. Он с удовольствием писал портреты только любимых людей. Среди них особое место занимает с любовью нарисованный им портрет Мирзы Фатали Ахундова (1812-1878), известного азербайджанского писателя-просветителя, за что ему была присуждена премия в сумме 3000 рублей (рис. 4). Мирза Фатали был серьезным просветителем своей нации, кого он долго и неустанно призывал к учению и обучению, старался их убедить избегать невежества и фанатизма. Эти качества выражены нарочито серьезной стойкой человека с книгами в руках. Как было отмечено, художник нарисовал портреты своих любимых дочерей. Характерной особенностью его портретов являются неожиданность и непредусмотренность. Ряд портретов был написан им в неожиданном положении, а порою безведома персонажей, чем и объясняется непринужденность персонажей на портретах. А все это лишний раз свидетельствует, что Гусейн Алиев рисовал естественно: не любил принуждать своих персонажей позировать сидя или стоя. Художник разрисовывал своих героев порой перед экраном телевизора или занятой какой-либо деятельностью. Потому что именно в этих положениях эмоциональные чувства героя естественнее и отчетливее. Т.е. человек перед экраном переменно радуется, удивляется, злится, удовлетворяется и т.п.

Художник обращался и к натюрмортному жанру. Хотя они немногочисленные, но интересные и веские. На его натюрмортах изображены в основном фрукты или обычные предметы домашнего обихода.

В творческой деятельности Гусейна Алиева своеобразное место занимает акварель монотипия. На самом деле это не считается особым жанром. Это всего лишь техника, составляющая отдельную ветвь живописи. К этой технике относится жанр пейзажа. Части и частицы природы изображаются техникой монотипия на пейзажах.

Он создал монотипия, отражающие камни, скалы, горы и деревья. Встречается и смешанная форма монотипия. Его работы смешанной техники доминируют среди монотипия. Ибо он любил всякие частицысвоей родины.

Итак, наши рассуждения о творчестве Гусейна Алиева можно заключить его собственными словами. Он любил повторять: «Мой учитель — сама природа». Этим он утверждал, что влюблен в природу безгранично, хотя он не являлся абсолютным пейзажистом.

Примечания:

1. *Lala Eldarova*, [Hussein Aliyev — 1911-1991], “Sarvat” , Baku, 2013, C. 15
2. *Aliyev Adalat*, Hussein Aliyev , “Chashiogli”, Baku, 2009, C. 6
3. *Bayram Hajizadeh*, Caricature of Azerbaijan yesterday and today, “Azerbaijan Caricaturist Painters’ Union”, Baku, 2007, C. 16

Библиография:

1. Каспий. -2011.- 3 мая
2. *Ivanov, Sergei*. “Unknown Socialist Realism. The Leningrad School”. Saint Petersburg: NP-Print, 2007
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Osmerkin

И.И. Орлов

УКРЕПЛЕННЫЕ ЦЕРКВИ РЕГИОНА ТЬЕРАШ, ДЕПАРТАМЕНТОВ ЭНА (AISNE) И АРДЕННЫ (ARDENNES) XVI–XVII ВВ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Статья посвящена проблеме возникновения и развития укрепленных церквей региона Тьераш, расположенного на территории двух департаментов Франции: Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes).

Article is devoted to the strengthened churches of the region Tyerash located in the territory of two departments of France: Ena (Aisne) and Ardennes (Ardennes).

Ключевые слова: укрепленные церкви, Эна, Арденны, религиозные войны, фортификация, культовые сооружения.

Keywords: eglises fortifies, Aisne, Ardennes.

Укрепленные церкви «eglises fortifiees» региона Тьераш расположены на территории двух департаментов Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes). Общее число сохранившихся до наших дней этих оригинальных религиозно-фортификационных сооружений порядка шестидесяти церквей, сосредоточенных в различных деревушках вокруг коммуны Вервен (Vervins), которая находится в 175 километрах к северо-востоку от Парижа и в 70 километрах к западу от Шарлевиль-Мезьера. Все еще широко распространенное даже среди ряда историков мнение датирует эти укрепленные церкви периодом Столетней войны. Хотя большинство из этих сооружений было построено в XVI–XVII вв., когда они широко использовались в качестве убежищ, где могло укрыться местное население во время

почти постоянных войн и междоусобиц. Хронологическая датировка многочисленных архитектурных памятников и текстов той бурной эпохи исчерпывающе доказывают, что церкви-крепости Тьераша были воздвигнуты во время длительных европейских войн XVI и XVII веков, от эпохи Франциска I, построившего бастион де Ла-Шапель до эпохи Людовика XIV, который его снес. Характерной чертой всех этих укрепленных церквей является наличие мощных неприступных стен и колокольни в виде донжона, часто окруженного несколькими угловыми башнями. Толща стен этих церквей прорезана узкими бойницами, позволяющими вести огонь из огнестрельного оружия, которые заменяют традиционные окна. Появление подобного архитектурного феномена было связано с тем, что в XVI в. пограничная область Тьераш регулярно оказывалась в центре ожесточенных военных конфликтов, которые почти непрерывно вспыхивали между Францией и Испанией. Позднее этот же регион стал ареной кровавых религиозных войн, Тридцатилетней войны и Фронды, когда с 1515 по1715 гг. шла практически постоянная 200-летняя война на границе Пикардии и Шампани [3, 174].

Годы правления Франциска I отмечены продолжительными войнами за Италию с имперцами Карла V. В то время как англичане, союзники Карла V, жгли и грабили Пикардию, имперцы стремились в первую очередь захватить Шампань и осадили Мезьер (в октябре 1521 г.), защищаемый Байярдом. В течение лета 1536 г., пока Карл V был в Провансе, две имперские армии захватили Пикардию и Шампань, и город Гиз (Guise) был захвачен испанцами. В 1542 г. войска Карла V в очередной раз оккупировали Пикардию и Шампань, продвигаясь далее вглубь до Шато-Тьери. Однако там имперцы были остановлены частью французских войск, отозванных из Италии и в 1543 г. Франциск I во главе сорокатысячной армии захватывает Эно и осаждает Авен [3, 175]. После смерти Франциска I 1 марта 1547 г. его сын Генрих, герцог Орлеанский, унаследовал его трон под именем Генриха II. Он возобновил политику своего отца в отношении Австрийского дома, заново начав военные действия против империи в 1552 г. Война велась с переменными успехами, и в очередной раз Тьераш был оккупирован имперцами, причем город Вервен (Vervins) полностью

разрушен и сожжен войсками Марии Венгерской, сестры и союзницы Карла V. Попытка имперцев осадить Мец (Metz), укрепленную крепость которую оборонял Франциск де Гиз, провалилась, но в отместку Карл V разорил и полностью разрушил город Теруань (1553). В 1557 г. испанская армия Филиппа II Испанского, пополненная немецким и английским контингентом, пытается врасплох занять Рокруа (Rocroi) и через брешь между Шиме (Chimay) и Трелоном (Trelon) вторгается на территорию Франции в Этрене (Etroeungt), направляясь через Ла-Шапель и Гиз на Сен-Кэнтен (Saint-Quentin), который берет в осаду [1, 13].

Приведенный выше краткий обзор небольшого временного отрезка периода франко-испанских войн демонстрирует нам картину постоянного разорения этого региона. Именно по этой причине по начала во время военных действий 1542–1543 гг. по инициативе короля была предпринята серьезная фортификационная программа: модернизация Гиза (Guise), укрепление Шатле (La Catelet), создание гарнизона Ла-Шапель (La Capelle). На западе от этих линий в 1544 г. укреплен Рокруа (Rocroi), с тем чтобы связать Мариенбург (Marienbourg) и Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine) в единую цепь укреплений. Город-крепость Мобер-Фонтена, разрушенный в 1521 г. имперцами, был восстановлен в 1546 г. по распоряжению самого Франциска I, прибывшего для рекогносцировки на границу в 1544 г. Король обратил внимание на необходимость создания общей фортификационной линии между Мезьером (Mezieres) и Ла-Шапель (La Capelle). В качестве опорного пункта этой линии был выбран Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine), в котором проводились фортификационные работы в 1547 и 1548 гг. В 1549 г. королевский инженер Клод де Лоррен вновь принялся за строительство крепости Гиза, причем эти работы финансировались совместно королем, духовенством и городскими магистратами.

Рокруа (Rocroi), Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine), Ла-Шапель (La Capelle), Гиз (Guise), Ле-Шатле (La Catelet), именуемые «ключи от французского королевства», стали укрепленными городами, в которых располагались королевские войска и артиллерия. Созданные по самым современным для своей эпохи принципам фортификации, они стали стратегически важными фигурами на шахматной доске

театра военных действий. Общая система обороны региона в целом объединяла в себе водные рубежи (и их броды), лесные массивы и выходы из них, «бреши», за которыми надлежало вести наблюдение и защищать редутами и маленькими фортами. Эта своеобразная «линия Мажино» XVI–XVII вв. требовала постоянного наличия гарнизонов, расквартированных в местных городках и деревнях Тьераша, так сказать, лицом к лицу с врагом, оккупировавшим Эно (Hainaut). Сельская местность территории региона безостановочно опустошалась постоянными набегами и вылазками противоборствующих сторон. Осады и захваты городов в то время всегда сопровождались грабежом, насилием, разрушениями, при этом солдаты весьма редко щадили и само население. Деревни и сельские владения, в которых и французские и испанские солдаты могли найти продовольствие и фураж для себя и лошадей, регулярно подвергались грабежам. Так, в 1536 г., во время осады Гиза, испанцы разорили ферму Фокузи (принадлежащую аббатству Фуаньи), а в 1557 г., во время осады Сен-Кентена (Saint-Quentin), эту ферму снова захватили и частично разрушили уже королевские солдаты [2, 15]. События этого бурного и неспокойного века объясняют, почему в 1557 г. вблизи аббатства Фуаньи был построен форт Обантон-ля-Кур (Aubenton-la-Cour), чтобы «…служить убежищем крестьянам в военное время, и чтобы сохранить от разграбления доходы своих владений» [1, 16]. Строительство этого укрепленного пункта было одним из условий аренды, заявленных в договоре, представленной некоему Адриену Фламену 8 июня 1556 г. Робером де Куси, аббатом Фуаньи. Несколькими годами ранее в 1547 г. монастырская часовня в деревушке Ла Бутей была заменена усилиями аббата Фуаньи на укрепленное здание с несколькими башенками по бокам. Монастырь выделил необходимое количество строительного леса для сооружения кровли и обжига кирпича, а также известь. В дальнейшем эта церковь неоднократно перестраивалась и укреплялась, в частности, в начале XVII века уже в ходе войн Фронды (1601 и 1632).

Этим же временными рамками датируется также сооружение системы укреплений на базе приходской церкви в Монкорне. Хотя возведение этого культового сооружения датируется еще XIII веком,

однако сооружение фортификационных элементов, превративших эту церковь в сильный элемент обороны системы региона Тьераш (Thiérache), однозначно относится лишь к XVI столетию. На церковном портале, выполненном в эпоху Возрождения, имеется точные датировки начала и окончания периода строительства церковных укреплений, высеченные в белом камне: 1546–1547–1548 гг. Элементы фортификационного ансамбля здания включают высокую башню-донжон с толстыми стенами (способными выдержать огонь артиллерии), фланкированную двумя башенками по флангам, которые прикрывают входной проем. Эта система фортификации характерная уже для войн нового времени была добавлена к западной части более старой готической церкви, построенной еще в XIII в.

Архивы Франции свидетельствуют о важной опорной роли этих многочисленных церквей-крепостей в ходе ожесточенных испано-французских кампаний того периода времени. Один хроникер, сопровождающий испанскую армию Филиппа II, которая пересекала Тьераш в 1557 г., рассказывает: «…Как только Шатле сдался, был послан эскадрон немецких всадников к укрепленной церкви, образующей то, что называется форт, и занятой гарнизоном, который причинял всевозможный ущерб нашим, когда они шли грабить. Был отдан приказ окружить этот форт и приказать им сдаться, в случае, если гарнизон откажется сдаваться, отправить туда несколько единиц пушек в сопровождении одной-двух рот пехотинцев. Но гарнизон не стал ждать начала атаки и как только они завидели наших, гарнизон покинул форт, в который мы тотчас вошли, чтобы его сжечь и разрушить…» [1, 15].

Другая укрепленная церковь этого региона, посвященная святителю Николаю (eglise Saint-Nicolas), расположена в местечке Англанкур (Englancourt), что в 16 километрах восточнее коммуны Гиз. Фортификационная направленность этого культового сооружения прочитывается по массивному квадратному в плане донжону с двумя круглыми угловыми башнями с бойницами, высота которых составляет 26 метров. На первом этаже донжона находится большой хор, а на втором — убежище на случай внезапного нападения, куда ведет узкая лестница, прорубленная в толще стены позади алтаря. Сооружение

этого укрепления датируется 1580 г., хотя западный фасад церковного здания и относится еще к XIV столетию, но два эркера возведены уже позднее — в начале XVII века. Церковный неф сложен из местного камня-песчаника, в то время как фасад церкви выложен из красного кирпича. Внутри церкви находятся оригинальные витражи, которые датируются 1882 годом.

Церковь святого Илария (eglise Saint-Hilaire) в деревушке Отреп (Autreppes) находится в 19 километрах к востоку от коммуны Гиз. Здание сложено из кирпича, однако его фундамент и нижний регистр массивных несущих стен выполнены из песчаника. В плане церковь имеет традиционную форму латинского креста. Обращает на себя внимание массивная колокольня-донжон внушительных размеров, к флангам которой примыкают две угловые круглые башни. Четыре этажа этого донжона пронизаны бойницами для ведения фланкирующего огня. Витражи церкви не оригинальны и являются «новоделом», поскольку были выполнены в 1961 г.

Церковь святых Кирика и Иулитты (eglise Saint-Cyr-et-Saint-Julitte), расположенная в местечке Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thirache), находится в 32 километрах к востоку от коммуны Гиз. Она названа в честь христианских мучеников матери и сына, которые были казнены в начале IV века в годы правления императора Диоклетиана. Здание церкви построено в XII столетии, массивные стены возведены на высоком фундаменте, а к центральному порталу ведет крутая и широкая лестница. От первоначальной постройки сохранился лишь центральный фасад донжона, датируемый XII–XIII веками, а также примыкающие к донжону две мощные круглые башни, возведенные как фортификационные элементы в XVI в. Неф, трансепт и хор здания, а также донжон, разрушившийся в 1918 г. во время проведения реставрационно-строительных работ, были полностью снесены. Позднее они были перестроены заново, поэтому сегодня весьма трудно судить о первоначальном их состоянии. Колокольня донжона в этот же период была украшена декоративным узором из красного кирпича, который имитирует причудливые геометрические мотивы, характерные для вьетнамской архитектуры. Этот исторический нонсенс объясняется тем, что в реконструкции донжона принимал

участие епархиальный совет Сайгона в память об уроженце Ориньи — монсеньоре Пиньо де Беэне (1741–1799), который сыграл большую роль в истории католической церкви в деле сближении между Францией и Вьетнамом.

Подобно церкви в Ориньи-ан-Тьераш, укрепленная церковь святого Мартина (eglise Saint-Martin) в деревушке Вими (Wimy), расположенной в 34 километрах к востоку от коммуны Гиз и в 6 километрах к северу от Ориньи-ан-Тьераш, стоит на небольшом возвышении и занимает стратегически господствующую высоту. В середине XVI века, знаменитый деятель Католической Лиги герцог де Гиз дает свое разрешение местным крестьянам на продажу части своих земель в этой деревне, а на полученные средства построить укрепленную церковь. С 1570 (?) г. строительство велось быстрыми темпами, учитывая сложную обстановку того времени. К квадратному в плане массивному донжону примыкают две огромных башни, внешний диаметр которых равен 5 метрам. Фундамент выполнен из местного песчаника, а сами башни и донжон выложены из кирпича. Остальной объем стен-куртин церковного здания выложен из камня с фрагментарными вкраплениями кирпичной кладки, появившейся в ходе реставрационных работ. Интерьер церкви представляет собой трехнефное пространство, разделенное друг от друга традиционными аркадами. Аркады нефов визуально ведут взор к трем алтарям, а в самом центре находится главный престол из темного мрамора в виде надгробия. Справа расположен белокаменный престол в честь святого Иосифа в неоготическом стиле, слева, выполненный из того же материала и в том же стиле, престол в честь Девы Марии. На втором этаже расположен просторный зал с двумя каминами. К потолку подвешено три колокола, которые были отлиты в 1821 году. Витражи, посвященные житию святого Мартина, относятся к 1873 году.

Строительство церкви Богоматери (eglise Notre-Dame) в коммуне Обентон (Aubenton), расположенной в 19 километрах к юго-востоку от Ориньи-ан-Тьераш, было начато в середине XI века, поэтому центральный портал западного фасада выполнен в романском стиле. Массивный донжон-колокольня был возведен позднее, уже в XIV веке. В интерьере церкви особое внимание привлекает

расписной деревянный свод, созданный в 1685 году, а также хорошо сохранившиеся деревянные кресла хора и резная кафедра того же XVII в. В годы Французской революции церковь была превращена в «Храм разума» и сильно перестроена, а затем в театр, где проводились постановки различных комедийных спектаклей. В XIX столетии здание церкви было отреставрировано и сегодня мы видим лишь ее результаты.

Укрепленная церковь Богоматери (eglise Notre-Dame) в местечке Вервен (Vervins), которое расположено в 25 километрах к юго-востоку от коммуны Гиз, была возведена еще в XI столетии. Когда в 1552 году городок был полностью разграблен испанцами, они сожгли здание церкви. Вскоре оно было заново восстановлено в качестве фортификационного объекта относящегося к типологии «eglises fortifiees». К 1566 г. завершилось строительство мощной колокольни-донжона, а в начале XVII столетия появилась новая ризница. В XVIII в. были предприняты работы по обновлению перекрытий церковного нефа, поскольку в предшествующие бурные военные годы сводам были нанесены сильные повреждения.

Укрепленная церковь святого Мартина (eglise Saint-Martin) в коммуне Бюрель (Burelles), которая расположена в 7,5 километра к югу от Вервена, получила свой фортификационный облик в конце бурного XVI столетия. Средневековый неф был полностью снесен, а трансепт церкви был перестроен под некое подобие форта, в стенах которого, сложенных из кирпича, насчитывается более 50 бойниц. Еще один превосходный образец укрепленной церкви «eglise fortifiee» — церковь святого Николая (eglise Saint-Nicolas) в деревушке Бансиньи (Bancigny), которая расположена в 12,5 километра от Вервена. Эта укрепленная церковь имеет достаточно сложную строительную конструкцию, поскольку сложена из местного камня-известняка и позднее ее фортификационные элементы укреплены кирпичной кладкой. Как и большинство других церквей региона Тьераш, ее центральный фасад обрамляют две мощные круглые башни, верхняя часть которых, к сожалению, были разрушены в начале XX века. В церкви сохранилась превосходная романская каменная купель XII столетия.

На основании изложенного в статье материала можно с большой степенью вероятности предположить следующее:

1. Вследствие исторических условий, эпохи постоянных войн с 1515 по 1715 гг., на границе Пикардии и Шампани, возникла острая необходимость специально укреплять культовые христианские сооружения (хранители реликвий и ценностей), которые таким образом становились опорными фортификационными пунктами в общей системе обороны северных границ Франции [4].
2. В XVI столетии путем непрерывного усовершенствования фортификационных приемов и навыков укрепленные церкви региона Тьераш приобретают некоторые универсальные конструкционные и композиционные черты, что позволило историкам уверенно отнести их к типологии «eglises fortifiees».
3. В силу своей особой значимости укрепленные церкви «eglises fortifiees» этого региона и в XVII столетии сохраняют мощную динамику к дальнейшему совершенствованию архитектурно-композиционных схем. Причем, эта динамика сохранила устойчивые тенденции как в плане фортификационных, так и в плане композиционно-иконографических схем развития типологии «eglises fortifiees» региона.

Библиография:

1. *Meuret J.-P*. Guide des eglises fortifiees de la Thierache. — VERVINS, 1988.

2. *Meuret J.-P*. Les eglises fortifies de la Thierache. — VERVINS, 1976.

3. *Манфред А.З*. История Франции в 3 т. — М.: Наука, 1972.

4. *Орлов И.И*. Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X–XV вв. [Монография] / И.И.Орлов. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — 516 с.: ил.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Е.В. Жердев	Красота и метафорическая образность в промышленном дизайне	4
2. В.Р. Аронов	Бакминстер Фуллер. Начало формы	21
3. В.Р. Аронов	Ричард Бакминстер Фуллер. Взаимосвязь и взаимное влияние искусства и науки в прошлом, настоящем и будущем	31
4. Ю.Е. Ревзина	От универсального архитектора Ренессанса к военному инженеру нового времени: личность фортификатора в Европе XVI–XVII веков	44
5. К.А. Соловьев	Символизм языческой и христианской культовой архитектуры как область религиозного искусства	61
6. Е.В. Гладких	Творческий путь московского архитектора и реставратора Н.В. Никитина (1813–1913)	85

7. А.В. Горячева	Творческий метод П. Санпаолези в архитектурной реставрации	97
8. М.В. Курочкин	Архитектурное своеобразие земской больницы в г. Сарапуле	106
9. А.Е. Шейнер	Стилевые направления в архитектуре жилых зданий города Верного середины XIX — начала XX в.	112
10. Н.Ю. Федотова	«Нюансный» принцип взаимодействия исторической и современной архитектуры: расширение галереи Тейт Модерн	124
11. А.В. Сазиков	Наружная реклама как часть градостроительной системы	134
12. Ихлас Алфаких	Власть гения места и пафос монаршей власти	141
13. М.А. Горбунова	Иконография Фортуны в XV веке и ее социально-политический контекст	158
14. Т.Ю. Пластова	Импрессионистические поиски и открытия в творчестве А. Пластова 1930-х годов	170

15. Сяобинь Го — Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае 1950–1960-х годов: рецепции и традиции 182

16. П.Н. Исаев — Литографические классы московских художественных школ второй четверти XIX века 209

17. Ю.С. Брызгова — Феномен рамы в презентации произведения искусства 225

18. Анхи Лим Бюн — Комиксы и их роль в раннем творчестве корейской художницы На Хе Сёк 235

19. Н.Н. Ганцева — Организация производства художественной мебели во Франции «Свод ремесел Парижа» (1268 г.) 241

20. Е.Е. Агратина — Проблема отражения в сценографии эпохи барокко 251

21. Е.Е. Докучаева — Драматургия огня и малые светильники в русских христианских храмах второй половины XIX – начала XX в. 261

22. В.В. Микитина — Художественное стекло Петровской эпохи из собрания Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» 275

23. Ю.С. Калганова	Роль художественной ковки и ее исторические аспекты в изучении студентами декоративно-прикладного искусства	283
24. С.В. Королева	Традиционный тульский промысел — художественная отделка ружей. Памяти резчика по дереву В.Ф. Королева	292
25. И.В. Земцова Т.А. Земцова	Производство мебельных изделий на Удоре в кон. XIX — 60-х годах XX в.	301
26. В.Б. Кошаев С.Н. Зыков И.А. Сазыкина	Символизм и стилизация в современном костюме	309
27. Т.И. Жамбаева	Обзор реставрационных работ буддийского художественного наследия Бурятии	315
28. Т.О. Габриелян	Компьютерная графика как инструмент, методология и эстетика современного графического дизайна	325
29. Л.В. Желондиевская	Технологии формирования эмоциональной выразительности визуальной коммуникации	337

30. Т.Н. Бытачевская
А.Е. Никольский
Междисциплинарные науки и технологии в дизайне перспективных объектов и вещей 346

31. А.А. Дубова
Взаимосвязь функциональных особенностей и объемно-пространственной структуры в дизайне объектов робототехники 357

32. А.А. Дубова
Ю.В. Назаров
К проблеме миниатюризации формы интеллектуальных устройств 369

33. Н.И. Барсукова
Э.В. Фомина
Многофункциональность как основной принцип дизайн-проектирования городских жилых дворовых пространств 381

34. А.Д. Попов
Теория композиции в дизайне и проектирование промышленного оборудования 393

35. Е.Г. Дранова
Среда обитания и предметный мир как основа адаптационных технологий в жизнедеятельности народов Арктики 399

36. М.Б. Удальцова
Кварцевый кризис в часовой индустрии как спусковой механизм изменений в дизайне наручных часов 414

37. Т.В. Белько
А.В. Агафонова — Формообразование поздравительной открытки начала XXI в. с использованием художественных принципов и конструктивных приемов оригами 424

38. Е.А. Сиверс — Factum Arte. К проблеме копии и оригинала: что осталось от ауры? 432

39. Ю.А. Монастыршина — Феномен новой внутритекстуальной иерархии фортепианных интерпретаций Г. Гульда в контексте современной культуры 441

40. В.В. Тимофеева — Мифологема пути в художественном пространстве произведений Михаила Старостина 450

41. С.Н. Садыхова — Жанровые особенности творчества азербайджанского художника Гусейна Алиева 459

42. И.И. Орлов — Укрепленные церкви региона Тьераш, департаментов Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes) XVI–XVII вв. Исторические предпосылки возникновения и развития 466

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

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

Аронов В.Р. Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

Ревзина Ю.Е. Кандидат искусствоведения, профессор МАРХИ, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, член Союза московских архитекторов
e-mail: vera-ivi@yandex.ru

Соловьев К.А. Кандидат культурологии, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры Проектирования зданий и сооружений НИУ МГСУ
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

Гладких Е.В. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: egladkih@mail.ru

Горячева А.В. Аспирант МАРХИ
email: anigoryacheva@gmail.com

Курочкин М.В. Доцент кафедры «Компьютерные технологии» ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: misha-meta@mail.ru

Шейнер А.Е. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: alexandra.sheyner@gmail.com

Федотова Н.Ю. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 06.08.77@mail.ru

Сазиков А.В. Кандидат искусствоведения, ведущий специалист научно-методического отдела МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

Ихлас Алфаких Аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: ekhlass.fakih@gmail.com

Горбунова М.А. Главный специалист отдела международных выставок ФГБУК ГМВЦ «РОСИЗО», аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: m.a.gorbunova@gmail.com

Пластова Т.Ю. Кандидат филологических наук, зав. кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Сяобинь Го Стажер института им. В.И. Сурикова
e-mail: wangyue120687@126.com

Исаев П.Н. Научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: libmghpu@mail.ru

Брызгова Ю.С. Учебный мастер 1-ой категории кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: yuliyabryzgova@gmail.com

Анхи Лим Бюн Аспирант кафедры «История искусства» Московского педагогического государственного университета
e-mail: lkryuchkova@bk.ru

Ганцева Н.Н. Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
email: gantsevan@yandex.ru

Аграгина Е.Е. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Хореография и балетоведение» Московской государственной академии хореографии
e-mail: agratina_elena@mail.ru

Докучаева Е.Е. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

Микитина В.В. Заведующая отделом керамики и стекла Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», соискатель ГИИ
тел.: 8 495 918 72 31

Калганова Ю.С. Московский Государственный Гуманитарный Университет им. Шолохова
e-mail: julia-1582@mail.ru

Королева С.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Тульского государственного университета
e-mail: sve77201321@yandex.ru

Земцова И.В. Кандидат педагогических наук, ФГБОУ ВПО «Сыктывкарский государственный университет» им. Питирима Сорокина (СГУ), зав. кафедрой «Декоративно-прикладное искусство» Института культуры и искусства
e-mail: zemtsova56@mail.ru

Земцова Т.А. Аспирант кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: brusovna@mail.ru

Кошаев В.Б. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

Зыков С.Н. Кандидат технических наук, доцент УдГУ
e-mail: zikov.sergei@yandex.ru

Сазыкина И.А. Доцент кафедры «Компьютерные технологии» УдГУ
e-mail zikov.sergei@yandex.ru

Жамбаева Т.И. Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Культурология и искусствоведение» Восточно-Сибирского государственного института культуры
e-mail: tuyana75@mail.ru

Габриелян Т.О. Преподаватель кафедры «Книжная графика и дизайн печатной продукции» ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» (Симферополь, Россия), арт-директор студии дизайна «Tagart»
e-mail: tigrangabr@tagart-studio.com

Желондиевская Л.В. Кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Основы архитектуры, композиции и графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

Бытачевская Т.Н. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Семиотика и общая теория искусства» МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: tam_bit@mail.ru

Никольский А.Е. Кандидат технических наук, профессор кафедры «Промышленный дизайн» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии, Дизайн, Искусство)
e-mail: tam_bit@mail.ru

Дубова А.А.
Доцент кафедры «ИГД» факультета «Дизайн» НИУ «МИЭТ», аспирант АНО ВО «Национальный институт дизайна»
e-mail: dubajo@mail.ru

Назаров Ю.В.
Доктор искусствоведения, профессор, президент Союза дизайнеров России, ректор АНО ВО «Национальный институт дизайна»
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Барсукова Н.И.
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн» Гжельского государственного университета (ГГУ), член Союза дизайнеров России
e-mail: bars_natali@mail.ru

Фомина Э.В.
Старший преподаватель кафедры «Дизайн и декоративное искусство» Поволжского государственного университета сервиса
e-mail: fomina2004@rambler.ru

Попов А.Д.
Кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн архитектурной среды» БГТУ им. В.Г. Шухова, член Союза дизайнеров России
e-mail: aleen32@yandex.ru

Дранова Е.Г.
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: jane9012@mail.ru

Удальцова М.Б. Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
email: kondilartor11@gmail.com

Белько Т.В. Доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн и художественное проектирование изделий» Поволжского государственного университета сервиса (г. Тольятти)
e-mail: belko@tolgas.ru

Агафонова А.В. Аспирант Поволжского государственного университета сервиса (г. Тольятти), ведущий дизайнер ООО «Реклама», г. Сызрань, Самарская обл.
e-mail: agafonova.angelina@gmail.com

Сиверс Е.А. Преподаватель кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: katya.sivers@gmail.com

Монастыршина Ю.А. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Мировая музыкальная культура» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии, Дизайн, Искусство)
e-mail: monastyrshina2009@yandex.ru

Тимофеева В.В. Кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник ГБУ ГМХК Национальный художественный музей РС (Я)
e-mail: vladavladislavovna@ yandex.ru

Садыхова С.Н. Аспирант, преподаватель Нахичеванского государственного университета
e-mail: seyyare.sadiqova@mail.ru

Орлов И.И. Доктор искусствоведения, профессор ЛГТУ, член-корреспондент РАЕ, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (United Kingdom — London), заслуженный деятель науки и техники, член творческого Союза дизайнеров России
e-mail: igorlov64@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

1/2017

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10.02.2011

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 25.03.2017
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 30,62.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2017