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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов.

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

2/2017
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2017. – № 2. Часть 1 – 260 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. – № 2. Part 1 – 260 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

С.В. Курасов

РОССИЙСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА: ОЦЕНКИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье анализируется теоретическая, учебно-методическая и творческая ситуация проведения в МГХПА им. С.Г.Строганова Всероссийской научной конференции «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности». Дается обзор тематики и основной проблематики выступлений.

The paper discusses the theoretical, educational-methodical and creative situation of the organization of the All-Russian scientific conference «The holistic educational environment in the sphere of Art and Design as a factor of formation and upbringing creative personality» which took place at the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts. The author reviews points of view, themes and problems expressed by the participants of the conference.

Ключевые слова: образование в сфере искусства и дизайна, формирование и воспитание творческой личности, проектное и художественное творчество, научная конференция.

Keywords: education in the sphere of Art and Design, formation and upbringing creative personality, design and artistic creativity, scientific conference.

Реформы в области отечественного образования коснулись всех слоев российского общества. Необходимо совершенствовать концепцию отечественного художественного и дизайн-образования, предлагать новые пути, средства и методы, позволяющие оперативно

реагировать на потребности общества в тех или иных специалистах, а в каких-то случаях работать на опережение. Изобразительное искусство и дизайн могут стать активной движущей силой в развитии культуры и экономики.

Современное художественное и дизайн-образование в XXI веке стоит перед вызовами времени и целым рядом проблем, к числу которых относятся такие глобальные проблемы, как экологический кризис и сбережение ресурсов, терроризм и напряженность, проблемы культурной идентичности и смена технологических укладов. Существуют и внутрипрофессиональные проблемы, связанные с появлением новых специализаций в сфере дизайна, потребностью в постоянно действующей системе дополнительного образования и повышения квалификации, адаптацией в культуре научно-технических достижений, интеграцией в дизайне опыта современного искусства и наоборот — использовании проектных дизайн-технологий, цифровых технологий в сфере современного искусства. Все это стимулирует поиск инновационных моделей образования в создании более открытой, доступной образовательной среды.

Современная художественная и дизайнерская школа постоянно корректирует подготовку специалистов в соответствии с запросами общества и работодателей, потребностями культуры и экономики, глобальными проблемами. Изменения в сфере потребления, появление новых товаров и услуг также влияют на характер подготовки специалистов. Однако на методику образования и появление новых направлений и профилей влияет и необходимость в специалистах разного уровня подготовки. Сегодня в искусстве в целом и дизайне в частности требуются специалисты на уровне арт-директоров, менеджеров и кураторов, руководителей художественных и проектных коллективов, мастеров и изобретателей, квалифицированных исполнителей, узких специалистов. Для всех этих специалистов необходима система постоянно действующих курсов, своего рода открытых образовательных пространств, позволяющих легко повышать квалификацию, заряжаться новыми идеями как в проектной и художественной сфере, так и экономической и технологической. Какие новые идеи и принципы могут быть положены в основу

такого интегрирующего художественного и дизайн-образования, как оно может взаимодействовать с другими областями творческой деятельности? Что важнее: универсальность или узкая специализация? Какие виды художественной и проектной деятельности способны взять на себя интегрирующую роль в создании гуманистической предметного окружения жизни и деятельности, в формировании образовательного пространства и развивающей среды?

29 мая 2017 года в МГХПА им. С.Г.Строганова под эгидой Министерства образования и науки РФ проходила представительная Всероссийская научная конференция «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности». В конференции приняли участие более 150 слушателей, а также 70 докладчиков из Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Челябинской области и Алтайского края, Симферополя и Тольятти, Иваново и Тулы и целого ряда других городов России. Среди выступавших были педагоги ведущих художественно-промышленных вузов, средних художественных и дизайнерских учебных заведений и специализированные школ, руководители консалтинговых организаций и дизайн-студий, творчески-образовательные ассоциаций (всего около 20 различных государственных, общественных и творческих организаций).

Таким образом, участники представляли, во-первых, различные регионы России, во-вторых, различные уровни художественного и дизайнерского образования, а в-третьих, — достаточно представительный набор специализаций в сфере современного проектно-художественного творчества.

Уже в момент поступления заявок стало ясно, что интересы современного профессионального сообщества в сфере искусства и дизайна, включая и образовательные учреждения, группируются вокруг нескольких ключевых направлений: пути и перспективы развития образовательной среды, ступени художественного и дизайн-образования и их взаимосвязь с формированием универсальных навыков современного активнодействующего члена общества, специализация в сфере современного дизайна, педагогические концепции, образование как поле творческого, профессионального и учебно-методического эксперимента.

Перечисленные направления и определили порядок и структуру как программы конференции, так и подготовленный на основе статей и тезисов сборник материалов.

Пути развития современной образовательной среды в сфере искусства и дизайна

Включенные в этот блок выступления известных педагогов и ведущих теоретиков в области искусства и дизайна (В.Б.Кошав, МГХПА им. С.Г.Строганова; Н.П.Бесчастнов и В.Ф.Сидоренко, РГУ им. А.Н.Косыгина; А.Н.Кислицына и И.В.Палагута, СПГХПА им. А.Л.Штиглица) были посвящены анализу существующей проблемной ситуации и поиску в культуре, искусстве, дизайне потенциала для развития национальной культуры, образования, формирования творческой личности. В выступлениях А.Лебсак-Клеймасн и А.Гаспарян (Fashion Consulting Group) подчеркивалась интегрирующая роль дизайнера в сфере индустрии моды, и отмечалось, что, тем не менее, слабая подготовка в области социокультурных дисциплин и маркетинга, неосведомленность в области современных трендов и технологий не позволяют создавать конкурентоспособные проектные решения.

Слушателями с большим интересом был воспринят опыт разработки развивающей и обучающей среды детских дошкольных учреждений проектными коллективами МГХПА им. С.Г.Строганова. Детальную презентацию проектов, выполненных по заказу Департамента образования Правительства Москвы, представили К.Н.Чебурашкин и Е.А.Чебурашкина (кафедра «Дизайн мебели»), а также С.А.Смирнов (директор Научно-образовательного центра исследований и инновационных разработок МГХПА им. С.Г.Строганова). Проектирование привлекает и детей, занимающихся дизайном одежды, как убедительно показала Л.Н.Кострова, президент НО Ассоциации детских творческих объединений «Золотая игла».

Проектная культура дизайна, информация о дизайне и жанрах декоративно-прикладного искусства, как показал опыт организации Университетских суббот в МГХПА им. С.Г.Строганова (доклад

зав. кафедрой «Дизайн текстиля» Е.В.Поляковой), являются универсальными, востребованными среди слушателей самых разных возрастов и профессий.

Ступени художественного и дизайн-образования как этапы формирования творческой личности

Конкретный педагогический, художественный и проектный опыт, содержащийся в докладах, убеждает в необходимости системного подхода к различным ступеням художественного и дизайн-образования с учетом необходимости развития ярких творческих образовательных программ: от приобщения детей к искусству и художественному творчеству — до понимания специфики и направленности подготовки на уровне аспирантуры и докторантуры.

Однако для полноценного развития всех ступеней художественного и дизайн-образования необходимо выпускать доступную учебно-методическую литературу. Дефицит учебников и учебных пособий по разработанным авторским курсам часто вызван нехваткой у педагогов времени и ресурсов для подготовки качественных, с точки зрения дизайна макета и полиграфического исполнения, изданий, способных успешно конкурировать с зарубежными тематическими изо-изданиями и всевозможными самоучителями.

Будущее в этой сфере, несомненно, — за комплексами и сериями учебных пособий, посвященных, например, обучению по какой-либо конкретной специальности (например, серия учебных пособий по графическому дизайну, созданная Г.М.Салтыковой, МПГУ). Другой тип издательских серий может появиться на основе сквозного обучения по какому-либо академическому предмету, знание которого необходимо для учащихся различных ступеней: рисунок, живопись, композиция, история дизайна, история декоративного искусства, общая история искусства.

Проблемы специализации в подготовке специалистов в сфере проектно-художественного творчества

Расширение палитры специальностей в сфере проектно-художественного творчества позволяет вести активный поиск

новых методик преподавания, направлений и форм художественной активности, поиск новой тематики, учитывая потребительские предпочтения, современную визуальную культуру, развитие проектного подхода как универсального инструмента деятельности.

На конференции были представлены следующие профили, специализации дизайна: графический дизайн в целом, проектирование рекламы и рекламно-информационных комплексов, дизайн книги, промышленный дизайн, текстильный дизайн и дизайн одежды, дизайн архитектурной среды.

Отдельные доклады были посвящены взаимодействию дизайна и прикладного искусства.

Современные педагогические концепции художественного и дизайн-образования и участие студентов в культурных проектах

Каждый вуз обладает своим уникальным опытом в области художественного и дизайн-образования. Систематизация этого опыта, знакомство с авторскими педагогическими концепциями и оригинальными курсами позволяют выявить и поддержать новые, жизнеспособные идеи и принципы художественного образования.

Здесь, как подчеркивали участники конференции, важно сохранить опыт и специфику уникальных авторских образовательных программ каждой конкретной школы, каждой мастерской, следуя принципу: единство не в однообразии, а в многообразии и вариативности.

Работа секции проходила в музее МГХПА им. С.Г.Строганова. Экспонаты музея декоративно-прикладного и промышленного искусства стали фоном для обсуждения темы, поднятой директором музея М.М.Зиновеевой и главным хранителем А.В.Трощинской, касающейся роли музея как фактора развития художественно-промышленного образования. Без знакомства и всестороннего анализа реальных объектов, будь то дизайна или декоративного искусства (со своей неповторимой историей, рядами прототипов и аналогов), невозможно говорить о полноценном художественно-промышленном образовании, где требуется знание глубоких пластов культуры.

Экспериментальные творческие лаборатории и инновации в системе художественного и дизайн-образования

Движение вперед невозможно без поиска и эксперимента, без попыток интеграции различных дисциплин, включения в образовательный процесс научных исследований или поисков средств и приемов художественной выразительности.

Смысл экспериментов в области дизайн-образования заключается в проверке концептуальных моделей профессии в целом; определении набора сопутствующих творческих и научно-теоретических курсов; выработке стратегий организации занятий, позволяющих повысить творческую мотивацию; взаимодействия дополнительных дисциплин с основными профилирующими проектными разработками; введении актуальной тематики в формулировки заданий.

Библиография:

1. Художественно-промышленная школа как национальная культурная ценность. К 170-летию основания Строгановского училища // Сборник статей. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 1996.
2. *Курасов С.В.* Среда как объект проектирования. В В сб.: Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. 1825-2005 . Юбилейное издание. – М.: МГХПУ, 2005.
3. *Астраханцева Т.Л.* Школа Н. В. Глобы. К вопросу об изучении художественного образования в русском зарубежье. //Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 4. С. 147-152.
4. *Смоленкова Ю.А.* Поиск пластической формы. Строгановская школа скульптуры в 60-70-е годы XX века. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 153-159.
5. *Курасов С.В.* Становление концепции средового дизайна на специализированной кафедре МГХПА им. С.Г.Строганова //«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – МГХПА, 2015. – № 3. С.4-13

6. *Малясова Г.В.* Идеи производственного искусства в свободном художественном образовании: проект Б. В. Лаврова по реорганизации Тамбовских СГХМ. 1919 г. . // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С. 34-44.

7. Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс. Тенденции научных исследований, проблемы терминологии, исторические и междисциплинарные аспекты развития дизайна, декоративно-прикладного и народного искусства и архитектуры, опят художественно-промышленных школ // Материалы международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

В.Ф. Зива

ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

В статье обобщаются актуальные проблемы и перспективы развития образования в сфере искусства и дизайна, высказанные участниками проведенной в МГХПА им. С.Г.Строганова Всероссийской научной конференции «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности». На основе выступлений и различных точек зрения сформулированы предложения по совершенствованию и развитию образовательной среды в сфере искусства и дизайна.

The paper sums up problems and perspectives of the development of Art and Design education in Russia expressed by the participants of the All-Russian scientific conference «The holistic educational environment in the sphere of Art and Design as a factor of formation and upbringing creative personality» which took place at the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts. On the basis of reports of the participants and different points of view suggestions of improvement and development of the educational environment of the artistic and design training have been formulated.

Ключевые слова: образование в сфере искусства и дизайна, формирование и воспитание творческой личности, проектное и художественное творчество, научная конференция.

Keywords: education in the sphere of Art and Design, formation and upbringing creative personality, design and artistic creativity, scientific conference.

В современном мире образование становится все более значимым социально-культурным феноменом, приобретая новые и новые направления развития и значительно меняя содержание. Масштабный характер преобразований в нашей стране коснулся всех сфер жизнедеятельности общества, в том числе образования, науки и культуры. Как известно, XXI столетие объявлено ЮНЕСКО веком образования. Идеи гуманизации, идеи глобализации, набиравшие размах в конце уходящей эпохи, в сегодняшней жизни играют ведущую роль и имеют для современности особое значение.

Современное развитие российского художественного образования, его содержательное наполнение нельзя рассматривать вне общемировых тенденций, связанных с формированием открытого образовательного пространства и единой образовательной среды. Повышение уровня социальной значимости культуры и искусства связано с формированием нового типа образованности, который трактуется, как повышение способности творческой личности адаптироваться к непрерывно меняющимся условиям жизни, следуя традиционным, укоренившимся морально-нравственным нормам и духовным идеалам, присущим отечественной культуре. Художественно-творческая деятельность в процессе дополнительного образования позволяет воспитывать у детей и молодежи способность самостоятельно развивать талант и природную одаренность; умение рассчитывать собственные интеллектуальные, творческие и организационные ресурсы, находить им наиболее оптимальное применение, самостоятельно формировать собственную творческую биографию и потенциал в кризисных и динамично развивающихся условиях.

Участники проведенной МГХПА им. С.Г.Строганова Всероссийской научной конференции «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности» коснулись в своих выступлениях всех уровней современного художественного и дизайн-образования в России: от дошкольного и школьного — и до уровня высшего образования, включая магистратуру и аспирантуру.

В настоящее время объединение сил учреждений

дополнительного образования детей, органов исполнительной власти регионов, средних профессиональных учебных заведений и вузов, работодателей, общественных организаций, СМИ и родителей есть практический шаг к созданию целостной системы открытого образования, единой образовательной среды, которые способствуют формированию и воспитанию творческой личности.

Подводя итоги выступлений и обсуждений, проходивших в рамках пленарных и секционных заседаний, можно сформулировать несколько блоков проблем, требующих более детального изучения, и ряд конкретных предложений по совершенствованию образовательного процесса в сфере искусства и дизайна.

1. Искусство, проектная культура и дизайн как универсальные компетенции.

Является обязательным проведение фундаментальных теоретических исследований в области проектной культуры как фактора образования и воспитания творческой личности, включая как профессиональное, так и общехудожественное направление, нацеленное на развитие общекультурной и дизайнерской грамотности нации.

В связи с этим возникает необходимость систематизации собственной российской истории дизайна и проектно-художественного творчества в целом, привлечение музейных собраний к созданию специализированных коллекций на данную тему, организации и проведении дидактических выставок с выпуском печатных и электронных материалов, пособий, каталогов.

Требуется разработка предложений по введению элементов дизайнерской проблематики в систему обучения в общеобразовательной школе через отдельные часы и задания, систему дополнительных классов, выпуск дополнительной учебной литературу для детей и преподавателей, организацию передвижные выставок, раскрывающих историю, средства и методы дизайна и его роль в культуре.

Необходимо развивать общее информационное пространство российского дизайна, привлекать специалистов для публикации

рецензий, отзывов на те или иные проекты, инициативы в области художественного и дизайн-образования, систематизировать данные о современных отечественных дизайн-студиях, реальных заказных проектах, концептуальных предложениях, учебных курсах и программах. Для этой цели следует использовать возможности интернет-ресурсов с периодически обновляемой информацией, профессиональных конкурсов, конкурсов учебно-методических материалов, научных конференций.

Учитывая большой исторический, творческий, учебно-методический потенциал МГХПА им. С.Г.Строганова, было бы целесообразным закрепить за академией статус головного вуза по вопросам формирования единого образовательного пространства в сфере искусства и дизайна.

Вузы дизайна, претендующие на статус головного по своему направлению, должны иметь свою ПООП и набор учебных пособий, которые отражают направления подготовки и уровень высшего образования (бакалавриат, магистратура, аспирантура, ассистентура-стажировка). ПООП являкется комплексным методическим документом, рекомендованным учебным заведением художественно-промышленного профиля для разработки и реализации основных профессиональных образовательных программ (ОПОП) на основе существующего ФГОС ВО и профессиональных стандартов, сопряженных с профессиональной деятельностью выпускников.

Подобное единое пространство может быть создано лишь при условии преодоления ведомственной разобщенности, необходима координация деятельности Министерства образования и науки, с одной стороны, и Министерства культуры — с другой.

2. Совершенствование общехудожественной и дизайнерской подготовки специалистов.

Выступавшие отмечали, что увеличение числа всевозможных платных курсов, предлагающих подготовить дизайнера, художника, живописца за несколько месяцев или даже уроков девальвирует профессию, снижает уровень требований к художественному творчеству в целом.

Россию захлестнули перепечатки зарубежных изданий для самодеятельных художников и рукоделия, имеющие слабое отношение к системному образованию. К сожалению, на фоне недостатка оригинальной отечественной литературы эти издания стали использоваться не только на курсах повышения квалификации или в классах для любителей изобразительного искусства, но и в ряде профессиональных учебных заведений.

В связи с этим назрела необходимость провести экспертизу обеспечения методической литературой и пособиями для студентов и преподавателей по всем уровням подготовки в области проектно-художественного творчества.

Ослабление внимания к общехудожественным (общедизайнерским) дисциплинам часто подается как реакция на сокращение сроков обучения при планировании бакалавриата.

Осознавая роль искусства в формировании духовного потенциала нации и место фундаментальных творческих дисциплин в формировании художественных школ искусства и дизайна, необходимо сохранить наработанный образовательный фундамент, по возможности интенсифицируя учебный процесс как в базовых, так и в специальных дисциплинах, совершенствуя формы ведения занятий и практик.

Следовательно, необходимо максимальное насыщение видеомате-риалом всех курсов лекционного типа.

Классические для среднего поколения дизайнеров академический рисунок и живопись уже не могут растягиваться на все время обучения. Они необходимы из-за низкого уровня довузовской подготовки абитуриентов, но на старших курсах должны быть разумно трансформированы в специальный рисунок, основы графики или специальную (декоративную) живопись. Часть рисовальных или живописных мастерских должна быть оборудована видеопроектором для проведения ситуационных лекций.

Архитектоника и общая композиция (пропедевтика) должны занимать достойное место в учебном процессе.

Вузы дизайна, претендующие на роль ведущих, обязаны иметь свою объемную подборку учебников, учебных и методических

пособий по основным дисциплинам как на бумажных, так и на электронных носителях для самостоятельного обучения. Рабочие программы вузовских дисциплин включают большое количество часов для самостоятельной работы, которая невозможна без ориентированной на нее учебной литературы.

Специальные дисциплины не могут не быть связанными с проведением практик как в вузовских условиях, так и вне вуза. Сложности, возникающие при проведении практик на производстве, вынуждают идти по пути частного возрождения вузовских производственных мастерских, использовать их как дизайнерские бюро или инновационные центры для раскрытия творческих и организационных ресурсов.

Учитывая индивидуальный характер образования в изобразительном искусстве, дизайне, декоративно-прикладном искусстве, необходимо провести исследования, анализ, опросы педагогов, касающиеся определения оптимальных соотношений численности педагогов и обучающихся. Существующие нормативы не позволяют эффективно проводить занятия как в области курсового проектирования, так и по общехудожественным и дополнительным творческим дисциплинам.

3. Профессионализация.

Многие выступавшие педагоги, имеющие богатый опыт практической проектной, организационной и исследовательской деятельности, обращали внимание на слабое понимание выпускниками реальной профессиональной ситуации, складывающейся в различных областях дизайна, в частности, в сфере индустрии моды, рекламе, электронных средствах массовой информации и коммуникации. Владея определенной методикой проектирования, они не имеют опыта использования данных предпроектных исследований в области потребительских предпочтений, технологии, авторского права, разработки программ реализации проекта и т.д.

Отсюда возникает необходимость в модернизации целого ряда направлений подготовки:

— введение заданий по изучению трендов, психологических и социокультурных типов потребителей;

— расширение комплекса технологических знаний за счет большей информации о перспективных разработках в области создания новых материалов и технологий, владение современными банками данных в области материалов и технологий, сопровождение подобной информации заданиями на экспериментальное моделирование;

— введение курсов по защите авторских прав, технологий презентации проектов.

Необходимо раскрывать обучающимся специфику организации дизайна как сферы деятельности (конкурсы, творческие организации), понимание взаимосвязи и взаимодействие различных специалистов, занятых в сфере дизайна и создания дизайн-разработок (структурной организация дизайн-студий, креативных, консалтинговых и рекламных агентств и т.п.).

4. Развитие экспериментальных форм и методик образования, вовлечение студентов в проведение научных исследований.

Необходимо разнообразить формы и методы проведения занятий; включать в практическую творческую проектную работу (курсовое проектирование) элементы мастер-классов, коллективные обсуждения предпроектных исследований, презентации, создание мобильных групп для совместного проектирования. Сбор, исследование, анализ и визуализация материалов, экспериментальное проектирование могут стать основным содержанием не только основных профилирующих или вспомогательных дисциплин, но и стать элементом преподавания научно-теоретических циклов.

Организация же курсового проектирования, курсов повышения квалификации в системе дополнительного образования должна носить характер творческих лабораторий и мастерских, с возможностью подключения к тематике реальных заказов.

В вузах, в которых имеется достаточный научно-творческий потенциал, необходимо как можно более быстрое становление и развитие креативных магистерских программ как академического,

так и практического типа. В противном случае мы лишимся возможности продолжения полноценной работы аспирантуры и плодородного поля для «взращивания» высокоинтеллектуальных креаторов-практиков.

Необходимо активизировать студенческую научную деятельность и сформировать региональные и общенациональные проекты включения студентов в проектное движение «Дизайн как условие национальной идентичности личности».

Определяющей целью стандартов всех уровней подготовки важно установить принцип соединения интеллектуальных и эмоционально-творческих задач дизайн-образования на основе традиций российской культуры и искусства. Этот аспект отвечает традициям народного и Древнерусского искусства, также более чем 300-летней подготовки, сформированной на основе традиций Академии наук — Академии живописи, ваяния зодчества, 200-летней истории художественно-промышленного образования (МГХПА им. С.Г.Строганова и СПГХПА им. А.Л.Штиглица), Горнозаводских школ, также учебных заведений XX века, включая накопленный в системе советского художественно-графического образования (1941/53–1999) опыт связи графических, инженерных дисциплин и художественных техник в области инженерно-технического творчества, изобразительного и декоративно-прикладного искусства и предметно-пространственной среды.

Все перечисленные выше направления и задачи, по сути, сводятся к одной глобальной цели — поиску элементов, форм и стратегий формирования национальной идентичности средствами искусства и дизайна, формированию творческой личности, наполнению нашего повседневного информационного и предметного окружения продуктами проектно-художественного творчества, служащими искусству грамотной организации жизни и деятельности.

Библиография:

1. *Горлова И.И.* Художественная культура и художественное образование / И.И. Горлова. Краснодар, 2001.

2. *Зива В.Ф.* Взаимосвязь традиционного и инновационного обучения — гарантии качества современного образования // Гарантии качества профессионального образования в области дизайна, технологии и конструирования изделий. Мат. X Международ. научно.-методич. конфер. 22–24 октября 2008 г. М., 2008. С. 6–8.

3. *Зива В.Ф.* Создание условий для формирования инновационной среды в художественно- промышленном ВУЗе. //«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – МГХПА, 2013. – № 4. С.260-270.

4. Учителя и ученики. Материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова / Коллективная монография. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

5. Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности // Материалы Всероссийской научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017.

А.Н. Бурганов

«НОВЫЙ РОМАНТИЗМ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ

В статье анализируется многовековая история романтической традиции в искусстве. Автор рассматривает те существенные метаморфозы этого явления, которые явственно проявились в искусстве и культуре последнего столетия. Несмотря на то, что речь идет в основном о «новом романтизме», сформировавшемся к середине XX столетия, автор также формулирует систему структурообразующих признаков и особенностей романтического искусства в эпоху его возникновения и описывает его природу в целом.

The article is dedicated to the analysis the centuries-old history of the romanticism tradition in art. The author considers those essential metamorphoses of the phenomenon, which became evident in art and culture of the passed century. Despite of the fact that the central point of the analysis is the «new romanticism» which chrystallized in the middle of the XX century, the author formulates a system of structural features and specific characters of the art of romanticism of the epoch of its origin and describes its nature as a whole.

Ключевые слова: «новый романтизм», художественное явление, надрациональный образ, индивидуализм.

Keywords: «new romanticism», artistic phenomenon, over the rational image, individualism.

«Новый романтизм» как целостное мировоззренческое, психологическое и художественное явление сложился в середине нашего

столетия, причем мощно заявил о себе у нас и на Западе по внешне разным причинам, имеющим одну основу, о чем будет сказано ниже. Он заключает в себе сочетание уходящих и новых художественных форм, образующих единый творческий опыт, наглядно убеждает, что однажды отложившийся в глубинах генетического сознания культуры романтический метод может представать вновь и вновь в самых причудливых и неожиданных выражениях и потому требовать пристального изучения и осмысления.

Переживший звездный час в 60–70-е годы, «новый романтизм» формировался под знаком отхода от оптимистических мифов догматического сознания к подлинному, глубинному постижению жизни. Детерминантом «нового романтизма» стала радикальная устремленность к свободе и достоинству творчества, способного наиболее емко отразить картину жизни: не властвовать или предписывать законы, а понимать людей, служить не тем, кто делает историю, а тем, как выразился Альбер Камю, кто ее переживает. Эта труднейшая задача породила проблему сложной живой реальности творчества, которая характеризуется не мечтательностью или уходом от жизни, а способностью удерживать и упорядочивать многостороннюю и глубокую взаимосвязь человека с миром в повседневной жизни. Вследствие этого романтизм следует признать бесконечно многосторонним явлением в искусстве, с иным пониманием действительности, в которой напряжение между индивидуальностью и бесконечностью выражено принципиально иным, надрациональным образом. И, наконец, — полный уход от официальных общественно-политических проблем в область индивидуализма. В то же время есть ряд коренных особенностей и отличий, дающих право уточнить и дифференцировать его собственные понятия. Некоторые из них описаны в ряде искусствоведческих и культурфилософских работ Й.Хейзинги, И.Яффе, Г.Гадамера, Х.Г.Ортеги-и-Гассета, Ж.Маритена, Г.Фра›я, К.Юнга, А.Вебера, Н.Аббаньяно, Ц.Тодорова, В.В.Ванслова, И.Е.Светлова и др. Высказанные фрагментарно или целенаправленно, а нередко в связи с другими проблемами, наблюдения этих авторов служат важным источником в освещении нашей темы.

В отличие от романтического представления о человеке как о выражении действующей нем бесконечной силы, «новый романтизм» считает человека конечной реальностью, действующей на свой страх и риск, предоставленной самой себе. Романтизм уповал на сверхидею, обеспечивающую мировой порядок и гарантирующую конечный успех человеческой деятельности. «Новый романтизм» считает, что человек «заброшен» в мир и находится во власти внешних обстоятельств, могущих свести на нет его инициативы. Абсолютизируя творческую свободу, романтизм утверждал, что она как действие бесконечного начала является неиссякаемой, созидательной и постоянно готова на новые творения. «Новый романтизм» считает эту свободу конечной, скованной многими ограничениями, преодоление которых может привести к тому, что уже было открыто или сделано. Романтизм утверждал тотальный поступательный прогресс искусства, «новый романтизм» не обнаруживает никакой его гарантии. Подобно реке, прокладывающей русло, без всякой цели сметая препятствия и заполняя протоки, искусство развивается без единого общего плана, скачкообразно и случайно, от гения к гению, для которого время — не более чем повод к творчеству. Говоря иными словами, периодичность истории не совпадает с периодичностью искусства, в котором новые интерпретирующие смысл жизни образы почти беспрерывно возникают в любой ситуации.

Иное дело, когда речь идет о проникновении в целом совершенно новым образом в основы бытия. Как пишет К.Вебер, каждое углубление и расширение степени сознания, в которое вводится новый образ человека и новое толкование смысла его существования, — редчайшее событие в истории, давшее всего лишь несколько носителей героико-монументальных образов, как, например, Гомер, Данте или Рембрандт. Но именно они приводят человека к более глубокому и одновременно высокому уровню, покоящемуся на предшествующих ступенях, на которых человек может теперь потенциально существовать. Одно из первых таких проникновении в античности привело к классическому трагическому мировидению, которое выразило себя в великих трагедиях и

параллельно возникавших произведениях изобразительного искусства, показавших высокую стойкость человека в неизмеримо тяжелых обстоятельствах — в окружении ставшей осознанной богатой и прекрасной флоры. Это — одна из вершин понимания человеком смысла, сопровождаемая ярчайшим сиянием жизни, возникшая именно из указанного сочетания.

В то время как романтизм превозносил так называемые духовные, спиритуалистические ценности в ущерб тому, что считается земным и мирским, «новый романтизм» признает условия человеческой реальности и считает важными ее негативные аспекты: болезнь, смерть, страдание, безысходность. Отказ «нового романтизма» от мнимой модели романтизма в свете этих проблем дает возможность раскрыть его как обновленный тематический и формотворческий синтез, относительно автономный и замкнутый в себе, но имеющие многие конструкции, свойственные искусству вообще.

Романтизм, как известно, является началом всякого обновления, инструментом и способом перехода к новым эстетическим ценностям, когда старые не то чтобы исчерпали себя, но уже не могут обеспечить интересы нового поколения. Романтические тенденции внутри эпохи являются глобальными и затрагивают все направления, течения и группировки, составляющие реальную художественную жизнь. Искусство «нового романтизма» развивалось как искусство самовыражения личности и внутренней биографии художника, не знакомого с самоцентричностью мировоззрения. Но, как искусство асоциальное, неангажируемое, оно развивалось в рамках общегуманистической концепции: нежная, утонченная и одновременно величественная символико-мифическая картина мира. Лозунг «красота спасет мир» остается краеугольным и определяет классическую ориентацию не в плане застывших канонов красоты, но в плане веры в идеалистические идеальные идеалы как основной стержень искусства.

Романтическая идеализация личности художника в процессах исторического развития художественной культуры не снимает пристального интереса к надличностным механизмам диалектики

художественной формы. Говоря о свободе воли художника, значимости его индивидуальных открытий и перспектив, мы подразумеваем существование общих тенденций, которые определяют направление всего культурного потока. Творческая личность лишь конкретизирует, наиболее выпукло проявляет их, но она не беспредельно свободна. Те, кто избирает судьбу художника, ощущая свою непохожесть на остальных, вскоре понимают, что им нечем питать свою оригинальность и свое искусство, если они не признают собственное сходство с другими, выполняющими сходные художественные задачи, лежащие на поверхности.

Художественным гением личности управляет некая художественная воля, помогая ему реализовать глубины художественных ценностей. Понимать механизм взаимодействия личности с общностью единого художественного пространства означает на деле научиться угадывать развитие художественных идеалов. Романтики прошлого века мечтали получить историю искусств без имен и без художественных произведений как некое информационное поле, имеющее динамические константы своего внутреннего развития. С этой точки зрения любой факт, любой единичный акт духовной жизни будет всегда сохранять свою всеобщность и возобновляться с каждым новым открытием.

Однажды возникнув как потребность переноса эстетических и эмоциональных переживаний в воображаемый мир, романтизм сопровождался большой экспансией чувств, и поэтому в его художественном языке большое место всегда занимали символы. Символическое содержание выражает жизнь и смысл невыразимого в формах известного мира. Искусство XX века само по себе является символом, отражающим психологическое состояние современного мира. В чисто абстрактных формах этот мир полностью исчезает. Имажинистское, или абстрактное, искусство отбросило или уничтожило богатство созидательных мотивов и все, что привязывало человека к человеческому миру, проявляя враждебный и негативный смысл. Неслучайно к середине XX века расцвету «нового романтизма» способствовало появление большого количества фоторабот, искусство вновь принялось завоевывать

ценности утраченной реальности. Эстетика «нового романтизма» базировалась на обретении подлинной реальности, осознании и преодолении разрыва между абстракцией и реализмом. Стали необходимы более целостные, человечные формы самовыражения.

Символическое по своей природе, искусство оказывается единственно надежным хранилищем истины. Оно одновременно сокрытость и открытость бытия. Науке недоступна эта многозначительность истины, в которой постоянно нуждается человек. Вопреки мнению Гегеля, искусство не исчезает с наступлением рационалистического мышления, но оказывается необходимым противовесом науке.

Внешней оболочкой художественного высказывания для романтизма является миф. Он был открыт романтизмом как нечто, противостоящее рациональному объяснению мира. В «расколдовывании» мира романтики видели закон развития истории, которая с необходимость движется от мифа к логосу, к рациональной картине. Проблема соотношения мифа и разума — это достояние романтизма. Если романтизм предполагает, что истинный порядок вещей — достояние идеального времени, то миф становится носителем собственной истины, недоступной рациональному образу мышления. Миф — это ненаучная картина мира, поскольку наука считает существование всяких неподвластных и неуправляемых сил, ограничивающих или захватывающих сознание, мифологией. А это значит, что мифотворческое воображение , как и эстетическое, не имеет права на истину.

Все рациональные представления об идее всеобщего разума оказались иллюзией. Разум существует лишь в конкретно-исторических формах. Романтическое сознание, критикующее иллюзии просвещенного разума, получило новые права в позитивном плане. Навстречу просветительскому движению устремился новый поток, утверждающий и оберегающий мифические чары в самом сознании, как свою истинность. То, что в мифе слышится собственная истина, требует признания истинности способов познания за рамками науки.

Основные события совершаются не на поверхности жизни, но в

самых глубинах сознания. Истинный талант не может не выражать последнюю глубину современного ему сознания. И потому в значительные, кульминационные эпохи необходимо служит революции, хотя бы кажется другим и себе ее противником.

Искусство находится по ту сторону времени, но не по ту сторону истории. Выявляя, формируя и сохраняя в жизни то, что достойно жить, оно конституирует прошлое как будущее: осознанный, выявленный исток может стать учителем будущего. Осознание прошлого в фундаментальном и вечном смысле — это создание традиции, в которой формируется и живет общность солидарных между собой людей, реализуется индивидуальность каждого. В этом плане традиция более революционна, чем новаторский поиск, ибо новаторство имеет эффект лишь в том случае, когда отвечает истинной сущности искусства.

В этом смысле и можно рассматривать пророческий аспект «нового романтизма». Отсутствие непрерывной линии в развитии человечества и искусства приводит к отказу от стремления видеть в истории предустановленный порядок, который неизбежно приводит в гармоническое равновесие всего со всем.

Начиная с игры, с воодушевления, ярких чувств, стремления к новым далям, романтическая эстетика проходит целый ряд неведомых нам внутренних закономерностей. Романтическая альтернатива социальному прогрессу с его презумпцией поступательного шествия истории показала убедительную культурно-историческую уникальность каждой эпохи, которая в своей собственной духовной ценности превзойдена быть не может.

Библиография:

1. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической действительности // Литературно-критические статьи. — М., 1986.

2. *Бурганов А.Н.* Проблема формы и классическое наследие // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 51–69.

3. *Бурганова М.А.* Скульптура Новейшего времени в Музее археологии Вестфальского университета им. Вильгельма в

Мюнстере // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 39–50.

4. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — Л.-М.: ОГИЗ, 1934.

5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980.

6. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

7. *Николюкин А.Н.* Американский романтизм и современность. — М.: Наука, 1968.

8. *Санду О.М.* «Живой канон» традиционной культуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2016. — № 3. — С. 250–260.

9. *Эккерман И.* Разговоры с Гёте. — М.: Художественная литература, 1981.

10. *Доронина Л.Н.* Истоки нового романтизма в творчестве А. Н. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 4. С. 104-113.

М.А. Бурганова

ОБРАЗ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ

«А що буде, як Бог помре?
А Микола святий нащо?» [1]

В статье представлено исследование развитие образа святого Николая в церковном искусстве с учетом влияния западноевропейской художественной традиции, православной художественной традиции и русского фольклора. Автор анализирует развитие иконографии святого Николая на примере музейных памятников XII–XIX вв.

The article represents the analysis of the evolution of the image of St. Nickolas in Church art, considering the influence of the West-European artistic tradition, Orthodox artistic tradition and Russian folklore. The author analyzes the development of the iconography of St. Nikolas using the examples of the museum pieces of XII–XIX centuries.

Ключевые слова: святой Николай**,** церковное искусство, образ, фольклор, иконография, музей.

Keywords: St. Nicklaus, Church Art, image, folklore, iconography, museum.

Особое место в русской религиозной пластике занимает образ святого Николая. Конечно, это самый почитаемый в русской православной Церкви святой. Пожалуй, нет храма, часовни, домового иконостаса, в которых бы не было его изображения. Иконография святого Николая получает распространение в первых веках христианизации Руси. Уже с XII века мы встречаем этот образ в иконописи. В XIV веке он широко представлен в мелкой пластике



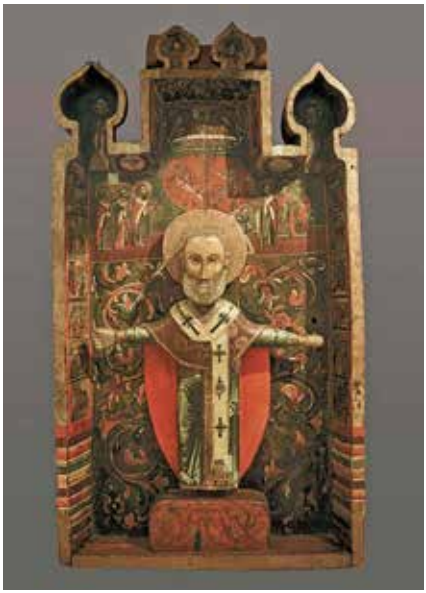


Рисунок 1. Святой Николай Можайский. 16 в. Дерево, левкас, темпера, позолота. Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
Рисунок 2. Святой Николай Можайский (в киоте). 17 в., Кострома. Дерево, левкас, темпера, позолота. Костромской музей-заповедник «Ипатьевский монастырь»

— каменных, бронзовых иконках и в монументальной скульптуре. Святой Николай почитаем наряду с Богородицей и Христом повсеместно и освещен искренней народной любовью. Он, прежде всего,

— народный заступник, хранитель народного добра, скота и урожаев. Он целитель и просветитель. К его помощи обращаются мореплаватели и ратники, больные и плененные. Он — главный ходатай перед Христом.

Интересные сведения о статусе Николы в пантеоне русских святых можно почерпнуть из народных сказаний, где говорится, что если Бог умрет, святой Николай станет Его приемником. «…коли бы Бог старый змерл, Микула Богом бы был» [2]. Несмотря на трепет перед священным, высшим, бессмертным по сути образом Господа, тема его смерти весьма популярна в фольклоре. Записи народных

литературных произведений с такими мотивами мы находим у известных исследователей С.Ф.Платонова, А.А.Назаревского, Б.А.Успенского. В Истории русской литературы [3] приведен пример одной малорусской легенды: «Один чоловік давно не був у своім селі: він од пап в ховавсь. От зострів він другого чоловіка з того ж села, тай разболакались. “А що, каже, чи нема яких слухів?” — “Да, що Бог помер!” — «О що, кто же тепер, буде миром управляты?” — «Кажут Богородиця, а иншій Микола, угодник божій.” — “Де там Богородиця, не женское діло!”». Перед нами пример определенного знака равенства между Николой и Богом. Статус святого Николая на иерархической лестнице, выстроенной народным религиозным сознанием таков, что он фигурирует, как лицо способное замещать Господа.

Мотив замены святым Николаем Господа нашел свое отражение и в иконописи. Существуют примеры, когда в традиционной композиции размещения фигур святых в сцене распятия Никола изображается в центре креста на месте Иисуса, окруженный святыми в позах, характерных для предстоящих, или занимает центральное место в Деисусе [4].

Очень часто в фольклорных сказаниях Николай — сотоварищ Иисусу. Вместе они тайно обходят дома и бедных, и богатых, чиня справедливый суд и перераспределяя богатство. Отголоски народной веры в тайные хождения святых нашли свое своеобразное воплощение в скульптурных изображениях. У почитаемой на Валааме резной статуи святого Николая на ногах были надеты парусиновые сандалии, вышитые шелками и бисером. Имеются сведения, что деревянной статуе Святого Николая срубили ноги, что бы удержать его на месте [5].

То, что образ святого Николая во множестве вариаций запечатлен в духовных стихах и фольклоре, ясно показывает, насколько органично и прочно вошел он в «народное православие». Иконография святого Николая сложилась в византийском искусстве в X–XI веках. Его наиболее древние изображения представляют мозаики Св. Софии в Константинополе, Дафни, Фокиде. В росписях деревянных скульптур сохраняются сложившиеся иконографические традиции. Никола

представлен в виде старца с седой бородой. Лик, как правило, удлинен. Высокий открытый лоб обрамлен волосами. Коричневых оттенков фелонь, зачастую украшенная крестчатым орнаментом, перекрыта лентой омофора с тремя крестами.

В русской сакральной скульптуре иконография святого Николая распределена следующим образом. В мелкой пластике — резных каменных и литых иконах с XI–XII веков распространяется образ Николы Чудотворца. Позже к нему присоединяются изводы Николы Зарайского и Николы Можайского.

Образ Николая Чудотворца с евангелием в левой руке и сложенной в благословляющем жесте правой рукой — наиболее часто встречающееся изображение. На ранних этапах на каменных образках Никола окружен четырьмя евангелистами, спящими отроками эфесскими, святыми воинами Федором Тироном и Федором Стратилатом, Василием Великим и Иоанном Милостивым. Каждый раз такие сочетания несут определенную смысловую нагрузку, связанную с ипостасями святого Николая. Целый ряд памятников мелкой пластики, в которых отражены эти темы, объединен в северно-русскую группу с ведущим художественным центром в Новгороде [6]. Интересно, что встречаются памятники с единой композиционной схемой, но разными персонажами. Так, например, икона «Христос и семь спящих отроков эфесских» из Государственной Третьяковской галереи аналогична иконе «Никола и семь спящих отроков эфесских» из Государственного исторического музея [7]. Это предполагает некоторое тождество образов Христа и Николая и их условную взаимозаменяемость.

Образ Николая Зарайского, связанный с печальной легендой об истреблении города Красного в период Батыева нашествия, встречается в скульптурных изображениях реже других.

В монументальной пластике святой Николай представлен, в основном, в качестве воина-защитника. Этот образ святого Николая был особенно популярен в период татаро-монгольского нашествия. Именно тогда он стал грозным меченосцем. В тяжелый для русских земель период народ воплотил образ христианского святого в форму, связанную с его языческим прошлым. Возможно, материальная





Рисунок 3. Святой Николай Можайский с житием (в киоте). 17 в., Кострома.18 в., Палех. Дерево, левкас, темпера, позолота. Костромской музей-заповедник «Ипатьевский монастырь»
Рисунок 4. Святой Николай Можайский. 18 в. Дерево, левкас, темпера. Частное собрание

осязаемая форма статуй внушала большую уверенность в чудотворной силе, нежели нарисованное на плоскости изображение святого. Скульптура являла реальное существование Бога в конкретном месте. С его присутствием связывались определенные надежды на защиту и спасение, возможно, основанные на «воспоминаниях» о том, как деревянный Перун метнул палицу в своих обидчиков.

Из всех святых воинов-защитников только святой Николай изображен с поднятым вверх в вытянутой руке мечем. Большинство деревянных статуй святого Николая представляют именно эту иконографию. Меч в руке святого не выглядит атрибутом, несущим символическое значение. Он воспринимается именно как оружие, готовое к бою. В отличие от маленькой модели города, меч

выглядит совершенно реалистично. Он соразмерен фигуре и, порой, угрожающе правдоподобен, даже для современной реальности. Никола стоит, широко раскинув руки, как бы защищая все, что находится за его спиной. В этом жесте — не статичное предстояние, а активная оборона, скорее граничащая с атакой. Недаром его горячему воинственному характеру апокрифическая литература приписывает столь решительные действия, как рукоприкладство и «заушанье» Ария. На такой скорый, правый суд был способен только «мужицкий Бог», воплотивший эмоциональный склад народа.

Развитие ратной темы в пластике поддерживает и фольклорная литература, посвященная святому Николаю. Воинов на Руси обычно благословляли его иконой, сопровождая благословение распевами-причитаниями:

Да хранит тебя Микола многомилостивый,
во бою да сохранит Он с неприятелем
от оружьица ведь он да завоенного;
и от искры сохранит тебя трескучей,
и от огня да Он от пляшущего.
Впереди да Он Микола Щитом бере,
позади да Он Микола мечом секе,
посторонь да Он Микола огнем палит,
тучи нет, а быв как гром гремит,
грому нет, а искры сыплются [8].

К чудесным знамениям причисляют появление святого среди воинов при обороне Можайска [9], во время осады Казани, в судьбоносных походах Дмитрия Донского. Многие монастыри, основанные на границах государства, были названы его именем. В память о помощи святого воинству великого князя Дмитрия Донского во время его похода на Мамая поставлен Николаевский Угрешский монастырь.

Наиболее ранним монументальным изображением святого Николая считается скульптура XIV века из города Можайска, хранящаяся в Третьяковской галерее. Двухметровая полихромная статуя, вырезанная

из липы, представляет стоящего в рост Николу. В правой руке он сжимает меч, в левой держит модель шестигранной крепости. Эта скульптура считается прототипом для иконографического типа, называемого Николай Можайский. У святого характерный удлиненный тип лица с высоким лбом. Усы причудливо изгибаются над верхней губой. Интересно вырезаны складки на одежде. Резчик внимательно воспроизвел линии, намеченные знаменщиком, и сделал их объемными. Здесь — явная оглядка на иконный образец. Складки лишены объема. Прием, использованный в решении складок, не прослеживается в трактовке головы. Вполне возможно, что хорошо моделированная почти круглая голова была вырезана другим мастером и смонтирована с телом по линии шеи. Разделение на мастеров, создававших личное, фоны, надписи и т.д., широко практиковалось в иконописи. Возможно, по этому же принципу создавалась ранняя скульптура.



Рисунок 5. Святой Николай Можайский. 18 в. Дерево, левкас, темпера, позолота. Облачение: парча, шитье. Частное собрание. Томская обл.

Одним из самых красивых и величественных изображений Николая Можайского, несомненно, является статуя из Калужского областного художественного музея. Крупный монументальный объем головы подчеркнут совершенно плоской фигурой. У статуи из Третьяковской галереи половина затылочной части головы как бы утоплена в плоскость нимба, что негативно сказывается на прочтении объема. Произвольные независящие от фигуры линии, изображающие складки, не подчеркивают форму тела. В трактовке Николы из Калужского музея эта оглядка на иконопись совершенно отсутствует. Характерная удлиненная форма головы доведена до монолитной четкости и плотности объема кикладских идолов. Чистая плоскость фелони декорирована лишь нарисованным орнаментом из крестов.

В XVIII веке мастера были так увлечены узорочьем и ювелирным исполнением второстепенных деталей, что решение вопросов монументальной пластики отходило на второй план. В отличие от ранних периодов, представляющих статую в натуральную меру и более, все чаще появляются относительно небольшие пластические произведения. Их высота — не более метра, и они наделены всеми качествами станковой пластики. Утрачены монументальность и величественность. На первый план выходят новые черты характера. Если ранняя пластика демонстрирует нам грозного воинственного защитника, то в более поздний период в статуях святого Николая раскрыт образ доброго старца, слегка согбенного, с покатыми плечами, в изысканно отделанной узорным разнотравьем одежде. Вместо скупых крестов фелонь расцвечивается порой крупными декоративными цветами, привнесенными в скульптуру из декоративно-прикладного искусства. Такими предстают перед нами статуи из Архангельского и Каргапольского музеев. Для скульптуры позднего периода характерно определенное диспропорционирование фигуры. Голова вырезается довольно большой по размеру и, в некоторых случаях [10], составляет 4–5-ю часть общего роста фигуры.

Образ святого Николая широко распространен и в мелкой пластике. Уже с XII века он встречается среди каменных образков практически во всех областях Руси. Н.Г.Порфиридов, проведя анализ статистических данных о сюжетном составе каменных образков, сделал вывод, что иконки с изображением Николы встречались чаще других и конкурировали с изображениями Богоматери и Христа. Еще более широко изображения различных иконографических изводов святого Николая представлены в литой медной пластике — путных иконах и складнях. Некоторые из них ориентируются на иконографические изводы, созданные статуарной пластикой, другие — на иконописные произведения.

Примечания:

1. Цит. по: *Назаревский А.А.* Из истории русско-украинских литературных связей. Старинные книжные легенды и их связи с

русским и украинским фольклором. — Киев, 1963.

2. Из проповеди священника села Вязьмы под Москвой: *Платонов С.Ф.* Москва и Запад. — Берлин, 1926.

3. История русской литературы / под ред. Е.В.Аничкова, А.К.Бороздина, Д.Н.Овсяннико-Куликовского. — М., 1908.

4. «Воскресение», дер., левк., темпера, XIV век. ГРМ, «Семь спящих отроков эфесских», камень резьба. XIV в. НГМ.

5. *Успенский Б.А*. Филологические разыскания в области славянских древностей. — М., 1982.

6. «Никола; Илья пророк в пустыне». Вторая половина XII в.; шифер. ГТГ.
«Никола; Никита». XIII в.; черно-коричневый камень. ГИМ.
«Никола; Федор Тирон». XIII–XIV в.; сланец. ГРМ.
«Никола; Давид, Соломон». XIII в.; шифер. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
«Богоматерь Одигитрия; Никола, семь спящих отроков эфесских». Нач. XIV в.; камень. ГРМ.

7. «Христос и семь спящих отроков эфесских». XIV в.; камень. ГТГ.

«Никола и семь спящих отроков эфесских». XIV в.; камень. ГИМ.

8. *Успенский Б.А*. Филологические разыскания в области славянских древностей. — М., 1982.

9. Считается, что именно тогда сложился иконографический вариант «Никола Можайский».

10. «Никола Можайский». XVIII век. Архангельский обл. музей изобразительных искусств. 147-ДРС., «Николай Можайский». XVIII век. Сольвычегодский историко-художественный музей, 7-ск.

Библиография:

1. *Бурганова М.А.* Русская скульптура XVI–XIX вв. Великий Устюг. — М., 2012.

2. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск. — М., 2016.

3. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. —

Сольвычегодск-Москва, 2010.

4. *Бурганова М.А*. Русская скульптура XVI–XIX вв. Тотьма. — М., 2013.

5. История русской литературы / под ред. Е.В.Аничкова, А.К.Бороздина, Д.Н.Овсяннико-Куликовского. — М., 1908.

6. *Назаревский А.А*. Из истории русско-украинских литературных связей. Старинные книжные легенды и их связи с русским и украинским фольклором. — Киев, 1963.

7. *Постернак К.В*. «Миграция» иконостасов в храмах Санкт-Петербурга в 1-й пол. — сер. XVIII в. // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2013. — № 3. — С. 26–32.

8. *Томский И.И.* Путеводитель по Северу России: (Спутник экскурсанта). — Сольвычегодск, 1920. — 213, 4, 7, V с.

9. *Успенский Б.А*. Филологические разыскания в области славянских древностей. — М., 1982.

10. *Чугреева Н.Н*. О явленной Казанской иконе и «ватиканском» списке // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2013. — № 3. — С. 8–25.

11. *Геташвили Н.В.* Из опыта католического искусства XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 18-28.

М.Т. Майстровская

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ КОЛЛЕКЦИОННОГО ЭКСПОНИРОВАНИЯ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЕЯ

В статье кратко анализируются ведущие принципы и характерные приемы в представлении художественных и естественнонаучных коллекций в период XV–XVII вв. на примере Италии. Рассматриваются два основных русла экспозиционных построений — кабинеты и кунсткамеры и репрезентативные дворцовые галереи, получившие в этот период широкое развитие и сформировавшие своеобразные формы своей презентации в контексте ведущего архитектурно-художественного стиля, научного мировоззрения и господствующей идеологии. Анализируются принципы и формы монументально-декоративного ансамбля галерей и экспозиционной организации универсальных кабинетов и хранилищ как первый этап сложения экспозиционных приемов представления своих коллекций в зарождающихся европейских музеях, оказавших значительное влияние на последующие периоды их развития.

The article examines main principles and specific techniques in the presentation of art and natural-science collections in the period of XV–XVI centuries, using the example of Italy. Two main exposure types — rooms and cabinets of curiosities, and representative palace galleries, widespread in this period and formed a peculiar kind of presentation with the leading context of the architectural and artistic style, scientific worldview and the dominant ideology. Article gives analysis of principles and forms of monumental and decorative ensemble of galleries and exposition organization of universal cabinets and storages, as a first step of exposure techniques formation and presentation of collections in the nascent European museums. It had a significant effect on subsequent periods of their development.

Ключевые слова: коллекция, галерея, кабинет, архитектура, экспозиция.

Keywords: collection, gallery, cabinet of curiosities, architecture, exposition.

Коллекции предметов, представляющих социально-значимую и особенно художественную ценность, начинают складываться в Италии, начиная с XIV века, в новый исторический период — Возрождение. В это время появляются студиолы, пинакотеки, глиптотеки, продолжает свое развитие кабинет искусств и натуральной истории.

Огромные экономические и социальные преобразования, произошедшие в жизни европейских государств, были обусловлены промышленным переворотом, перемещением торговых путей и созданием новых промышленных центров, связанных с открытием Америки. Идеи гуманизма и просвещения явились причиной радикальных изменений в области идеологии и культуры, а активная попытка овладения объективными законами познания мира придала значимость и внутреннюю цельность искусству. Получило развитие аналитическое изучение действительности.

Развитие коллекционирования, как естественнонаучного, так и произведений искусства, становится неотъемлемой частью новой культуры. Гуманистические концепции высоко оценивали документальную и эстетическую ценность древних источников, а коллекционеры вкладывали значительные средства в их приобретение. Конкретно этому содействовал и огромный интерес к памятникам античности Греции и Рима, осознание их исторической и культурной ценности, которое было для Италии национальным наследием. Оно нуждалось в открытии, изучении, собирании и экспонировании, а активная общественная жизнь предполагала их широкую репрезентацию.

Переосмысленное античное наследие легло в основу новой художественной системы Ренессанса. Возникшая ситуация активизировала интерес к крупномасштабным раскопкам, к собиранию и демонстрации коллекций, первоначально антиков, а

затем и современного искусства. Рим и Флоренция первыми начинают выставлять найденные античные статуи и работы современных авторов под открытым небом во дворах и садах вилл и дворцов, на площадях городов-республик, в портиках и лоджиях. Эти коллекции и произведения представлялись публично и были общедоступными. Получает распространение т.н. «Античный сад».

Страсть коллекционирования захватила и художников, многие из них собирали частные коллекции в своих мастерских. Известны коллекции Мастера из Мантеньи, Лоренцо Гиберти и др., считавших собрания полезными для занятий со своими учениками. «Культом античности была проникнута и деятельность гуманиста Паоло Джовио. В 1537–1543 годах он устроил на своей вилле на озере Комо “музей”, как он сам называл свое собрание памятников старины и медалей. Следуя традициям Древней Греции, он разместил в “салоне, посвященном музам”, 150 портретов знаменитых в то время людей» [11, с. 407].

Первые коллекции Италии начали собирать представители крупных аристократических семей, таких как Боргезе, Форнезе, Медичи, Барберини, Гонзаго, Людовико Моро и другие. Одновременно создаются грандиозные коллекции Римских кардиналов и Пап, в их резиденции в Ватикане, когда официальная церковь признает историческую значимость и эстетическую ценность античного искусства. Римские папы становились ревностными защитниками наследия Древнего Рима и финансировали многие археологические раскопки, как, например, «Золотой Дом» Нерона. Их усилиями были изданы первые запреты вывоза античной скульптуры из городов. Римские папы были известными меценатами, собирателями многочисленных и блистательных коллекций античных и современных произведений.

Рафаэль был назначен уполномоченным по античному искусству и опеке над общественным достоянием Рима. Донато Браманте в 1503 году, будучи папским придворным архитектором, спроектировал восьмиугольный внутренний дворик Бельведера для статуи Аполлона, случайно найденной во время полевых работ на соседнем с Ватиканом винограднике.

К ряду самых первых европейских собраний относится коллекция музеев Римского Капитолия, основанная по инициативе Римского Папы Сикста IV. С целью сохранения античных скульптур в 1471 году они были объявлены общественным достоянием римского народа и переданы в Палаццо Консерватори, возведенном на Капитолийском холме по проекту Микеланджело, где были собраны шедевры античной коллекции Рима. Так был сформирован один из первых в мире музеев — Капитолийский антиквариум («antiquarium»).

Свое современное состояние Капитолийский музейный комплекс обретает позднее, лишь в 1734 году. Местоположение главного музея Рима изначально подчеркивало его первостепенный статус. Это место, где еще в эпоху этрусков был воздвигнут Капитолийский храм, площадь перед ним служила местом народных собраний, в республиканский период здесь был возведен Акрополь, здесь заканчивались триумфальные шествия римских войск.

Архитектурный ансамбль Капитолия обязан своей совершенной гармонией Микеланджело, который спроектировал его по заказу Папы Павла III в 1640 году. Ансамбль Капитолийской площади стал одним из наиболее полных и характерных воплощений градостроительных идеалов Высокого Возрождения. О первоначальном его виде можно судить по гравюре того времени, к которым относится офорт Этьена дю Перака (1568 г.).

Площадь Капитолия, расположенная в центре холма, должна была быть окружена тремя дворцами, что соответствует его современному виду: справа находится Дворец Консерваторов (Palazzo dei Conservatori), слева — Новый Дворец (Palazzo Nuovo), а в глубине площади — Дворец Сенаторов (Palazzo Senatorio). Новый Дворец и Дворец Консерваторов были созданы по проекту Микеланджело, но строительство их было завершено в последующие десятилетия. В центре площади возвышается конная статуя императора Марка Аврелия.

Первоначальное собрание Капитолийского антиквариума экспонировалось хаотично, без систематизации и учета окружающего ландшафта и архитектурного ансамбля. Античные скульптуры были выставлены как в интерьерах, так и на открытом

дворе. Вместе с тем, важная особенность ренессансной коллекции заключалась в том, что она всегда органично компоновалась в структуру репрезентативной архитектуры своего времени. Италия, богатая своими античными коллекциями, накопила опыт в практике музейного экспонирования как в плане ее организации, так и в плане художественной аранжировки. Начинает прослеживаться тенденция к формированию яркой, насыщенной, зрелищной среды, в которой экспонаты и интерьерное решение вступают в диалог и находятся в декоративном единстве.

Пространство Дворца Консерваторов были изначально предназначено для коллекции самых древних памятников античности, которая непрерывно пополнялась новыми археологическими находками. Так многие произведения коллекции были найдены здесь же, на территории Капитолия. Кажущаяся на первый взгляд свободной, схема расстановка экспонатов, главной частью — скульптуры, становится частью архитектурного ансамбля. В зале Капитолийской волчицы, бронзовой скульптуры V века до н.э., ставшей символом Рима, в композицию входит оформление стены подлинными фрагментами античной архитектуры, пилястрами, карнизами и даже орнаментальной композицией мозаичного пола, перекликающегося с мозаиками из Помпей. Таким образом, экспозиция зала ориентирована в своей организации на ценностный контекст и представляет собой законченный художественный ансамбль, убранство которого обусловлено уникальным историческим экспонатом.

В размещении экспонатов каждого зала соблюдаются пропорциональные отношения и ритм, ощущается стремление к организации гармоничной среды. Залы, предназначенные для размещения античных памятников, в своей экспозиционной организации прибегают к нескольким очевидным приемам: для круглой скульптуры — расстановка в центре зала, для рельефов — вмонтирование в стены зала, для голов и бюстов, а также малой пластики — пристенно на полках, вмонтированных в стены помещения или ступенчатых подиумах, также монументально связанных со стеной. Особого внимания заслуживает зал

Императоров с бюстами римских правителей и зал Философов, где размещены портреты поэтов и философов античности, в том числе Гомера и Сократа.

В целом, говоря о Капитолийском музее, а вернее о его самой исторической части, которая не подвергалась значительным реконструкциям и реэкспозициям с момента своего создания, сохранив вид и характер экспозиционной аранжировки, мы имеем возможность сказать о преемственности ренессансной культурой античной практики как в архитектуре и изобразительном искусстве, так в экспонировании коллекций. Так метод представления коллекции в Капитолийском антикварии можно с уверенностью отнести к методам и приемам, сформировавшимся в Древнем Риме.

Коллекции Ватикана сложились уже в середине XIV века. То были крупнейшие собрания мирового искусства. Первое специальное здание для их размещения было построено в 1490 г. архитектором Б.Петросанто. Многочисленные апартаменты Ватикана представляют собой выдающиеся памятники мировой культуры, как. Например, Станцы Рафаэля, где в свое время располагалась коллекция музыкальных инструментов Папы Льва X, Сикстинская капелла Микеланджело, капелла Никколина, Лоджии Рафаэля Браманте, Галерея географических карт, выполненная космографом, математиком и астрономом Игнацио Данти в 1580–1583 гг. Все эти выдающиеся исторические помещения имели конкретные иконографические программы.

Интерес представляет Галерея географических карт. Это длинное помещение с пышной лепниной и росписью, с 40 крупными монументальными живописными картами-панно, отображавшими различные регионы Италии. Изображения карт были обрамлены массивными стукковыми рамами и картушами, которые соответствовали роскошному пластическому убранству потолка с изображениями сцен Ветхого завета. На картах были виды отдельных городов, памятников, исторические события и даты, особенности ландшафта, море украшали корабли, морские чудовища и мифологические персонажи. Галерея демонстрировала отношение современников к научным изысканиям — нераздельность

научного и эстетического, поразительное стремление к познанию окружающего мира, пышную и богатую декорацию общественной жизни.

В это время развиваются два основных типа собраний и экспозиционных пространств — это «галерея» и «кабинет». Галерея представляла собой длинный зал (одну из продольных стен которого прорезал сплошной ряд больших окон, дававших простор и обилие естественного света), наиболее подходящий для экспонирования произведений живописи и скульптуры. Кабинет, как правило, был квадратным помещением значительно меньшего размера и предназначался для разного рода редкостей, памятных вещей и естественнонаучных образцов и коллекций, помимо которых в его составе могли быть и произведения искусства небольшого формата. Интересно, что первоначально кабинетом назывался шкаф для хранения деловых бумаг, документов, писем и ценных вещей. Эти предметы всегда были шедеврами мебельного искусства и виртуозного исполнения, в их изготовлении применялись самые дорогие и редкие материалы, ценные и экзотические породы древесины, панцирь черепахи, полудрагоценные камни. Их украшением часто служили композиции-инсталляции из натуральных образцов природы — «натуралии».

В немецком языке синонимом кабинету было слово «камера», породившая ряд сложных названий для обозначения характера собрания и помещения. Так мюнцкабинет предназначался для монет и медалей; шатцкамера — сокровищница с изделиями из драгоценных камней и металлов; вундеркамера — кабинет редкостей природы; кунсткамера — кабинет искусства и творений природы. Однако эта типология была достаточно условной ввиду их универсальности.

Все ренессансные и барочные «guardaroby», «studiola», «kunst»-«wunderkamery», сокровищницы и коллекции картин всегда органически вкомпоновывались в функциональную структуру жилой и репрезентативной архитектуры замков, дворцов, вилл, палаццо, домов патрициев и бюргеров, церковных и монастырских зданий.

Особого внимания заслуживают кабинеты-студиолы (studiolo), которые начали устраивать для интеллектуальных занятий и размещения наиболее ценных предметов частных собраний. Это были небольшие помещения, часто примыкавшие к спальням, предназначавшиеся для уединения и сосредоточения, изучения древних текстов и трактатов, которые собирались самым ревностным образом, а также предметов личной коллекции.

Со временем с развитием кабинетов и кунсткамер их все разрастающиеся собрания раритетов, художественных произведений и естественнонаучных коллекций инициировали соединение искусства и природы, создав уникальное явление в европейском декоративно-прикладном искусстве XVI–XVII веков — кубки из раковин наутилуса, яиц страусов и кокосовых орехов, поражающих своей виртуозностью, воображением и высочайшим мастерством исполнения. Именно кунсткамера со сворим обилием уникальных образцов природы соединила естественное с искусным. Собирали восковые маски и фигуры, головоломки, уникальные произведения из морских раковин и природные аномалии. Появлению многих изобретений механики и технических новинок также способствовали многочисленные и разнообразные коллекции этих удивительных протомузеев, расширявших представление современников как о чудесах природы, так и о безграничных возможностях человеческой фантазии и мастерства.

Как правило, в «кабинетах» и «студиолах», помимо коллекций драгоценных предметов (серебра, камей, медалей и другой мелкой пластики), размещались выдающиеся произведения искусств. На протяжении XV–XVI веков студиолы эволюционировали от библиотеки и помещения для гуманистических занятий до осмысленно и изысканно декорированной сокровищницы. Известны знаменитые студиолы семьи д'Эсте в Ферраре и Мантуе, стены которых украшали изображения муз, произведения Мантеньи, Перуджино, Корреджио, Беллини, Тициана, Досси. Студиоло Федерико да Монтефельтро в палаццо Дукале в Урбине известно серией портретов знаменитых людей работы Ганда и Беруггети, а также роскошными инкрустированными шкафами, предположительно, выполненными по эскизам Боттичелли.

Интересен интерьер Студиолы Франческо I Медичи (1570–1572 гг.), Палаццо Веккьо, Флоренция. Студиола представляла собой естественнонаучный кабинет, в основе которого лежала разработанная идеологическая программа. Во встроенных в стены шкафах находились драгоценные камни, минералы, кристаллы, янтарь, предметы из слоновой кости, медали, вазы и т.п. Над этим кабинетом работал в качестве декоратора Джорджио Вазари, один из крупнейших архитекторов Италии того времени. Украшенный сложными аллегорическими композициями кабинет представляет собой целостный, завершенный архитектурно-художественный ансамбль. Все в этом кабинете достойно внимания и не может существовать отдельно, вне синтеза целого. Безусловно, коллекцию можно разрушить и разъединить произведения, однако, существуя, по отдельности, несмотря на свою огромную художественную ценность, они утрачивают целостность архитектурного образа, который в данном случае самоценен.

Художественная значимость, которая к этому времени начинает осознаваться особенно остро, и количество накопившихся обширных частных собраний потребовали строительства специальных галерей для размещения и показа коллекций. Однако их архитектура, несмотря на свое уже специальное предназначение, в основном, повторяла характерные приемы дворцовых интерьеров.

Именно Ренессанс, возрождая античные ценности и традиции, вернул в культурный обиход забытое в средневековье слово «музей», сообщив ему смысл «коллекция». Идеи итальянских гуманистов и сложившаяся к этому времени экономическая, культурная и социально-психологическая ситуация стали основой рождения музея.

В XV–XVI веках складываются знаменитые итальянские коллекции, впоследствии составившие основы крупнейших музеев страны, и происходит окончательное становление современного европейского музея.

Принято считать, что основание первого европейского музея относится к середине XVI века и связано с семьей правителей Флоренции с Лоренцо Великолепным, Козимо I и Франческо I

Медичи. В 1559 году Козимо I Медичи задумывает перенести и разместить свои коллекции в Галерее в Уффици (архитекторы Дж.Вазари, Б.Буонтолетти, А.Париджио, 1560–1585 гг.). Передовая в торгово-промышленном отношении Флоренция стала в XVI веке средоточием новаторства во всех областях социальной жизни, положив, в том числе, начало общеевропейскому музею. Архитектурный ансамбль Уффици имеет форму подковы и состоит из двух параллельных друг другу зданий, соединенных лоджией с видом на реку Арно. Архитектура зданий галереи отличается строгой простотой и изяществом, материал исполнения — редкий и ценный серый камень.

Первоначально административное здание Магистратуры Великого герцогства Тосканского Уффици, построенное для размещения в нем 13 министерств, было незначительно перестроено для размещения собрания античных статуй. Архитектор Бернардо Буонтолетти, сменивший Джорджио Вазари, застеклив открытую галерею третьего этажа, создал в нем ряд экспозиционных помещений. «Галерея статуй» (1581 г.), аналогичная принципам классических античных галерей, представляла собой широкий светлый коридор лоджий для расстановки скульптур. Спустя несколько лет появляются соединенные с ней малые залы, в которых помещались, помимо произведений собрания, коллекции древнего и современного оружия, научных приборов, прикладного искусства (в том числе керамики). Своды трех коридоров галереи в 1581 г. расписаны Аллесандро Аллори с помощниками фресками с гротескным орнаментом, изображающим аллегорические, мифологические и фантастические сцены. Они отличаются редкостным композиционным и декоративным изяществом и виртуозным исполнением.

Главным экспозиционным помещением Уффици стала «Трибуна» — крупный восьмиугольный зал для размещения наиболее ценных предметов коллекции, картин и античной скульптуры. В 1584 г. начались работы по ее созданию по указаниям Франческо I, который выбрал в качестве прообраза Башню Ветров в Афинах. «Сложное оформление восьмиугольного зала олицетворяло Вселенную:

фонарь с флюгером символизировал Воздух; свод из ляпис-лазури, инкрустированный раковинами — Воду; стены, обитые красным бархатом — Огонь; пол из твердого камня, выложенный геометрическим орнаментом, — Землю. Свет, проникавший через фонарь и восемь окон с плитами алебастра, отражался в перламутровом покрытии потолка и рассеивался по залу, создавая эффектную игру светотени» [11, с. 408].

Тем самым космологическая символика этого интерьера, посвященная четырем природным субстанциям и основополагающим элементам нашего мира, согласно представлениям древних, являлась составными частями Вселенной, воссоздавала образ мира, или универсума, а его создатель становился центром этого космического порядка. Колористическая гамма интерьера включала красный, золотой и голубой цвета, которые явно перекликались с гербом Медичи.

«Инвентарь» коллекции Уффици, составленный в 1589 г., дает представление и о приемах экспонирования художественных произведений в залах галереи. Трибуна предназначалась для самых выдающихся предметов коллекции и должна была ошеломлять своим оформлением, которое считали «моделью мира, созданной флорентийским гением». Оно органически сочетало идейное содержание с «наслаждением для глаз», производила сильнейшее впечатление на зрителей и стала аналогом для многочисленных реплик.

Коллекции Медичи включали, помимо живописи и скульптуры, фарфор, монеты, медали, научные приборы. Одной из уникальных коллекций, которая целенаправленно собиралась семьей Медичи на протяжении 300 лет, стала коллекция портретов художников. В экспозиции галереи они представлены в том же порядке, в котором они упоминаются в знаменитом труде Дж.Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Это было время формирования приемов и методов коллекционирования и экспонирования коллекций, которые складывались эмпирическим путем за долгие годы их осмысления.

Библиография:

1. *Асеев Ю.А. Калугина Т.П.* Экспозиционные типы: некоторые проблемы истории и теории // Вопросы комплексного исследования художественных музеев: сборник научных трудов / Государственный Русский музей. — Л.: ГРМ, 1986. — С. 64–74.

2. Галерея Питти. Флоренция: альбом / сост. И.Смирнова. — М.: Изобразительное искусство, 1971. — 152 с.

3. Галерея Уффици. Флоренция: научное издание / сост. А.Губер. — М.: Советский художник, 1968. — 184 с.

4. *Калугина Т.П.* Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей: сб. статей / сост. А.С.Логинова. — М.: Советский художник, 1988. — Вып. 9. — С. 12–26.

5. *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. — СПб.: Петрополис, 2001. — 224 с.

6. *Камин Дж.* Великие музеи мира. — М.: АСТ, 2007. — 304 с.

7. *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция. Искусство. Архитектура. Дизайн. Тенденции развития. — М.: Рос. ин-т культурологии; Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г.Строганова, 2002. — 275 с.

8. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — 677 с.

9. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. — М.: Искусство, 1990. — 245 с.

10. *Мауджери М.* Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. Т. 1. — СПб.: Славия, 1995. — 468 с.

11. *Мауджери М.* Шедевры живописи: Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. — СПб.: Славия, 1997. — 428 с.

12. *Махо О.Г.* Студиоло Франческо I Медичи — позднеренессансная трансформация идеи правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI века. — М.: Наука, 1997. — С. 259–266.

13. Музеи Ватикана. Рим: альбом / сост. З.Борисова. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 244 с.

14. Музеи Рима. Галерея Боргезе. Национальная галерея: альбом / сост. З.Борисова. —— М.: Изобразительное искусство, 1971. — 176 с.

15. *Осьминская Н.* Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотека. — 2000. — № 12. — С. 52–59.

16. *Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д.* Всеобщая история интерьера. — М.: ЭКСМО, 2013. — 783 с.

17. *Тарасова М.* Студиоло XV — нач. XVI в. и художественные коллекции // Общество и государство в древности и средние века. — М.: МГУ, 1984. — С. 141–155.

18. *Тучков И.И.* Классическая традиция и искусство Возрождения. — М.: МГУ, 1992. — 207 с.

19. *Шмит Ф.И.* Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. — Харьков: Союз, 1919. — 103 с.

20. *Юренева Т.Ю.* Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. — 2002. — № 4. — С. 765–786.

21. *Юренева Т.Ю.* Музееведение. — М.: Академический проект, 2003. — 559 с.

22. *Benes J.* Metodika muzealnej presentacia // Muzeum. — 1974. — № 4. — S. 23–27.

23. *Zygulski Z.* Muzea na swiecie. — Warszawa: Panstw. Wyd. Nauk., 1982. — 212 s.

Ю.В. Хабарова

ПАЛЬМЕТТА КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ И ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ГРЕЧЕСКОЙ АКРОТЕРИАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ (VII–IV ВВ. ДО Н.Э.)

Статья посвящена одному из распространенных в греческом искусстве флоральных мотивов. Орнамент в виде пальметт использовался не только в греческой вазописи и декоративно-прикладном искусстве, но и в греческой скульптуре, архитектуре, прежде всего, в акротериальных изображениях. В данной статье предпринимается попытка проследить историю развития этого образа, в основном, на материале архитектурных сооружений и погребальных стел, дается обзор и краткий анализ наиболее сохранившихся памятников архаики и классики, декорированных пальметтой. Полученные выводы касаются, кроме прочего, семантического значения тех или иных акротериальных композиций в контексте скульптурного декора храма или погребального памятника.

The article is devoted to the floral motive, which is one of the most widespread motives in the Greek art. Palmette ornament used not only in the Greek vases and decorative art, but also in sculpture, architecture and first of all in acroteria images. This article attempts to trace the history of the development of this image, mainly by using architectural and funeral monuments, provides an overview and a brief analysis of the best-preserved archaic and classical monuments, decorated with palmette. The conclusions concern, among other things, the semantic significance of certain acroterial compositions in the context of the sculptural decoration of a temple or funerary monument.

Ключевые слова: искусство Древней Греции, греческая скульптура, архитектура, пальметта, анфемий, акротерий, надгробная стела, архаика, классика.

Keywords: the art of Ancient Greece, the Greek sculpture, the Greek architecture, the palmette, the anthemion, acroteria, funerary stele, Archaic period, Classical period.

Применение флоральных композиций в акротериальной скульптуре представляет собой важный и малоизученный аспект изучения монументальной скульптуры. Акротерии, увенчивая фронтон, один из самых важных смысловых элементов храма, повествуют, наряду с остальным скульптурным декором, о «невидимом» мире богов и героев [1, с. 134].

Одним из первых специальных исследований по данной теме является работа немецкого археолога-классика Х.Гропенгессер — «Флоральный акротерий в декоре классического храма» [2]. Гропенгессер посвящает свое исследование реконструкциям пальметт, происходящих из святилища Геры в Аргосе, центральной пальметте Парфенона и флоральным акротериям храма Афины Алеи в Тегее. Сохранившимся фрагментам пальметт периода архаики уделяет внимание и М.Голдберг, защитившая под руководством Б.С.Риджуэй диссертацию «Греческие акротерии архаического периода» [3]. В ряду главных работ по этой теме находятся также труды немецкого исследователя П.Дэннера, в том числе, «Греческие акротерии архаического и классического храма», где автор приводит важнейшие произведения и реконструкции флоральных акротериев [4]. Некоторые аспекты этой темы затрагивает и диссертационное исследование О.А.Кифишиной «Священное древо в искусстве и культуре Эллады» [5]. Непосредственно акротериям уделяется в этой работе небольшое внимание, интересно, тем не менее, обращение к образу Священного Древа и в контексте греческой культуры, где оно, на наш взгляд, не имело такого большого значения, которое ему приписывается. В связи с акротериями в виде фигуры сфинкса в статье Т.Петит «Сфинкс на кровле: значение акротерия, увенчивающего

греческий храм» сообщается и о памятниках, увенчанных пальметтой [6]. Высказывая ценные замечания по поводу значения разных акротериальных образов, автор уделяет внимание и пальметте.

Надо заметить, что цветочные мотивы, до того как они появляются в виде объемной или рельефной акротериальной композиции, изображались и на терракотовых дисках, самой ранней форме акротерия (Danner, 1989, pl. 2, no. 24). Примерно с VI в. до н.э. пальметта сменяет в этом виде скульптурного декора диск как солярный образ и символ жизни, плодородия и вечного возрождения.

В период архаики флоральные акротерии часто служили завершением храмовой постройки, но, к сожалению, немного оригинальных фрагментов дошло до нас. Как правило, это были простые веерообразные пальметты на волютах или же пальметта на высокой двойной лировидной волюте, закрученные побеги которой украшали небольшие пальметты. Самые ранние архитектурные пальметты, упомянутые М.Голдберг, происходят из Милета (560–550 гг. до н.э.), Ассоса (храм Афины, 540–530 гг. до н.э.) и Ларисы (первая половина VI в. до н.э.) [3, p. 296–298]. Восемь фрагментов простых пальметт на волютах из Милета являются, по всей видимости, частью центральных и боковых акротериев. Ряд авторов указывает на то, что храм Афины в Ассосе увенчивала пальметта на двойных лировидных волютах («lyre-shaped double volute with palmette»), фланкированная фигурами сфинксов в виде боковых акротериев [3], [6, p. 204–206]. Это древнее сочетание акротериальных фигур встречается на территории материковой Греции достаточно часто, особенно в VI в. до н.э. (Danner, 1989, 61–2, 73–4). Характерно, что практически все упомянутые акротерии периода архаики выполнены из терракоты (кроме акротерия храма Афины в Ассосе, который, видимо, был сделан из туфа).

Сфинксы же декорировали углы храма Афины в Ларисе последней четверти VI в. до н.э. [3, p. 297]. Фрагмент центрального акротерия (Национальный музей Стамбула) сохранил следы живописного оформления: выпуклые части рельефа черного цвета были обведены красным. Это достаточно характерное сочетание цветов, которое будет использоваться и в период классики.

В статье Т.Петит приводится реконструкция, согласно которой храм С в Селинунте венчала пальметта на волютах и два сфинкса по углам фронтона. Такая же акротериальная композиция, только более высокая пальметта (напоминающая пластическое решение классических пальметт) увенчивала и храм Артемиды в Делионе, на острове Парос [6, p. 207–208]. Сложно не увидеть в сочетании акротериальных образов сфинкса и пальметты отражение геральдической группы, состоящей из двух сфинксов (или иногда крылатых львов), которые фланкируют растительную композицию, сочетающую финикийскую и греческую иконографию. Это сочетание скульптурных образов носит вполне понятный смысл: метафора вечной жизни или бессмертия, выраженная в растительном мотиве (ассоциирующемся с образом богини плодородия), который охраняется ипостасями божества (подобный образ можно увидеть на табличке из слоновой кости из Нимруда) [6, p. 217]. Ссылаясь на Чарльза Пикарда, Т.Петит отмечает, что мотив мог попасть в Грецию через Кипр [6]. Так или иначе, очевидна связь греческой пальметты и восточной традиции. Уже в середине и во второй половине III тыс. до н.э. в египетской и шумерской архитектуре появляются пальмовидные колонны, имитирующие ствол этого культового по значению дерева, несущего «жизнь и благоденствие» [7, с. 94]. Впоследствии пластическим эквивалентом древней пальмы станет образ Священного древа, распространившийся по всей Передней Азии [7].

Любопытный пример, происходящий из Храма Аполлона в Кирене, демонстрирует то, как сочетались различные типологии акротериальной скульптуры — маска Горгоны, окруженная лировидной волютой (Ок. 500 г. до н.э.). Завитки волют украшены небольшими рельефными пальметтами. Это соединение двух образов уникально еще и потому, что иконография изображения Горгоны Медузы отличается от аналогичных примеров: пропорции лица, рельефная проработка волос, изображение ушей, подбородка и выпуклых щек довольно нехарактерны для архаических изображений этого хтонического чудища. М.Голдберг, ссылаясь на Л.Пирнье, не сомневается, что эта композиция играла роль центрального акротерия

храма Аполлона в Кирене [3, p. 303]. Если предполагать, что древнее изображение Медузы Горгоны на «свастикоподобных» ногах или ее маска, окруженная крыльями (такая иконография встречалась и на щитах), символически обозначало понятие вечного движения, круговорота жизни, света, времени, то становится вполне ясным сочетание ее с символом того же семантического поля [1, с. 136].

В конце VI — начале V в. до н.э. появляются более изящные и гармоничные сочетания. Сохранившийся фрагмент акротерия рубежного храма Афины Афайи на острове Эгина дал возможность реконструировать всю пальметту. Согласно реконструкции Адольфа Фуртвенглера, западный фронтон венчал сложный акротерий, состоявший из высокой лировидной пальметты, фланкированной двумя женскими фигурами — корами в хитонах, обрамленных ниспадающими складками гиматиев [8]. Позади пальметта поддерживалась скульптурным изображением льва, расположенного под прямым углом к акротерию [9, p. 201]. Флоральный мотив в составе акротерия храма на Эгине иллюстрирует нарастающий интерес к развитию образа пальметты, выразившийся затем в реалистичных объемных композициях эпохи классики. Вероятно, одной рукой коры поддерживали край своих одежд, а во второй вытянутой руке держали цветок, который мог олицетворять вечное цветение, красоту богини Афины (по-гречески цветок «άνθος» созвучен с именем богини Афины). Драпировки, однако, переданы отчасти еще в духе архаики, немного уплощенно и обобщенно, хотя следует учитывать высоту, на которой находились эти фигуры.

Данный акротерий выполнял и важную композиционную роль в скульптурном ансамбле храма, подчеркивая центральную ось храма и зрительно вытягивая постройку вверх. Кроме того, акротериальная композиция являлась отражением зеркально-симметрического расположения фигур фронтонного поля по отношению к центральной оси.

Возможно, акротерий в форме пальметты на фронтоне храма Афины можно понимать как благопожелательный символ, как знак покровительства богов и олицетворение победы, которую богиня дарит почитающим ее. По мнению некоторых специалистов, в

эгинских акротериях выражено также и единение культов Афайи и Афины, одна богиня как покровительница природы представлена в виде растительной композиции акротерия, а вторая — как богиня войны в обоих фронтонах. Нельзя отрицать и тот факт, что эгинский акротерий связан с вышеупомянутой традицией фланкирования символического образа божества (как образа богини плодородия в эгейской культуре) культовыми животными, только в данном случае вместо животных представлены женские фигуры как образы адоранток, участниц ритуала, посвященного божеству [10].

Примечателен тот факт, что пальметта была выбрана в качестве акротерия и для величайшего произведения греческой архитектуры, памятника, посвященного культу Афины Полиады и Афины Парфенос, позднее получившего название Парфенон.

При богатом скульптурном убранстве этого храма выбор завершающих общее решение акротериев был очень важным с композиционной и смысловой точки зрения. Исследователи этого вопроса пришли к выводу, что венчали фронтоны высокие сложные пальметты [11]. Реконструированный акротерий представляет собой изящную четырехуровневую ажурную пальметту, художественный синтез двух растений, характерных для климата Греции аканфа и феникса. Это удивительное ажурное произведение, возвышающееся над храмом на четыре метра, завораживающе смотрелось на фоне голубого неба Афин, а игра светотени и небольшое отклонение веерообразных листьев феникса создавали впечатление, что акротерий колышется на ветру. Кроме того, он мог быть тонирован. Эффектное акротериальное украшение фронтона дополняло и завершало художественный образ фасада. Ажурные переплетения пальметты контрастировали с внушительными, величественными фигурами божеств на фронтонах, тем самым придавая необходимое равновесие художественному целому. Сопоставив этот акротерий с более ранними примерами (например, с пальметтой храма Афины Афайи), мы увидим, что форма пальметты стала в большей степени приближенной к реальным растениям. В данном контексте пальметта являлась, по всей видимости, символом расцвета Афин и греческой культуры.

Традиция увенчивать храмовую постройку пальметтой отражена и в рельефном акротерии с мыса Сунион (Национальный музей Афин). Предполагается, что мраморный акротерий, имеющий композицию, подобную вышеупомянутым объемным пальметтам, принадлежал скульптурному декору восточного фасада храма Посейдона и датировался примерно 440 г. до н.э. Трактовка была намного более обобщенной, пальметта состояла, главным образом, из завитков, листьев аканфа и венчающего анфемия. Несмотря на то, что пальметта не являлась ажурной, как акротерий Парфенона, она не менее выразительна благодаря игре светотени. Флоральный акротерий, несомненно, смотрелся органично, усиливая вертикаль и зрительно вытягивая силуэт храма.

Терракотовые фрагменты декоративной скульптуры, украшавшей кровлю мастерской Фидия в Олимпии (Археологический музей Олимпии) 430 г. до н.э., демонстрируют, как флоральные мотивы выражались в антефиксах. Сохранился угловой антефикс-анфемий с рельефным орнаментом в виде пальмовых листьев, а также двухъярусная лировидная волюта с живописным орнаментом в виде зубчатых листьев аканфа и веерообразных пальметт, которая могла быть центральным акротерием постройки [12, p. 292]. Благодаря хорошей сохранности, мы имеем возможность оценить роль живописного декора и колористические характеристики росписи. Можно предположить, что в похожей цветовой гамме (красный, темно-синий) тонировались и ажурные мраморные акротерии храма Афины Афайи и Парфенона.

Судя по реконструкции пальметт, увенчивающих Герайон в Аргосе и храм Афины Алеи в Тегее, композиция ажурного объемного акротерия была распространена в период зрелой и поздней классики (Gropengiesser, 1961. Taf. XIV, XXI, XXIX). Пальметту храма Афины Алеи в Тегее (IV в. до н.э.) реконструируют, исходя из сохранившихся деталей, более приземистой, но ничуть не менее изысканной и реалистичной.

Показательно, что пальметты такого рода будут использоваться и для завершения храмовых сооружений эллинистического и римского периода. Об этом свидетельствуют фрагменты пальметты

храма Артемиды Левкофриены II в. до н.э., а также римская копия эллинистической пальметты из Эфеса, поражающей изысканностью форм и линий.

Образ цветочных полей фигурирует и в представлениях о счастливой посмертной участи. Как упоминает М.Нильссон, в «Лягушках» Аристофана, хор мистов звучит в сцене, происходящей в подземном мире, мисты танцуют и пируют на лугу, усеянном цветами [13]. О.Кифишина отмечает, ссылаясь на М.А.Матье, что погребальный «букет» — тема, возникающая в Египте еще в период Древнего царства [14, с. 12]. Мотив анфемия и двойных лирообразных волют был распространенным завершением и погребальных стел и в Древней Греции.

Аттические рельефные надгробия на протяжении почти всего VI в. до н.э. оставались многочастными и имели три основных элемента: цоколь, сама стела и венчающий ее элемент, которым мог быть акротерий или анфемий (греч. Ανθέμιος — цветок). Один из самых известных и хорошо сохранившихся памятников — так называемая стела Антифана. Исследователи датируют стелу Антифана приблизительно 530–520 гг. до н.э. Стелу увенчивает пальметта на двойной волюте. Пропорции пальметты стройные, вытянутые.

Стела с завершением в виде девятилепестковой пальметты на двойных волютах из коллекции Лувра сохранилась лучше. Изначальный постамент утерян, так же, как часть самого погребального рельефа [15, p. 41]. Пальметта и валюты выполнены тонко и очень изящно, пропорции немного сокращены, но ничуть не тяжеловесны. Господствуют округлые свободные линии. Следы красного цвета в отдельных частях сохранились, свидетельствуя об изначальной окраске. Пальметта выглядит более развитой, чем известная стела Антифана. Датируют Луврскую стелу 520–510 гг. до н.э. По свидетельству Г.Рихтер лепестки пальметты уже более компактны, но еще не достигли уровня последнего десятилетия VI в. до н.э., когда все лепестки не выходили за границы круга [15].

Серединой V в. до н.э. датируется стела из Лариссы (Национальный музей Афин) с рельефным изображением юноши, одетого в короткий хитон, плащ и головной убор под названием петас (греч. Πέτασος —

древнегреческая шляпа, часто соломенная или войлочная). Венчает стелу высокая рельефная пальметта сложного рисунка, особенно искусно сделанная. Изящные листья венчающего стелу анфемия, тонкие, ажурные стебли в определенной мере контрастируют с немного приземистой фигурой юноши.

Как и в архитектуре, в период классики появляются реалистичные, объемные пальметты в качестве завершений надгробных стел. В частности, такая тенденция проявляется в произведениях IV в. до н.э. Характерные изменения в пластической трактовке пальметты демонстрирует стела из Саламина (Национальный музей Афин), а также стела из Фанагории (ГМИИ им. А.С.Пушкина). Пальметты IV в. до н.э. представляют собой высокие, крупные, пластически разработанные композиции, в которых главное место занимают аканфовые и веерообразные слегка изогнутые листья феникса. Акротерий из Фанагории датируется 350–325 гг. до н.э. и был признан исследователями принадлежащим афинской мастерской [16, с. 42]. Показательно, что пальметта представляет собой уже круглую скульптуру, нижняя часть образована побегами аканфа, из которых вырастают два тугих завитка, валюты и два уровня веерообразных лепестков. Между симметрично расположенными лепестками и листьями на гладкой поверхности мрамора изображен в низком рельефе извилистый вертикальный побег, увенчанный розеттой, по всей видимости, символизирующий начало новой жизни. Очень выразительный акротерий наилучшим образом выражает значение пальметты как символа вечного процветания.

Безусловно, растительные и цветочные мотивы играют важную роль в культуре Древней Греции. Связанные с древними представлениями о культе плодородия, с ролью цветов и растений в различных празднествах, посвященных богам, с погребальным обрядом, эти мотивы в изобилии присутствуют в декоре произведений изобразительного и декоративно-прикладного греческого искусства. По всей видимости, пальметта, связанная по содержанию с почитаемым в культурах Востока образом пальмы — символом вечного плодородия, благополучия и вечной жизни, имела то же значение [10, с. 330–336]. Кроме того, есть основания полагать, что намного раньше, чем

появились первые храмы, древние греки поклонялись своим богам в священных рощах. Деревья, скалы, горы и другие природные объекты отождествлялись с божествами и были предметами культа, каждый греческий бог или богиня имели свое дерево-символ: дуб Зевса, мирт Афродиты, лавр Аполлона, пальма Аполлона и Артемиды [17]. Благодаря археологическим данным известно, что первые греческие храмы были построены с использованием цельных деревянных колонн, почитавшихся, возможно, как образ божества (храм Геры в Олимпии в начале VI в. до н.э. становится полностью каменным, хотя одна деревянная колонна (дубовая) сохраняется вплоть до II в. до н.э., по свидетельству Павсания (5. 16. 1.). Нельзя забывать также, что образы природы всегда были тесно связаны с праздниками и обрядами, сопровождавшими сельскохозяйственные работы, с культовой жизнью древних греков, что не могло не выразиться в произведениях искусства [13, с. 46, 54–55].

Конечно, акцент в акротериальных пальметтах конца классического периода и, тем более, в период эллинизма смещается в сторону большей декоративности. Тем не менее, преемственность форм акротериальной композиции, вероятно, объясняется тем, что концепция, лежащая в основе этого образа и связанная с идеей вечного плодородия в мире природы, вечного возрождения жизни и с более поздним понятием Древа жизни, является одной из центральных художественных концепций древности. По этой причине она была близка мифологии и религии не только Древнего мира, но и другим культурам, родившимся на их основе.

Библиография:

1. *Савостина Е.А.* Фронтон архаического храма: образ универсума — Медуза Горгона // Образ — смысл в античной культуре / под общ. ред. И.Е.Даниловой. — М., 1990. — С. 134–150.

2. *Gropengiesser H*. Die pflanzlichen Akrotere klassischer Tempel. Deutsches Archaeologisches Institut, Abteilung Athen. — Mainz, 1961. — P. 68.

3. *Goldberg M.Y.* Types and distribution of Archaic Greek Akroteria.

Phd. Dissertation. Bryn Mawr College. — London, 1977. — P. 403.

4. *Danner P.* Griechische Akrotere der archaischen und klassischen Zeit. — Rome: Bretschneider, 1989. — P. 100.

5. *Кифишина О.А.* Священное древо в искусстве и культуре Эллады: дис… к. иск. — М., 2010. — С. 296.

6. *Petit T.* The Sphinx on the roof: the meaning of the Greek temple acroteria // The Annual of the British School at Athens. — 2013. — Vol. 108. — P. 201–234.

7. *Никулина Н.М.* Архитектурная опора как функциональный и художественно-символический образ в культурах Древнего мира (IV–I тыс. до н.э.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2011. — № 1. — С. 94.

8. *Furtwangler A*. Aegina. Das heiligtum der Aphaia. — Munchen. 1906.

9. *Goldberg M.Y.* Archaic Greek Akroteria // American Journal of Archaeology. — 1982. — P. 201.

10. Мифы народов мира. Энциклопедия (электронное издание) / под ред. С.А.Токарева. — М., 2008. — С. 332.

11. *Palagia O.* Fire from heaven: pediments and akroteria of the Parthenon // The Parthenon: from antiquity to the present. — Cambridge, 2005. — P. 230.

12. *Colonia R.* The Archaeological museum of Delphi. — Athens, 2006. — P. 292.

13. *Нильссон М.* Греческая народная религия. — СПб., 1998. — С. 30.

14. *Кифишина О.А.* Священное древо в искусстве и культуре Эллады: Автореф. дис… канд. иск.: 17.00.04. — М., 2010. — С. 12.

15. *Richter G.M.A.* Archaic gravestone of Attica. — Greenwich, 1961. — P. 41.

16. Античная скульптура. Из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина. — М., 1987. — С. 42.

17. *Hersey G.* The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on ornament from Vitruvius to Venturi. — Massachusetts, 1988. – P. 11.

Н.А. Соколова

ОБРАЗ ЭЛИЗАБЕТ СИДДАЛ В ПОРТРЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДАНТЕ ГАБРИЭЛЯ РОССЕТТИ

Статья посвящена анализу портретов Элизабет Сиддал в творчестве Данте Габриэля Россетти. Автор прослеживает трансформацию образа модели, начиная от ранних набросков и заканчивая поздними посмертными картинами. Также в статье выделяется стилистическое изменение живописной манеры художника с 1848 года до 1860-х годов на примере портретного наследия.

The article is consecrated on Elizabeth Siddal's portraits in the works of Dante Gabriel Rossetti. The author traces the transformation of model's image from early sketches and to the late posthumous paintings. There is also highlighted the stylistic change in painting style of the artist from 1848 to 1860-ies on his portrait heritage.

Ключевые слова: «Братство прерафаэлитов», Данте Габриэль Россетти, Элизабет Сиддал, Данте Алигьери, модерн, портрет, английское искусство, живопись.

Keywords: Pre-Raphaelite Brotherhood, Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal, Dante Alighieri, Art Nouveau, portrait, English art, painting.

В творчестве всех художников Братства прерафаэлитов портрет всегда занимал особое положение. Однако говорить об этом жанре как о чем-то новом и свежем можно лишь на примере наследия Данте Габриэля Россетти, художника, входившего в эту группу. Начинал он, как и все его «братья», придерживаясь придуманных ими самими принципов, которые, однако, восходили к одному из заветов Джона

Рескина «верности природе». Согласно этим принципам, каждый изображенный объект должен был иметь реальный прототип в виде натурщика или материальной вещи. Этого завета Россетти придерживался до 1850 года, когда его картина «Благовещение» потерпела неудачу, и с тех пор художник поклялся никогда больше не выставляться публично. Он на несколько лет отложил в сторону масляные краски, предпочитая акварель и темперу. В это же время он встречает свою музу и будущую жену Элизабет Сиддал. Вплоть до своей смерти она оставалась практически единственной моделью для всех его женских образов. Кульминацией и признанием его любви к ней стал посмертный портрет «Beata Beatrix», который четко обозначил стилистику всех поздних произведений в этом жанре кисти Россетти. Его ранние романтизирующие картины имеют мало общего с его позднейшими произведениями, которые принято рассматривать уже в русле направления символизм и отчасти модерн. Таким образом, на примере жанра портрета можно проследить этапы изменения стилистики и манеры художника в его планомерном развитии творчества.

Данте Габриэль Россетти, несмотря на свое экзотическое для британца имя, родился в Лондоне в семье эмигранта из Италии и был старшим сыном среди четверых своих братьев и сестер. После обучения в частной художественной школе Сасса на выставке Королевской Академии Художеств он знакомится с Уильямом Холманом Хантом, с которым заводит дружбу. Чуть позже Хант сводит его с Джоном Эвереттом Миллесом, самым молодым и перспективным учеником Академии Художеств. Обменявшись мыслями по поводу современного художественного образования, а также найдя общие интересы, они вместе с еще четырьмя другими друзьями решают создать Братство прерафаэлитов. Эта молодая художественная группа просуществовала всего несколько лет. Несмотря на это, художники, составлявшие ее костяк — Россетти, Миллес и Хант, оказали поистине большое влияние на своих многочисленных учеников и последователей и национальную художественную школу Великобритании в целом.

На одном из собраний Братства прерафаэлитов молодые художники клятвенно пообещали друг другу написать свои собственные

принципы и задачи их группы, которые они могли бы соединить и сделать основой своего творчества. По факту сделал это только Уильям Майкл Россетти, который, будучи своего рода секретарем таких встреч, зафиксировал позже их в своей книге, посвященной прерафаэлитам. Один из принципов гласил: «Изучать природу и знать, как точно отобразить её» [1]. Соответственно, изображение природы, то есть окружающей среды, входило в прямые задачи прерафаэлитов. В свою очередь, это распространялось не только на объекты, но и непосредственно на персонажей картин, для которых прерафаэлиты должны были найти моделей.

Для своей первой живописной работы, посвященной библейской тематике, «Детство Марии», Россетти пригласил людей, с которыми был очень хорошо знаком. Следуя завету Джона Рескина «верности Природе», художник пишет Анну и Деву Марию с реальных лиц — со своей матери и сестры Кристины соответственно [2], в то время как моделью для Иоакима послужил разнорабочий, работающий в их семье. Подобный выбор моделей объяснялся очень просто — у молодого художника не было денег, чтобы нанять моделей. Из-за этого в ранних работах всех членов Братства можно увидеть практически всех их друзей и знакомых, часто и художники позировали и друг для друга. Уже упоминавшийся Уильям Майкл Россетти послужил для своего брата моделью для следующей картины, написанной в 1850 году, — «Благовещение». Эти два ранних произведения не являются по своей сути диптихом, но сюжетно они связаны друг с другом. На это указывает и то, что Кристина послужила моделью для Девы Марии и во второй раз. Очень изобретательно Россетти обыграл связь двух своих картин при помощи изображения вышивки: в «Детстве Марии» главная героиня изображена за рукоделием, тогда как в «Благовещении» зритель видит уже готовое произведение, расположенное у кровати.

Эти две картины можно считать лучшими образцами живописи прерафаэлитов в творчестве Россетти. Он создавал их, придерживаясь принципов, которые были обговорены молодыми художниками на общих встречах. Что касается портрета, то на этом этапе его можно рассматривать лишь как одну из составляющих целого произведения,

которое было до предела «наполнено» всевозможными символами и идеями, которые практически позволяли читать готовую картину как книгу. Без сомнения, все персонажи были списаны с реально существовавших людей, однако этот факт не позволяет в полной мере называть их портретами по причине того, что каждый из них выступал лишь как актер, примеривший на себя маску того или иного персонажа.

Гораздо интереснее в этом плане рассмотреть ранние рисунки, выполненные Россетти карандашом. После себя он оставил множество миниатюрных эскизов и набросков своей музы и ученицы Элизабет Сиддал. С первого дня их встречи художник пристально заинтересовался молодой рыжеволосой помощницей продавщицы шляпок, которую привел познакомить с друзьями Уолтер Деверелл, предложившей ей позировать для своей картины «Двенадцатая ночь» (1850) на сюжет одноименной пьесы Шекспира. С тех пор и до самой своей смерти Сиддал и Россетти не расставались. Все свои женские образы он писал только с нее. До нас дошло множество зарисовок, где Сиддал предстает обычной девушкой, занимающейся вполне обыденными вещами: она читает, спит, расчесывает волосы, рисует и пр. Несмотря на то, что она выполняет рутинную работу, ее образ поэтизирован и наполнен лиричностью. Россетти будто «вдыхает» в свои десятиминутные наброски всю свою любовь, которую испытывал к Сиддал. Казалось бы, что может быть проще и непримечательней, чем девушка, занимающаяся своим туалетом, однако на рисунках Россетти она делает это с большой долей изящности и грациозности, будто она не заплетает волосы, а награждает доблестного рыцаря почетным званием.

В этом ракурсе интересно рассмотреть акварельный портрет Сиддал (рис. 1), выполненный Россетти в 1850 году, впоследствии дорабатывавшийся на протяжении 15 лет и сейчас хранящийся в Музее Фицуильяма в Кембридже. По дошедшим до нас фотографиям видно, что Сиддал не была безупречно красивой девушкой, но обладала запоминающимися и выделявшими ее чертами лица. Уильям Россетти так описывал ее: «Она была самым красивым созданием… высокая, хорошо сложенная, с длинной шеей, несколько необычными чертами



Рисунок 1



Рисунок 2

лица, чуть зеленоватыми голубыми глазами, большими идеальными веками, потрясающей фигурой и роскошной тяжелой копной медно-золотых волос» [3]. Именно такой она и предстает на рисунке художника. На этом портрете Сиддал предстает перед зрителем обаятельной, но слегка отстраненной совсем юной девушкой. Она изображена по шею в три четверти. Россетти использует локальные цвета для создания больших плоскостей волос, одежды и тела, очерчивая их границы тонкой линией, подходящей по тону. Прическу и платье он почти не трогает, лишь кистью задает движение складок и волос, однако лицо прорабатывает более тщательно. Несмотря на это, он почти не прибегает к светотеневому моделированию, делая портрет настолько графичным и плоскостным, насколько это было возможным для сохранения схожести с моделью. Портрет лишен проработки мелких деталей, позволяя зрителю целиком сосредоточиться на возвышенном лице девушки.

Россетти любил отождествлять свою жизнь с жизнью своего кумира — Данте. В честь него он даже поменял местами свои первое и среднее имена, став «Данте Габриэлем», хотя друзья по-прежнему

продолжали называть его по первому имени Габриэлем. История любви Данте к Беатриче впечатляла Россетти, поэтому, повстречав Сиддал, он моментально соотнес ее с романтизирующим образом возлюбленной Данте.

В это же время Россетти начинает разрабатывать тему любви Данте и Беатриче, создавая своего рода иллюстрации к «Божественной комедии» и «Новой жизни». Моделью для образа Беатриче, конечно, стала Сиддал. В 1851 году он пишет «Беатриче встречает Данте на свадебном пиру, отвергая его приветствие» («Meeting Dante at a Marriage Feast Denies him her Salutation»), где девушка впервые позировала художнику для написания картины. Сюжетом для произведения послужил эпизод, взятый из «Новой жизни» Данте, в котором Беатриче намеренно игнорирует приветствие главного героя и проходит мимо него в составе многочисленной свадебной процессии. Это произведение небольшое по формату, но, тем не менее, крайне детализированное, что было очень характерно для всех произведений прерафаэлитов на начальном этапе существования Братства. Выбор техники также обусловлен недавними экспериментами художника с акварелью [4], которую он использовал с минимальным количеством воды, отчего краски становились пастообразными и густыми. Интересна реакция Джона Рескина, который назвал эту работу «наиболее блистательной в цветовом отношении» [5], в письме Россетти, которое положило начало их дружбе и сотрудничеству.

После неуспеха Братства Прерафаэлитов на второй выставке в Академии, где они вызвали множество негативных откликов от критиков, Россетти перестал работать масляными красками, сделав выбор в пользу акварели, которая больше подходила для небольших работ, создаваемых им в то время [6]. Однако в 1858 году он встретил Фанни Корнфорт, чей портрет «Bocca Baciata» стал первой картиной, написанной маслом после продолжительного перерыва. Более того, он ознаменовал собой целую чреду портретов-аллегорий, созданных Россетти во второй половине своей жизни и популяризовавших его творчество. Несомненно, это произведение оказало в дальнейшем большое влияние на его художественную манеру.

В 1860 году он приступил к написанию портрета Элизабет Сиддал

«Regina Cordium» (рис. 2) в образе королевы Червей. Он должен был стать свадебным подарком Сиддал, которая к тому моменту уже стала его женой. В это время она уже серьезно болела, что возможно и подтолкнуло Россетти к столь серьезному шагу. Медовый месяц они решили провести во Франции, где он и начал работу над портретом. Картина продолжала стилистику нового жанра, которую художник начал в «Bocca Baciata». Это поплечное изображение девушки в три четверти, которая держит в руке фиалку. Она помещена на абстрактный золотистый фон со стилизованным изображением сердец, которого почти не видно за пышной копной ее рыжих волос. Она не смотрит на зрителя и, кажется, даже задумалась о чем-то своем. Явного, легко читаемого сюжета в картине нет, также как и нет морализаторского или философского начала. Это лишь чувственное изображение молодой девушки, которое воспевает ее красоту. Подобными портретами Россетти увековечивал на холстах свой собственный идеал красоты. Несмотря на то, что в качестве моделей выступали разные натурщицы, их всех объединяют некие черты, которые художник любил выделять и иногда несколько гиперболизировать: чувственные пухлые губы, длинная шея, маленький рот и большие глаза.

Если сравнивать «Regina Cordium» с более ранним портретом Сиддал, рассмотренном нами выше, то различие в постановке проблемы определения жанровости картин будет видна налицо. Акварель достаточно точно можно охарактеризовать как портрет — несмотря на бросающуюся в глаза линеарность и декоративность, Россетти пытался уловить выразительные черты модели, выразить собственное отношение и передать ее характер. «Regina Cordium» представляет собой совершенно другое отношение художника. Задача произведения — воспеть красоту ради самой красоты. Для этого он психологически отстраняет модель от зрителя, погружая ее в себя, а также наделяет ее всевозможными аллегорическими символами, зачастую просто оправдывая название картины.

Подобные картины могут быть рассмотрены исследователями в русле символизма, который в Европе как раз начал набирать популярность в эти годы. Поэтому нельзя пройти мимо программного для этого направления, ровно как и для всего портретного творчества



Рисунок 3

Россетти, произведения «Beata Beatrix» (1864–70) (рис. 3), написанного в поздний период жизни мастера. Смысл подобных произведений заключался в том, что при внешней декоративности художественного образа смысловая нагрузка, вложенная в символы, добавляла глубинного понимания картины целиком. Возможно, эта работа как никакая другая в творчестве Россетти, наполнена символами и тайными аллегориями. Художник изобразил свою жену Элизабет Сиддал в роли Беатриче — возлюбленной Данте. Этот портрет стал своеобразным посвящением ей, так как незадолго до его написания Россетти лишился своей спутницы по жизни. Но для него Элизабет все еще была жива, поэтому, отдавая дань их любви, он написал ее не мертвую, а как бы на грани жизни и смерти, во «внезапном духовном просветлении», как он впоследствии писал [7]. Ее состояние можно сопоставить с положением Святой Терезы, которая, благодаря резцу Бернини, до сих пор пребывает в экстазе от единения с Богом. Также и Элизабет-Беатриче запрокинула голову в чувственном порыве, готовая навсегда расстаться с бренностью бытия, которая все еще удерживает ее. Мак, который принесла птица в своем клюве, указывает на причину ее гибели: передозировка опиума. С такой стороны ее облик можно также объяснить и состоянием, которое приобретает человек, употребляя наркотики. Цвета ее одежды, зеленый и серый, также указывают как на надежду и печаль, так и на жизнь и любовь, незримо витающие в картине.

Говорить о портретном сходстве модели довольно сложно. Художник, несомненно, изобразил идеализированную внешность своей жены, оставив лишь общие признаки сходства с ней: рыжие волосы, длинная шея, небольшой рот. Однако именно символы, которыми он снабдил ее, дают безошибочно угадывать в ней Сиддал. В этом портрете художник продолжает линию, начатую еще «Восса

Baciata» и «Regina Cordium», но именно наполнение произведения столь глубоким символическим смыслом, дает право говорить о нем как о звене, прямо предшествующему европейскому символизму. С другой стороны, тема «femme fatale» проходит красной нитью через все творчество Россетти и многих символистов, прямиком подводя к возникновению модерна с его декоративными и женственными формами и изгибами.

Таким образом, на протяжении более десяти лет, то есть за все время знакомства Россетти с Сиддал, художественная манера и стиль художника постоянно изменялись.. Его первые портреты, представлявшие собой скетчи и наброски, несмотря на свое декоративность, были более приближены к модели, беря на себя задачу отобразить ее внешнее и внутреннее сходство. Позже Россетти делает выбор в пользу большей субъективизации образа модели, создавая скорее не портрет, а аллегорию идеальной женской красоты по мнению художника.

Примечания:

1. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003. — P. 12.

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

3. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003. — P. 38.

4. В подобной технике написан и упомянутый выше пошейный портрет Элизабет Сиддал.

5. *Leon Derrick*. Ruskin: The Great Victorian. — NY: Routlenge, 2015. — P. 206.

6. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012. — P. 31.

7. Tate Galleries [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279 (дата обращения: 12.03.2017).

Библиография:

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

2. *Rogers David*. Rossetti. — NY: Phaidon Press Limited, 2010. — P. 34.

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

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

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

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

8. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

9. *Leon Derrick*. Ruskin: The Great Victorian. — NY: Routlenge, 2015.

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

11. *Rogers David*. Rossetti. — NY: Phaidon Press Limited, 2010.

12. *Treuherz J., Prettejohn E., Becker E*. Dante Gabriel Rossetti. — London: Thames & Hudson, 2006.

13. Tate Galleries [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279 (дата обращения: 12.03.2017).

Е.А. Орловская

СТИЛИЗАЦИЯ ФЛОРАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ

Статья посвящена стилизации флорального мотива как специфической особенности дарования М.А.Врубеля, сыгравшей важнейшую роль в формировании индивидуального художественного стиля художника и его реализации в различных видах искусства.

This article is devoted to the stylization of the floral motive as the specific feature of M.A.Vrubel, which played an important role not only in the evolution of the artist's individual style, but in the evolution of his universal-type abilities in diverse spheres of art.

Ключевые слова: Врубель, стилизация, флоральный мотив, цветы, обобщение, модерн, символизм.

Keywords: Vrubel, stylization, floral motive, flowers, generalization, art nouveau, symbolism.

Специфическое, буквально сакральное отношение Врубеля к осуществлению «культа глубокой натуры» [1], который он исповедовал и совершенствовал на протяжении всей жизни, формировало основу для развития способности к стилизации, и в этом контексте культ цветка как формообразовательной структуры существенно предопределял развитие его разностороннего творчества. Первым значительным опытом интерпретации экспрессивно-выразительных возможностей формы стали работы по декоративному оформлению Владимирского собора в Киеве, и если линейность и обобщение оправдывали себя в разработке декоративных орнаментальных композиций, то схематическая геометризация получила свое дальнейшее развитие

в эскизах фресковой живописи. Все четыре алтарные иконы, исполненные Врубелем в 1885 году для иконостаса Кирилловской церкви, представляли пространство райского сада, где розы как сакральный символ Страстей Христовых расцветали у подножия трона Богоматери. В 1887 году, кроме четырех хорошо известных, хрестоматийных вариантов эскизов композиции «Надгробный плач», Врубель разработал еще один малоизвестный вариант, где наметил розы, возлежащие у ног Христа [2]. Очевидно, это был пролог к знаменитому шедевру, выполненному черной акварелью, где художник ввел в композицию изображение тернового венца как символ мученичества. Розы, цветущие у ног воскресшего Христа в композиции «Воскресение», сверкали гранями лепестков в нездешнем свете Рая, перекликаясь с гранями хрустальных цветов, высеченных на саркофаге; сама логика использования мотива в создании авторской иконографии Воскресения Христова [3] как чудесного преображения действительности требовала переосмысления и отказа от натуралистических подробностей, оправдывая логику применения стилизации.

Возможности стилизации флорального мотива в формировании иконографии «пространства воображения» открывали новые перспективы в воплощении, казалось бы, неосуществимых образов, главным из которых стала картина «Демон сидящий». Кристаллоподобные цветы самим своим существованием устраняли противоречие между живой природой и специфическим замыслом, обнаруживаемое на стадии создания эскиза, и раскрывали истинное значение стилизации флорального мотива в творчестве Врубеля, воспринимавшего форму как носительницу души [4]. Пластическая метаморфоза означала трагическое духовное перерождение, окаменение всего живого, соприкасавшегося с «демонической» сущностью, причем координаты происходящего находились вне пространства и времени, вне человеческой досягаемости, там, где в лиловых мирах [5] Врубеля наступал «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» [6]. Стилизация, в отличие от простого творческого эксперимента, являлась формальным механизмом художественной символизации, превращавшим цветы в «символ как мистическое

отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира» [7]. Флоральный мотив наполнялся содержанием, совершенно неведомым скупой традиционной символике тюльпана, не затронутого метаморфозой в качестве праобраза и порождающей модели. Врубель буквально соревновался с природой, об этом писал его лечащий врач, Ф.А.Усольцев: «Это был настоящий творец-художник. Он знал природу, понимал её краски и умел их передавать, но он не был рабом её, а скорее соперником» [8]. Из духа соревновательности рождалось сопоставление реального и стилизованного мотива в едином пространстве: Врубель растил прекрасные цветы, распускавшиеся гранями все умножавшихся смыслов, неведомых прекрасным созданиям флоры.

Прецедентный подход к акту творения, характерный для его творчества в целом, исключал дальнейшее развитие геометризации именно в этом направлении, но, хотя кристаллоподобные цветы навсегда остались своеобразной «визитной карточкой» художника, изучение возможностей стилизации флорального мотива продолжалось в самых разных вариантах и направлениях. Настоящей творческой удачей стала работа над циклом «Фауст и Мефистофель» весной и летом 1896 года. Цветы, словно прораставшие из-под драпировок Минервы в триптихе «Суд Париса» (1893), предвосхищали дальнейшее развитие этого композиционного решения, обраставшего новым символическим содержанием в процессе разработки подготовительных эскизов к панно «Маргарита». Среди множества цветов у ног юной девушки в белом платье расцветали огромные белоснежные лилии как символ ее спасения и внутренней чистоты, обретенной в вечно цветущем саду Богородицы. Из всех смысловых регистров сада, предлагаемых мировой культурой творцам Серебряного века, — «исконное библейское понимание сада как заповеданного Эдема, философские мечты об античном Золотом веке и исторический идеал усадебной жизни» [9] — художник явно выбирал первый. Интерпретация одного и того же мотива объединяла в единую логическую цепочку сразу несколько произведений: несохранившуюся композицию «Адам и Ева» киевского периода, «Гамлет и Офелия» 1888 года, панно

«Фауст и Маргарита в саду» 1896 года и эскиз «Сад близ дворца ночью» для спектакля «Царь Саул» 1890 года, где влюбленная пара сидела в саду под сенью огромных цветов. Гипертрофия размеров как наиболее простой и эффективный способ стилизации для создания убедительного художественного образа происходила из опыта работы над театральными декорациями. Тема сада раскрывалась с особенной силой и выразительностью в сюжете большого панно «Фауст и Маргарита в саду», где гигантские вьюнки в человеческий рост, колокольчики и ромашки становились безмолвными свидетелями мучительной борьбы искушения с добродетелью. Символизм цветов Врубеля как немой язык безмолвия становился повествовательным лишь для избранных; стилизованные цветы означали перерождение природы в момент, когда начало трагедии Гёте смыкалось с концом, и губительный сад земных наслаждений перерождался в спасительный Эдем.

Весной и летом 1897 года Михаил Александрович работал над эскизным проектом цикла «Времена дня» для особняка С.Т.Морозова. Комплекс произведений, созданных в обозначенный период времени, включал не только первый вариант цикла, состоявшего из трех панно «Утро», «День» и «Вечер», но и предварительные эскизы, одним из которых был «Эльфы», а также большую акварель «Примавера». Врубель стремился передавать «в живописи неосознанные мечты детства» [10], как писала Е.И.Ге, его «увлекала сказочность» [11]. Таинственный, смутный женский образ, окруженный то огромными синими дельфинами, то гигантскими вьюнками, то большими колокольчиками, как объединяющий лейтмотив душевного настроя автора звучал из сюжета в сюжет, повествуя сказку Врубеля про зачарованный лес, населенный призрачными сущностями. А какие еще цветы могли расцветать в зачарованном лесу, как не зачарованные?

Чертополох появился в композиции «Полёт Фауста и Мефистофеля» 1896 года в виде зловещих зарослей колючего репейника, откуда выныривали всадники, тогда как цветущим чертополохом Врубель заинтересовался летом 1900 года на хуторе Ге. «На Врубеля произвела впечатление картина пасущихся среди





Рисунок 1. М.А.Врубель. «Фауст и Маргарита в саду». 1896. (Не сохранилось)
Рисунок 2. М.А.Врубель. «Сад близ дворца ночью». 1890. Эскиз декорации к спектаклю «Царь Саул»

пышных будяков лошадей, освещенных сумеречным вечерним отблеском. На другой день «Ночное» было уже начато и в скором времени окончено» [12]. Фриз из монументальных, таинственно рдеющих пышных багряных кустов, словно магическая завеса, отделял действительность от иного мира, живущего своей, сокрытой от человеческих глаз жизнью. «Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, всё прощено, и степь легко вздыхает широкою грудью. (…) Всё представляется не тем, что оно есть. (…) Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в неё, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы…» [13]. Рассказ А.П.Чехова «Степь» Врубель перечитывал многократно, претворив пленительную силу слова в убедительный живописный художественный образ. Обе работы, «Полёт Фауста и Мефистофеля» и картина «К ночи», реализовывали разные символические ипостаси одного и того же флорального мотива, от традиционного христианского значения как символа греха до

авторского врубелевского символа, наполненного его собственными сложносочиненными литературно-эстетическими ассоциациями и совершенно непостижимого для непосвященных.

Особую роль в жизни Врубеля суждено было сыграть сирени. Мотив, привлекавший его на протяжении всей жизни, с июля 1900 года оказался объектом особо пристального внимания. Женский образ на картине «Сирень» рождался как собирательный, где было место для пушкинской Татьяны [14], бежавшей сквозь «кусты сирен» [15], образа жены, окутанной пушистыми гроздьями в хуторском саду и ее сценического образа в одноименной партии, но вся притягательная, чарующая сила произведения заключалась в сирени. Простейшая геометрия крошечных цветков, объединенных в соцветия, представляла собой перспективную фактуру для стилизации: крупные мазки, положенные мастихином, превращали флоральный мотив в разраставшиеся фантастические кристаллы, мерцавшие и таявшие в лунном свете, напоминая тяжелые гроздья темно-зеленых бериллов и сиреневых аметистов в местах обитания призрачного «гения места». Этюды, предшествовавшие первому и единственному законченному варианту картины, говорили о том, как тщательно Врубель исследовал возможности натуры; следующим летом, продолжая свои творческие поиски, он приобрел фотоаппарат для достижения наилучшего результата, но грандиозное полотно размером 214 х 342 см так и осталось незаконченным. В силу трагических обстоятельств, эксперименты с возможностями этого мотива как праобраза стилизации не получили своего достойного продолжения.

И линейное обобщение, включавшее гипертрофию, и схематичная геометризация, включавшая кристаллоподобие, применительно к флоральным и вегетативным мотивам передавали его собственное романтико-символическое переживание природы как стихии, способной к безудержному и безграничному росту, не стесненному жестким диктатом замкнутой формы. Стилизованные кристаллы тигровых тюльпанов, сирени и кампанул могли разрастаться бесконечно так же, как и лесная чаща, которую Врубель путем живописного обобщения превращал в некую органическую массу. В контексте

практики заимствований готовых франко-бельгийских, английских или венских версий стилизации флорального мотива, характерной для развития модерна в России [16], стилизация как врожденная специфическая черта дарования Врубеля выводила его уникальные стилизационные поиски за рамки русского художественного развития и включала их в общеевропейский культурный контекст. Способность к схематичной геометризации натурного мотива, разложению на грани намного опережала время: в 1895 году, когда Герман Обрист создавал свой знаменитый вышитый гобелен с мотивом альпийской фиалки, ныне известный под названием «Удар бича», Врубель уже работал над хрестоматийным эскизом витража «Лилия», где поверхность каждого лепестка воспринималась как пространственный интервал между пунктирно намеченными контурами. Он все более расходился с основным течением, проблема линейной пластики занимала его все меньше, «ловкие росчерки карандашом, которыми любили щеголять некоторые, даже большие мастера рисунка, Врубель называл “гусарскими” и совершенно их не признавал» [17]. Мы никогда не узнаем, куда привело бы его новаторство, но очевидно, что художник выходил за пределы формулы стилизации органической формы, предложенной модерном с его доминирующей «линией Орта».

Стилизация флорального мотива происходила из проникновения в глубинные закономерности порождающего принципа цветка как структурной модели, предполагающего последующею трансформацию формы в бесконечный ряд интерпретационных вариаций. В таких работах Врубеля, как «Н.И.Забела на сцене Дворянского собрания» (1900-е гг.), или «Портрет Н.И.Забелы-Врубель на фоне березок» (1904), цветы представали просто в качестве эффектного декоративного элемента отделки женского наряда, но многослойность и многолепестковость распространяла свое влияние на подход Врубеля к созданию женского туалета в целом, он воспринимал его как многослойный, многолепестковый цветок собственного сочинения, когда лиф из множества буф выглядел «точно гигантские розы» [18], или платье из множества прозрачных материй, наложенных одна на другую, напоминало «какой-то гигантский цветок» [19]. Возможности платья для портретно-образной композиции «После концерта»





Рисунок 3. М.А.Врубель. «Лилия». 1895-1896. Эскиз витража
Рисунок 4. Герман Обрист. «Удар бича». 1895

1904 года Врубель изучал отдельно так же, как когда-то изучал возможности структуры цветка, взаимовлияние мотивов, текстиля и цветов, что особенно сказывалось в таких работах, как «Портрет Н.И.Забелы-Врубель в костюме Empire» 1898 года, где воланы чепца напоминали лепестки акварельного рисунка «Ирис» (1886). Очевидная взаимосвязь существовала между его собственными способностями к стилизации и интересом к цветочному орнаменту как готовому, уже реализованному образцу. «Портрет Н.И.Забелы-Врубель (сидящей в кресле)» 1904 года выглядел как повод для написания рисунка обоев в виде ритмично разбросанных цветочных веток, «Портрет М.И.Арцыбушевой» (1897), первый вариант акварели «Гамлет и Офелия» (1883), «Портрет мужчины в старинном костюме» (1886) отражали его внимание к цветочной обивке и ткани с цветочным рисунком.

По мере развития символизма и проникновения в художественную жизнь России новых эстетических веяний модерна, возрастала волна интереса и к сложной символике флоры, и к ее орнаментальным возможностям, и к взаимоотношениям человека и природы В 1895 году В.В.Розанов опубликовал статью «Красота в природе и её смысл» в ответ на статью В.Соловьева «Красота в природе» 1894 года, в 1902 году на страницах журнала «Мир искусства» появилась статья Андрея Белого «Формы искусства», где он воспринимал стилизацию,

схематизацию действительности как результат глубокого познания. «Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения, — писал Белый, заочно оправдывая творческие поиски Врубеля, — внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе». [20] Кроме серьезной полемики русских философов, в 1891 году в Казани было опубликовано крайне любопытное сочинение Варвары Говоровой «Эстетика и символизм растительного царства», вдохновленное сочинением Маттиаса Якоба Шлейдена «Растение и жизнь», неоднократно издававшимся в России на протяжении XIX века. В 1894 году Ю.Ф.Брокман в Москве опубликовал сочинение Шуберта-фон-Зольдерн, архитектора, профессора Императорско-Королевской высшей технической школы под названием «Стилизация растений». Связь между способом интерпретации растительных форм и стилем становилась все более очевидной; в 1898 году под редакцией директора, Ф.Ф.Львова Строгановское Центральное училище технического рисования выпустило в свет «Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.» с приложением краткого объяснения архитектурных стилей, составленным архитектором С.У.Соловьевым, преподававшим курс «История орнамента». Его коллега по цеху С.В.Ноаковский особо отмечал необходимость стилизации флорального мотива для создания орнаментальных композиций. В силу назревшей необходимости с осени 1898 года в учебную программу училища одновременно вводилось два взаимосвязанных новых предмета: «Изучение стилей» и «Стилизация цветов».

Способность Врубеля к стилизации оказалась чрезвычайно востребована современниками. По приглашению нового директора Н.В.Глобы он дал несколько уроков стилизации, поскольку из-за болезни был вынужден оставить училище в 1901/1902 учебном году,

прервав свою многообещающую преподавательскую деятельность, но его собственные эксперименты со стилизацией продолжались даже на новом жизненном этапе, воплотившись в акварели «Кампанулы» 1904 года.. Извлечение неожиданных декоративных возможностей из привычных мотивов оказало огромное влияние на его многостороннее творчество, перед ним открывались неограниченные возможности в разных видах искусства, от театрально-декорационного до декоративно-прикладного. Он с увлечением реализовывал и декоративный, и символический потенциал избранной порождающей модели, экспериментировал с витражами и керамикой, создавал орнаменты и орнаментальные композиции. Стилизация как формальный механизм осуществления художественной символизации превращала образ переживания прекрасного творения природы в художественный символ и позволяла Врубелю решать основополагающую задачу его творческих поисков, состоявшую в гармонизации формы и содержания, став важнейшим определяющим элементом сложения его индивидуального, неповторимого и хорошо узнаваемого авторского стиля — стиля Врубеля.

Примечания:

1. *Врубель*. Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976. — С. 37.

2. Выставка произведений М.А.Врубеля к 100-летию со дня рождения: живопись, акварель, рисунок, скульптура из государственных и частных собраний // Московский союз советских художников / сост. кат. Н.В.Власова. — М.: Советский художник, 1956. — Кат. 20.

3. См. об этом: *Соколов Б.М.* Образ сада в русском искусстве конца XIX — начала XX века / *Искусствознание. Вып 2. — М., 2006. — С. 177–245.*

4. *Врубель*. Указ. соч. — С. 75.

5. *Блок А*. Памяти Врубеля / Об искусстве / сост., вступит. статья, с. 3–58, примеч. Л.К.Долгополова. – М.: Искусство, 1980. — С. 270.

6. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений в четырёх томах. Том II. — М.: Правда, 1969. — С. 424.

7. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Русскій міръ, 2014. — С. 35.

8. *Врубель*. Указ. соч. — С. 290.

9. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 29.

10. *Врубель*. Указ. соч. — С. 267.

11. Там же. — С. 268.

12. Там же. — С. 258.

13. *Чехов А.П.* Избранные произведения в трех томах. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1967. — С. 455.

14. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911. — С. 185.

15. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в шести томах. Т. 3. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. — С. 66.

16. См. об этом: *Нащокина М.В.* Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук. Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства. 5-е изд., исп. и доп. — СПб.: Коло, 2015.

17. *Врубель*. Указ. соч. — С. 215.

18. Там же. — С. 275.

19. Там же. — С. 282.

20. *Андрей Белый***.** Символизм как миропонимание / авт. вступ. ст. и примеч. Л.Сугай. — М.: Республика, 1994. — С. 96.

Библиография:

1. *Алленов М.М.* Этюды цветов Врубеля (1886–1887) // Советское искусствознание. — 1978. — № 77. — Вып. 2. — С. 191–210.

2. *Андрей Белый***.** Формы искусства / Символизм как миропонимание / авт. вступ. ст. и примеч. Л.Сугай. — М.: Республика, 1994.

3. *Блок А*. Об искусстве / сост., вступит. статья, с. 3–58, примеч. Л.К.Долгополова. — М.: Искусство, 1980.

4. *Бычков Виктор*. Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма // Дух символизма: русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн» / науч. ред.-сост. М.В.Нащокина. — М.: Прогресс-Традиция, 2012.

5. *Врубель.* Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976.

6. Выставка произведений М.А.Врубеля к 100-летию со дня рождения: живопись, акварель, рисунок, скульптура из государственных и частных собраний // Московский союз советских художников / сост. кат. Н.В.Власова. — М.: Советский художник, 1956.

7. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. — М.: БуксМАрт, 2014.

8. *Казакова Л.В*. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна / Л.В.Казакова. Российская акад. художеств. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. — М.: Памятники ист. мысли, 2009

9. Краткие очерки орнаментных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.: с прил. крат. объясн. архит. Стилей / сост. С.У.Соловьевым / пер. Г.Г.Павелко; под ред. Ф.Ф.Львова. — М.: Строган. уч-ще, 1889.

10. *Лермонтов М.Ю*. Собрание сочинений в четырех томах. Том II. — М.: Правда, 1969.

11. *Лосев А.Ф*. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Русскій міръ, 2014.

12. *Нащокина М.В*. Московский модерн. Российская акад. архитектуры и строит. наук. Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства, 5-е изд., исп. и доп. — СПб.: Коло, 2015.

13. *Ноаковский С.В*. Выставка в рисовальных школах // Мир

искусства. — 1899. — № 6.

14. *Пушкин А.С*. Полное собрание сочинений в шести томах. Т. 3. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949

15. *Розанов В.В*. Красота в природе и ее смысл и другие статьи: 1882–1890 / под ред. В.Г.Сукача. — М: Прогресс-Плеяда, 2009.

16. *Соколов Б.М*. Образ сада в русском искусстве конца XIX — начала XX века // *Искусствознание. — 2006. — Вып. 2. — С. 177–245.*

17. *Соловьев В.С*. Смысл любви; Жизненная драма Платона; Красота в природе; Смысл искусства / предисл. Эрн. Кейхеля. — Берлин: Заря, 1924.

18. *Федоров-Давыдов А.А*. Природа и человек в искусстве Врубеля // М.А.Врубель. 1856–1910 [Альбом]. — М.: Искусство, 1968.

19. *Чехов А.П*. Избранные произведения в трех томах. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1967.

20. *Шульгина Е.Н.* История Строгановского училища: 1825–1918 / Е.Н.Шульгина, И.А.Пронина. — М.: Рус. слово, 2002.

21. *Яремич С.П*. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911.

П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший)

РОМАН С НАЗВАНИЕМ «МОСКВА». ГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ КАК ИССЛЕДОВАНИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В статье анализируется обширный цикл графических листов, выполненных членом-корреспондентом РАХ, народным художником РФ, профессором П.П.Козорезенко (старшим), посвященный Москве 1980-х. Объединенная колоритом, настроением и точкой зрения горожанина, серия представляет собой своеобразный историко-художественный документ 1980-х годов.

A large cycle of graphic works dedicated to Moscow of 1980-s executed by the Corresponding member of the Russian Academy of Arts, People's artist of Russia, professor Piotr Kozorezenko is analyzed. This series, united by the color scheme, mood and point of view represent a kind of historical and artistic document of 1980-s.

Ключевые слова: П.П.Козорезенко (старший), Москва-80-е, графическая серия, поэма о городе.

Keywords: Piotr Kozorezenko (older), Moscow-80-s, graphic series, poem about the city.

1980-й год для Москвы запомнился тем, что это был год Олимпиады. Историки считают это событие началом разрядки международной напряженности. Однако для художественной и гуманитарной истории города это был также своеобразный рубеж. Ожидание гостей началось задолго до Олимпиады. Олимпийский Мишка и кольца встречались повсюду, не только в Москве, Ленинграде или Таллине.

Подготовка города к встрече делегаций, особая приподнятая

атмосфера тех двух недель летом 1980 года (с 19 июля по 3 августа) — все как бы начинали видеть столицу другими глазами; привычные улицы, дома, московский колорит: все это воспринималось как будто заново. Фотографы, такие как Александр Слюсарев, на рубеже 1970-х и 1980-х годов открывали для себя и для нас Москву в своих поэтически субъективных сериях [1]. В это же время рождается проект превращения Арбата в пешеходную зону (1974–1986, НИиПИ генплана г. Москвы и Моспроект-2), архитекторы и дизайнеры начинают видеть город с точки зрения горожанина [2]. Городская среда стала восприниматься как поле деятельности, как пространство, которое дизайнерам предстояло освоить, насытить разнообразной графической информацией в дни Олимпиады [3].

Как живой организм, город воспринимался в романтическом ключе, быть может, с момента выхода знакового фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы или с легким паром» (1976). И хотя здесь пародировались безликие новостройки, за ними ощущался подтекст реальной городской исторической ткани Ленинграда, присутствовало ощущение Москвы. Фильм «Покровские ворота» Михаила Козакова (1982) отчасти проецировал восприятие города 1980-х годов в 1950-е.

Все это вместе входит в контекст графической серии П.П.Козорезенко «Москва-80-е».

Городская среда тех лет стала историей. И не только потому, что изменилось отношение к городу, сменилось поколение. Но и потому, что сам город претерпел перемены, включая и его историческую часть. Фильм «Покровские ворота» завершается сносом старых зданий на Покровке. Но вместе с ними уходит и неповторимая дворовая среда, быт, ощущение города как обжитого пространства, о котором вспоминает, например, Юрий Норштейн, описывая детство и восприятие Марьиной Рощи [4].

И потому зарисовки Москвы 1980-х П.П.Козорезенко сегодня воспринимаются еще и с некоторый долей ностальгического подтекста. Вся серия работ П.П.Козорезенко содержит это понимание города как уникального исторического и художественного пространства. Мы видим город не откуда-то издалека или сверху, как на генплане, а находясь внутри него, шагая по улицам, проезжая мимо на

автобусе, прогуливаясь по паркам. Уникальность этого пространства складывается именно из специфического отношения к нему горожан, «читающих» город как своеобразные стихи, лейтмотив которых часто можно связать со стихами Булата Окуджавы. (Кстати, именно в 1980-е издательство «Советский писатель» выпустило насколько книг Окуджавы — как стихи, так и прозу.)

Профессор МГХПА, член-корреспондент РАХ, народный художник Российской Федерации П.П.Козорезенко успешно работает в различных видах искусства: станковой живописи и графике, книжной графики и плакате, кинодекорационном искусстве. Он также является руководителем детской школы «Строгановские традиции».

В своей творческой и педагогической деятельности П.П.Козорезенко раскрывает художественный потенциал графики, превращая свои листы в законченные произведения искусства. Представляют интерес его графические работы в жанре композиционного портрета и иллюстрации.

Мастер плодотворно работает над развернутыми сериями живописных работ и графических листов, посвященных защитникам Отечества, истории России, Москве.

Серия графических работ, посвященных Москве 1980-х годов, выполненных в технике темперы, представляет собой отдельный завершенный цикл, объединенный теплым весенним колоритом, юмором, вниманием к бытовым деталям. Здесь можно встретить ремонтников, строителей, пассажиров на остановках, спешащих студентов.

Исполненные темперой работы Петра Козорезенко из серии «Москва 80-е» отражают переживания художника, соприкасающегося в своем творчестве с близкой и знакомой темой [5]. В облике родного города он видит сочетание величественного и интимного — единственного в своем роде. Окрашенные теплым юмором бытовые сцены, уютные уголки московских парков перемежаются в работах с широким охватом городских панорам.

Его городские пейзажи носят не столько видовой характер, сколько преобразованы в эмоциональные насыщенные пространства с гаммой оттенков, выражающих дух столичного города, во всякое время

неугомонного и многоликого. Ощущение разнообразной динамичной жизни исходит от самой пластической структуры работ, создается живым, подвижным взаимодействием контуров, спектральной широтой тонального решения, ритмом перспективных сокращений пространственных композиций.

Художник запечатлел многие заинтересовавшие его улицы, парки, площади и здания Москвы. П.П.Козорезенко удивительно правдиво передает своеобразие родного города: материальность архитектурных форм, красоту их пропорций, величие силуэтов «высоток», храмов, выразительность монументов, целостность исторических ансамблей. И во всем он стремится почувствовать душу народа, создавшего те или иные памятники своей эпохи.

Его можно назвать певцом Москвы. Он рисует уходящее, чтобы на фоне этого уходящего изобразить пришедшее взамен: высотные здания, широкие площади, промышленные предприятия и т.д.

Москва Петра Козорезенко — нескончаемый любовный роман о прошлом и настоящем, который написан светом и красками, вдохновением и опытом. А опыт художника — это его искусство.

Рассматривая листы, мы как бы совершаем прогулки по приветливой гостеприимной Москве. Она всегда привечала гостей, и наших и не наших, открытым пространством площадей, распахнутостью неба и редким для других городов контрастом старого и нового.

В этой серии Москва продолжает жизнь в строительстве индустрии на окраинах и в великолепных ансамблях старых и новых построек.

В начале Калининского проспекта мы видим удивительную узорчатую церковь, вознесенную куполами, крепко, навечно утвердившуюся на этом клочке старой Руси. Спешащие вереницей авто, группа прохожих минуют ее, не тревожа ее забвения.

Этот контраст древнего уютного храма и стоящих рядом небоскребов Нового Арбата еще больше подчеркивает рукотворность, артельность старой архитектуры.

Но в Москве есть улицы, сохранившие в чем-то свой старый облик. Вот идущая в гору Трубная площадь с ее монастырскими стенами, колокольней и старыми особняками. Белые пятна пушистого

свежего снега удивительно тонко оттеняют нежную раскраску старых обжитых построек. Это место поэзии, воскрешающее для нас незримое присутствие московских поэтов начала 20-х прошлого столетия.

Иное, распахнутое для глаза, — распахнутое пространство университета им. М.В.Ломоносова и Бородинского моста.

Увлекает своей романтикой, светом и ритмом архитектура, существующая в согласии с человеком. Эти и другие листы: «Все на выборы», «Первый снег. Крымский мост», «Улица Космонавтов» выражают ту полноту жизни, которая связана с миром, спокойствием. Здесь не ощущается еще начало великого перелома. Это время принадлежит строителям коммунизма, тем рядовым людям, будущее которых еще не обращено к тяготам великого слома эпохи.

Вот почему по-своему прав художник, показывающий нам спокойную, уверенную жизнь большого города, хранящего весь жар старой романтики и счастья жизни.

Эта жизнь кипит у подножья старых и новых ансамблей архитектуры («Воскресный день», «Иней», «Пересменка», «У памятника Фёдорову»).

Замечательно умение художника отдать дань старым ансамблям, таким как старый Арбат, Кремль, Троицкий проезд и др. Вместе с тем, художник лирически претворяет в песенное звучание островки новой архитектуры («Дымы Мосэнерго», «Останкино», «Калининский проспект»), словно увиденные глазами строителей и жителей соседних кварталов. Такова Москва художника Петра Козорезенко, оживленная во все дни, во все времена года, — Москва, обжитая поколениями людей и открытая всему миру.

Он знает этот город, понимает и любит Москву, собирая по крохам драгоценную мозаику ее прошлого, отдавая должное новому, современному. Для него Москва с ее архитектурой, старыми улочками и новыми проспектами одухотворена, прежде всего, историческими преобразованиями, и с этих позиций он живописует ее, находя в столкновении старого с новым основу ее поступательного движения. И зимой, и летом художник находит уходящие улочки Москвы, наподобие поленовского «Московского

дворика», или те величественные ансамбли новой Москвы, которые отражают движение века и запечатлевают их на холсте или бумаге, вписывая новую страницу в свою поэму о великом городе.

Библиография:

1. *Раппапорт А*. Время и предмет. Фотографии А.Слюсарева // Советское фото. — 1987. — № 7.

2. *Гутнов А., Глазычев В.* Мир архитектуры: Лицо города. — М.: Молодая гвардия, 1990.

3. Дизайн и спорт. — URL: http://mobiledesignmuseum.ru/sport/ (дата обращения: 08.09.2016).

4. *Норштейн Ю., Ярбусова Ф.* Сказка сказок. — М.: Красная площадь, 2005.

5. Произведения из серии «Москва-80-е» неоднократно экспонировались на выставках в России и за рубежом. Полный цикл работ представлен на сайте художника. — URL: http://kozorezenko.com/drawing/cities/moskva-80/pictures/G00711-6/pageall (дата обращения: 15.11.2015).

П.А. Ревенков

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В БИБЛЕЙСКИХ ГРАВЮРАХ ГЮСТАВА ДОРЭ (1866) И БАРРИ МОЗЕРА (1999)

Гюстав Доре и Барри Мозер — две различные эпохи, кардинально разные подходы в понимании пространства библейской гравюры. Рассматриается стремление Доре охватить сцену, грандиозное, развертывающееся перед зрителем действо целиком; XX век, а точнее, его завершение — резкий скачок в прогрессе науки и техники, эпоха расцвета фотографии и кинематографа — объясняет противоположный метод Барри Мозера — кадрирование отдельного определенного фрагмента. Пространство Мозера рассматривается как бы через объектив камеры.

Gustavt Dore and Barry Moser represent the two different epochs and artistic visions of the space of the Holy Bible represented in illustrations. The author stresses the intention of Dore to create the large scale scenes, while the scientific progress and the flourishing of the cinema and photography in the end of the XX-th century explains the contrary Moser's method, based on fragmentation. The space of the Holy Bible is represented by Barry Moser as if through the lens of the photocamera.

Ключевые слова: Гюстав Доре, Барри Мозер, барокко, романтики, фотокадрирование, иллюзия объема, полифония.

Keywords: Gustave Dore, Barry Moser, barocco, romaticism, photographic framing, space illusion, polyfonia.

Гюстав Доре и Барри Мозер олицетворяют две различные эпохи, кардинально разные подходы в понимании пространства библейской гравюры. Первое издание Библии Le Grand Bible de Tours с гравюрами



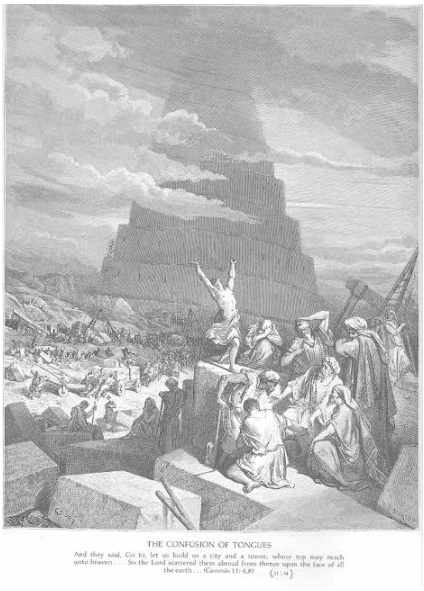


Рисунок 1. Гюстав Дорэ. Кедры ливанские для храма. Третья Книга Царств. Иллюстрация. 1866
Рисунок 2. Гюстав Дорэ. Вавилонская башня и смешение языков. Книга Бытие. Иллюстрация. 1866

Гюстава Доре датируется 1866 годом, а Pennyroyal Caxton Bible Барри Мозера — 1999 годом. Время Гюстава Доре — середина 19 века — расцвет театра. Это, а также опосредованное влияние барокко через романтиков объясняет стремление Доре охватить сцену, грандиозное, развертывающееся перед зрителем действо целиком. Напротив, 20 век, а точнее, его завершение — резкий скачок в прогрессе науки и техники, эпоха расцвета фотографии и кинематографа — объясняет противоположный метод Барри Мозера — кадрирование отдельного определенного фрагмента. Пространство Мозера рассматривается как бы через объектив камеры. Однако в отличие от пионеров внедрения приемов фотокадрирования в живопись 19 века Мане и Дега, данный прием у графика конца 20 века носит не случайный, а композиционно обоснованный характер.

Разница в понимании и организации пространства двух



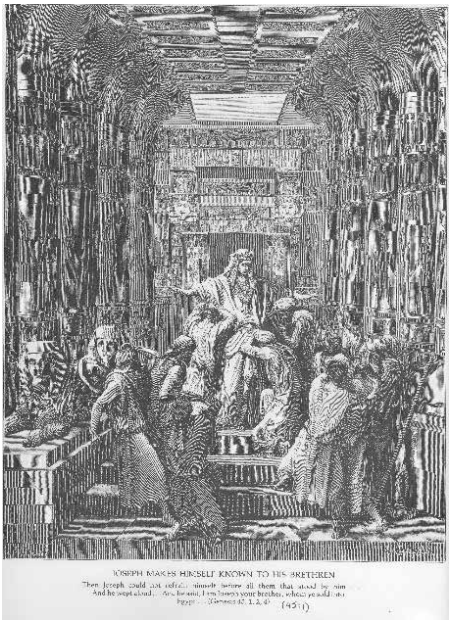


Рисунок 3. Гюстав Дорэ. Иосиф открывается своим братьям. Книга Бытие. Иллюстрация. 1866
Рисунок 4. Барри Мозер. Иисус в пустыне. Новый Завет. Иллюстрация. 1999

представленных графиков обусловлена разницей пластических задач, которые ставил каждый из них, имея свое оригинальное видение способа выражения заключенных в библейском тексте смыслов.

Для фантастических сцен Гюстава Доре необходима иллюзия не только объема, но и пространственной глубины. Он часто вводит широкие пейзажные планы в гравюрах Ветхого Завета. Доре подчеркивает глубину пространства, применяя световоздушную перспективу, используя прием чередования освещенных и затемненных участков, как это сделано в гравюре перевозки ливанских кедров.

Дьяков анализирует данный лист: «Центр композиции занимают два только что срубленных и отесанных ствола гигантских кедров, помещенные на две громадные повозки. А вокруг этих исполинов

снуют, суетятся, хлопочут рабы, надсмотрщики, погонщики лошадей, запряженных попарно и тщетно пытающихся сдвинуться с места. Лучи солнца выхватывают неисчислимые толпы людей, растущие вдалеке кедры. Чередующиеся пятна темного и светлого создают ощущение безграничности пространства» [4]. Отметим, что свет играет объединяющую роль в полифоничной массовой композиции Доре и одновременно усугубляет иллюзию пространства. Выражаясь языком Вельфлина [2], свет создает целостное единство и развитие в глубину в гравюрах Доре. Удары света выделяют ключевые узлы композиции. Например, в гравюре «Вавилонская башня» мы видим такой прием аранжировки света: зловещее темное пятно смерчеобразного строения уходит далеко назад, оттеняя безумную толпу, выхваченную светом на переднем плане.

Говоря о перспективе пространства гравюр Доре, стоит отметить, что мастер, следуя принципам перцептивной, а не строго научной ренессансной перспективы, использовал несколько точек схода. Особенно очевидно это прослеживается в интерьерных сценах, например «Иосиф открывается перед братьями» и «Тайная вечеря».

Барри Мозер не ставил задачу форсировать иллюзию пространства. Большая часть гравюр его Библии — это изображение отдельных личностей или явлений-символов. Он наоборот убирает воздух и зачастую ставит придвинутый к зрителю предмет на абстрактном плоском фоне. Вообще графику Барри Мозера сложно классифицировать как строго плоскостную или пространственно-глубинную, она двояка. С одной стороны, гиперреалистичная фактурная проработка поверхностей в пейзажах может считываться глазом как декоративное плоское пятно, ведь воздушная перспектива не работает. Но, с другой стороны, резкое сокращение предметов, имеющее источник в оптических законах фотографии, говорит? напротив, о заострении пространственной глубины. Примеры такого двоякого восприятия — гравюры « Моисей у Чермного моря» и «Иисус в пустыне». В этих гравюрах в целях «пространственности» автор отодвигает фигуру героя на задний план, оставляя перед зрителем тщательно фактурно проработанные камни. Этот передний план тем самым оживляется, наделяется собственной смысловой содержательностью, создавая



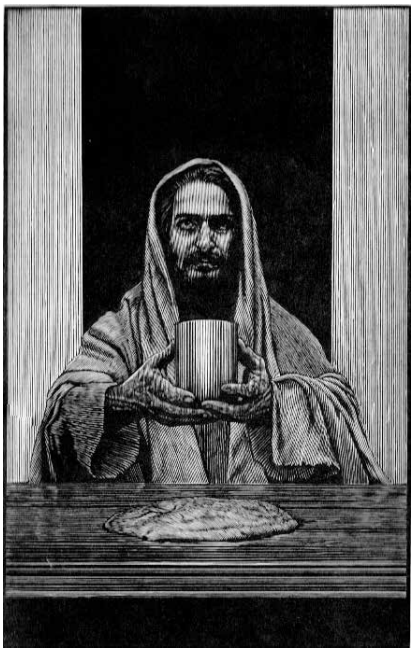


Рисунок 5. Барри Мозер. Пророк Исайя. Книга пророка Исайи. Иллюстрация. 1999
Рисунок 6. Барри Мозер. «Сия есть Кровь Моя Нового Завета...». Новый Завет. Иллюстрация. 1999

своеобразный диалог с отстраненной фигурой на заднем плане. Барри Мозер смещает, выражаясь языком фотографии, точку фокусировки, завязывает смысловые узлы на углах композиции.

Глубина и объем во многих гравюрах Мозера передаются исключительно средствами резкой светотени и ракурса (ракурс в «Убийстве Авеля»). Именно пятно черного является той абсолютной глубиной, из которого «высекаются» светом предметы в пространстве. Мозер зачастую использует абстрактные черные столпы, своеобразные чередующиеся полосы света и тьмы в качестве фона для портретов. Черное пятно — это также и объединенная собственная и падающая тень либо фон, обладающий одновременно свойствами и плоскости, и абсолютной глубины («Христос на Тайной вечере», «Исайя» и др. портреты).

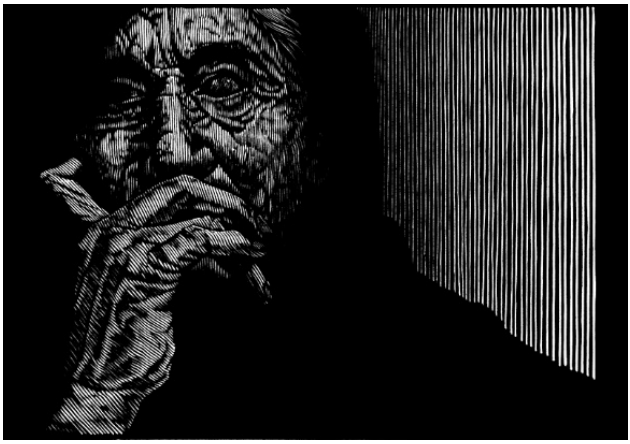




Рисунок 7. Барри Мозер. «Тогда откроются глаза слепых…” Книга пророка Исайи. Иллюстрация. 1999
Рисунок 8. Барри Мозер. «Исайя ходил нагой и босой...» Книга пророка Исайи. Иллюстрация. 1999

Мозер обращается к глубинности или плоскостности [2] в зависимости от жанра и смыслового назначения той или иной гравюры его Библии, совмещая оба принципа. Протяженное в глубину пространство, переданное сокращением размеров предметов, штрихов и фактурного зерна каменистой поверхности, характерно для пейзажных гравюр, в портретных гравюрах пространство неглубоко, а в натюрмортных, где отдельный предмет или фрагмент группы предметов придвинуты вплотную к зрителю, как при макросъемке, утверждается фронтальная плоскость.

Оба художника используют пространственный прием ритмического удаления в глубину, в основном, с помощью архитектурных элементов. У Доре этому служат колоннады в интерьерах египетских и вавилонских дворцов («Иосиф открывается братьям»). Барри Мозер не только заставляет работать на пространственное удаление ритм изображенных объектов, например, ступеней в гравюре «Исайя нагой и босой», но во многих портретных гравюрах сама гравировка параллельными штрихами увеличивающейся либо уменьшающейся толщины создает энергию ритмов различной частоты и амплитуды. Примером является гравюра «Глаза слепой будут открыты»

Весьма интересный способ выражения глубины пространства Барри Мозера — наложение или пересечение контуров фигур (Рудольф Арнхейм употребляет в данном случае термин «overlapping» [1]). Такой прием Мозер использует очень часто, особенно ярким примером является гравюра «Лот с дочерьми».

У каждого художника складывается индивидуальная, присущая данной личности и эпохе пространственная система. В данной работе были рассмотрены пространственные особенности знаковых для своего времени художников Библии 19 и 20 веков. Это различная роль света и воздуха, работа пятна и ритмов линий, перспективы для выражения пространственной глубины, а также выбор масштаба изображаемого объекта или сцены в рамках гравюры.

Библиография:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
2. *Вельфлин Генрих.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В.Шевчук, 2013. 344 с.
3. *Голубева О.Л.* Основы композиции: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Искусство, 2004. 120 с: ил.
4. *Дьяков Л.А.* Гюстав Доре. М.: Искусство, 1983.
5. *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994.
6. URL: http://www.rmichelson.com/artists/barry-moser/the-holy-bible/ (дата обращения: 28.11.2016).
7. The Doré Bible Illustrations. New York: Courier Dover Publications, 1974.

С.Ю. Штейн

ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Статья посвящена описанию деятельностного подхода в качестве функционального прикладного инструмента искусствоведческих исследований и в тоже время как системообразующего подхода в отношении к самой исследовательской деятельности в условиях искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности.

The article is devoted to description of the activity approach as a function of applied tools of modern art history researches and at the same time as a systemic approach to the research activities in the context of art history as a specific disciplinary objectivity.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, деятельностный подход, системодеятельностный подход, перманентная рефлексивно-методологическая работа, онтология искусства, метаонтология искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве

Keywords: methodology of art history, art theory, the activity approach, system activity approach, permanent reflexive-methodological work, ontology of art, meta ontology of art, methods of art history, the science of art

Если методы исследования — это то, каким образом субъект получает, организует и выражает данные о предмете, то подход — это или указание на стратегию работы с исследуемым материалом (дедуктивный подход, индуктивный подход и т.п.), или же изначальное рассмотрение исследуемого как чего-то определенного самим подходом. В этой связи можно говорить о собственно методологических подходах, реализующих рассмотрение предмета как чего-то *формально* определенного (системный подход — предмет как система или как та или иная часть

системы, семиотический подход — предмет как знаковая система или элемент/элементы знаковой системы и т.п.), и о подходах интерпретационных, в условиях которых предмет рассматривается как нечто уже *содержательно* определенное (марксистский подход — предмет как выражение/подтверждение марксистской теории, феминистический подход — предмет как выражение того или иного аспекта феминного начала и т.п.). Причем интерпретационные подходы, по большому счету, не являются собственно исследовательскими подходами, а их маркирование в качестве таковых (что нередко происходит в гуманитарной науке) является характеристикой определенного уровня методологической культуры исследователей.

Деятельностный подход связан с рассмотрением предмета через деятельность или как деятельность и собственно самой исследовательской работы — как специфической деятельности в противопоставление натуралистическому подходу к познанию. В то же время существуют различные варианты понимания и применения деятельностного подхода, которые связаны со спецификой того конкретного предмета, в отношении которого он задействуется (психология, образование, управление и т.д.).

Несмотря на то, что искусствоведение как область гуманитарной науки напрямую связано с человеческой деятельностью, деятельностный подход практически не применяется в искусствоведческих исследованиях, а если и возникает само название «деятельностный подход» в работах, связанных с изучением искусства, то оно оказывается или вообще номинальным, или же довольно условно указывающим на то, что исследователь имеет дело с какой-то деятельностью. Однако при полноценном использовании деятельностного подхода и наиболее формализованного его вида — системодеятельностного подхода Г.П.Щедровицкого, данный подход может быть весьма функционален и продуктивен в условиях искусствоведения.

Ставя цель — ввод в практику искусствоведческих исследований деятельностного подхода, для того чтобы иметь достаточное представление о том, что именно будет пониматься под деятельностным подходом в настоящей работе, для начала следует сделать краткий разбор деятельностного подхода как внедисциплинарного подхода и описать противопоставление деятельностного подхода к познанию натуралистическому

подходу к познанию, а затем уже проанализировать возможности деятельностного подхода как прикладного подхода в искусствоведении и наметить пути его использования в качестве системообразующего подхода самого искусствоведения как дисциплинарной предметности.

1. Деятельностный подход

Для того чтобы рассматривать деятельностный подход вне обусловленности его использованием в условиях той или иной дисциплинарной предметности, а также безотносительно той или иной конкретной теории деятельности, пытающейся по-своему объяснить полагаемую в основу данного подхода деятельность или же той или иной теории действия, так или иначе объясняющей действие как структурную единицу деятельности, необходимо максимально абстрагироваться и от первого, и от второго, и от третьего, позиционируя деятельностный подход исключительно в методологическом ключе — как *способ формального представления предмета в процессе исследовательской работы*.

Основываясь на отдельных аспектах ряда теоретических работ [5, с. 233–280; 7], на опыте проблематизации деятельностного подхода [1, с. 75–87], а также на практике его использования в исследовательской работе [3; 4], сформулируем основные положения, которые описывают и объясняют деятельностный подход.

Во-первых, дадим устраивающее нас определение деятельности.

Деятельность — это перевод исходного материала в такое состояние, которое по отношению к тем процессам (действиям), с использованием которых осуществлялся перевод, может быть охарактеризовано как продуктивное, то есть законченное и не предполагающее реализации к нему иных процессов в условиях уже реализованной процессуальной множественности, что выражается в закреплении для каждой деятельности устойчивого продуктивного контейнера, в который «упаковывается» потенциально уникальная формосодержательная целостность продукта, полученная из исходного материала в результате реализации данной процессуальной множественности, которая при принципиальной вариативности как самих процессов, так и их последовательности, приобретает репродуктивный данный продуктивный контейнер цикличный характер.

Во-вторых, обозначим ключевые черты деятельности.

Деятельность безлична, то есть независима от реализующих ее субъектов, при том, что их индивидуальность вполне может присутствовать в деятельности и в зависимости от ее специфики выражаться в той или иной форме (специфика конкретной деятельности задает условия и границы для проявления такой индивидуальности субъекта).

В минимальном масштабе рассмотрения деятельность всегда системна, то есть она является системой со всеми системными признаками (целостность, структурность и т.д.), а в более широком масштабе рассмотрения — деятельность всегда полисистемна, так как компоненты деятельности являются компонентами других систем, в том числе других систем-деятельностей.

В-третьих, перечислим основные компоненты деятельности, с использованием которых может быть составлено ее методическое представление: цель, задачи, средства, метод, процедуры, исходный материал, продукт, продуктивный контейнер. А также дадим указание на то, что продукт деятельности, которую необходимо маркировать как «деятельность-1», в том или ином качестве всегда является функционально включенным в иную деятельность — «деятельность-2».

В четвертых, определим, что наиболее функциональным на сегодняшний день является представление деятельности, предложенное Г.П.Щедровицким: через исходный материал, процесс и организованность материала в результате применения — к исходному материалу данного процесса.

И, наконец, в заключении сформулируем возможный алгоритм использования деятельностного подхода в исследовательской работе (без учета ее специфики, которая в каждом конкретном случае естественно будет требовать адаптации данного алгоритма):

— определение предмета исследования как конкретного вида деятельности или же как того или иного компонента деятельности;

— разложение исследуемой деятельности на максимально доступный для рассмотрения набор компонентов (как правило, таковыми являются исходный материал, продукт и продуктивный контейнер, средства и метод), через анализ которых при необходимости может быть произведена реконструкция недостающих компонентов деятельности;

— при сложности или же изначальной невозможности определения вида деятельности, к которой относится предмет исследования, а также при необходимости ее теоретической демаркации от иных видов деятельности — определение онтологического процесса для данной деятельности, который определяет ее специфику и моделирование на его основе процессуальной множественности, образующей структуру данной деятельности, что и будет являться и ее определением, и ее доказательным обособлением;

— конструирование теоретической модели деятельности как системы (через последовательное представление ее этапов в виде материала, процесса, реализуемого в его отношении и организованности материала после реализации процесса), а при необходимости как системы, являющейся частью системы деятельности или же полисистемы.

Полученное в результате реализации данного алгоритма формальное представление предмета может быть функционально использовано в содержательной части конкретной исследовательской работы, хотя в отдельных случаях уже само по себе оно может являться непосредственным содержанием исследования.

Возможность же рассмотрения деятельностного подхода в качестве альтернативы натуралистическому подходу к познанию, в котором объект исследования противопоставляется субъекту как некая данность, аспект которой — предмет — становится непосредственно исследуемым, связана с тем, что в качестве деятельности изначально рассматривается сама исследовательская работа, что позволяет задать совершенно иной характер всей научной работе, переводя ее в плоскость мыследеятельности [6], снимающей многие вопросы, возникающие в отношении к исследовательским результатам, получаемым с использованием традиционного натуралистического подхода.

2. Деятельностный подход как прикладной подход в искусствоведении

Предметная область искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности на самом общем масштабе рассмотрения включает в себя целый ряд различных видов деятельности (создание изобразительных, музыкальных, сценических и иных произведений)

и систем деятельности (например, кинематограф), которые интерпретируются искусствоведением как художественные, а их продукты в условиях искусствоведения являются основным предметом для исследовательской рефлексии. Таким образом, допустимо говорить о возможности применения деятельностного подхода в самых общих теоретических исследованиях искусства, в которых, во-первых, в качестве исходной деятельности может быть определена художественная (объектно-продуктивная) деятельность; во-вторых, в связи с условием включения продукта любой деятельности в том или ином качестве в иную деятельность в качестве сопутствующей ей деятельности должна быть определена потребительская (объектно-потребительская) деятельность; и, в-третьих, такая деятельность, которой задаются условные маркеры «художественная деятельность» и «искусство» в отношении определенных видов деятельности и их продуктов, а также принципы позиционирования и координирования таким образом маркированных объектов, то есть, если и не вся, то, по крайней мере, какая-то часть самой исследовательской (рефлексивной) деятельности в отношении продуктопроизводной деятельности и отдельных ее компонентов (причем, в таком случае можно говорить о снятии проблемы эксплицитных и имплицитных форм функционирования эстетики [2, с. 14–21], но рассматривать их как результат реализации различных видов специфической рефлексивной деятельности в отношении одного и того же в различных ситуативных условиях).

Если произвести масштабирование и рассматривать отдельные дисциплинарные предметности, входящие в состав искусствоведения (исследования в отношении изобразительного искусства, музыковедение, театроведение и т.д.), то деятельностный подход функционально может быть использован в качестве подхода, позволяющего более точно демаркировать предметную область, соответствующую данным локальным дисциплинарным предметностям, а также формализовать определение их структурного состава.

Область применения деятельностного подхода на самом «мелком» масштабе, связанном уже с рассмотрением конкретных видов

деятельности (интерпретируемых как художественные), довольно широка и позволяет реализовывать как все исследование на данном подходе, так и использовать его в качестве подхода вспомогательного.

Наиболее функциональным деятельностный подход является в отношении следующих потенциальных задач искусствоведческих исследований:

a) построение теоретических моделей различных видов художественной деятельности (что является формализацией компонентов и структуры деятельности, которая, скорее всего, лежит в основе той или иной локальной дисциплинарной предметности, входящей в состав искусствоведения);

b) теоретическое обоснование специфики того или иного вида художественной деятельности или же обоснованное дистанцирование друг от друга различных видов деятельности, по той или иной причине сближенных или даже слитых (например, по единству продуктивного контейнера — кинематограф и анимация имеют единый продуктивный контейнер «фильм», но по существу являются различными видами деятельности, или же по схожести формосодержательного выражения продуктивного выхода — в основе театрального и перформативного действия лежит специфическое действие человека в определенных ситуативных условиях, но спектакль и перформанс принципиально разные продуктивные контейнеры совершенно отличных видов деятельности);

c) исследование специфики продукта деятельности как основанного на гомогенном или же онтологически разносоставном материале (примером продукта из гомогенного материала может служить графическое или живописное изображение, по отношению к которому коллаж с использованием различных материалов — изобразительного, фотографического, вещного, будет являться продуктом из онтологически не гомогенного материала).

Алгоритм применения деятельностного подхода в искусствоведческих исследованиях, а также принципы и степень формализации выражаемого знания, полностью зависят от конкретного исследовательского целеполагания и ожидаемого результата.

Специфика деятельностного подхода позволяет утверждать, что при условии его корректного применения, получаемые с его использованием знаниевые построения, в отличие от большинства традиционных искусствоведческих исследований, будут достаточно формализованы, структурно целостны, в определенной степени субъектонезависимы и лишены той дискурсной составляющей, которая зачастую присуща работам, связанным с искусством и которая делает данные работы с точки зрения принципов научности познавательно волюнтаристическими.

3. Деятельностный подход как системообразующий подход искусствоведения

Возможность использования деятельностного подхода в качестве системообразующего подхода искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности связано с оговоренным выше противопоставлением данного подхода натуралистическому подходу к познанию.

В настоящее время с использованием каких бы исследовательских подходов не была бы формально представлена предметная область искусствоведения (пусть даже и с использованием деятельностного подхода), она точно также противопоставляется дисциплинарной предметности, как объект исследования противопоставляется субъекту. А это значит, что в основе познавательной деятельности лежит все тот же натуралистический подход.

Отход от натуралистического подхода связан с изначальной фиксацией познавательной активности как деятельности, реализуемой с использованием определенных средств, методов и алгоритмов, вследствие чего продукт данной активности оказывается соотносимым с познаваемым не напрямую, а исключительно через реализованную деятельность (что оказывается вполне логичным, ведь в противном случае, при сопоставлении познаваемого и знания в его отношении, тот, кто реализует сопоставление, вынуждено оказывается в ситуации или необходимости принятия знания в качестве соответствующего познаваемому или же отказа в таком

соответствии, которое может быть мотивировано только наличием у него собственного знания в отношении того же самого и которое не соответствует сопоставляемому знанию, что, конечно же, не означает ложность или истинность одного их этих знаний, но их вариативность).

Для искусствоведения, являющегося дисциплинарной предметностью без парадигмальной составляющей, которое априори не может работать на создание единой знаниевой сетки в отношении соответствующей ей предметной области, и остающегося заложником потенциальной вариативности знаний в отношении одного и того же, переход от натуралистического подхода к познанию к подходу к познанию деятельностному — единственная возможность преодоления данной ситуации. Причем возможны даже два принципиально разных варианта развертывания деятельностного подхода в качестве альтернативы натуралистическому подходу к познанию в отношении искусствоведения, для которого они будут являться системообразующими: условно назовем их *метапарадигмальным* и *рефлексивно-методологическим*.

Метапарадигмальный вариант связан с тем, что в результате проектирования и реализации специальной методологической работы (которая при этом подробно описывается), имеющаяся предметная область искусствоведения проблематизируется и задается ее новая или уточненная онтологическая схема, на основе которой с использованием тех или иных подходов и методов (например, с использованием системодеятельностного подхода Г.П.Щедровицкого), конструируется теоретическая модель, максимально полно замещающая предметную область, а вся совокупность уже имеющихся знаний, полученных ранее в ее отношении, распредмечивается и так или иначе соотносится с полученным построением или же даже включается в ее состав. Таким образом осуществляется построение методологической парадигмы в отношении исходной предметной области с раскрытием «исходного кода» ее формирования, обуславливающим все полученное и получаемое знание. Функционирование же дисциплинарной предметности в метапарадигмальном варианте, по сути, ничем не отличается от функционирования любой другой дисциплинарной

предметности с парадигмальной составляющей, за исключением того, что принцип рациональности, задающий границы научности, заменяется деятельностным подходом к познанию: происходит максимальное наращивание знания в отношении предметной области, его упорядочивание и организация, а также решение возникающих проблемных ситуаций, связанных с реализацией познания.

Рефлексивно-методологический вариант заключается в том, что изначально происходит отказ от противопоставления предметной области и имеющихся знаний в ее отношении, но фиксируется ситуация, в которой предмет и предметная область возникают в результате реализации исследовательской/рефлексивной деятельности, и, таким образом, в основе онтологической схемы данного варианта развертывания деятельностного подхода оказываются два вида деятельности — продуктопроизводный и рефлексивный (причем первый из них — только в том случае, если в его отношении реализуется второй), которые объединяются использованием продуктопроизводной деятельностью определенных продуктивных контейнеров (устойчивых — картина, спектакль, фильм и т.д., а также возникающих в качестве производных или же дистанцирующихся от устойчивых продуктивных контейнеров) и применением к ним рефлексивной деятельностью определенного координирования и ряда условных маркеров, таких, например, как «искусство» и «художественная деятельность». При этом варианте понятие дисциплинарная предметность кардинально трансформируется: отпадает необходимость в аккумуляции знаний, образующих в традиционной дисциплинарной предметности знаниевую сетку в отношении предметной области, перестает существовать в привычном понимании и сама предметная область, которая теперь заключается в самом подходе, в центре же оказывается процедурально открытая перманентная рефлексивно-методологическая работа ученых, осуществляющих знаниевые построения с учетом представляемых им актуальных или ретроспективных данных.

Проведенный разбор деятельностного подхода как прикладного подхода в искусствоведении показал часть тех основных возможностей, которые появляются у исследователей для его функционального использования в изучении искусства, что выражается в возможности

использования данного подхода непосредственно в актуальной познавательной ситуации, в тоже время описание деятельностного подхода как системообразующего подхода самого искусствоведения, противопоставляемого натуралистическому подходу к познанию, наметило проект двух возможных путей для трансформации всего искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности.

Библиография:

1. *Лекторский В.А.* Эпистемология классическая и неклассическая. — М.: Эдиториал УРСС, 2001.

2. Очерки эстетики и теории искусства XX века / отв. ред. Н.А.Хренов, А.С.Мигунов. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. — С. 14–21.

3. *Штейн С.* Методологические замечания к исследованию аспектов онтологии кино в концепции Андре Базена // Вестник ВГИК. — 2010. — № 5. — С. 64–71.

4. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. — 2013. — № 2 (10). — С. 95–115.

5. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Г.П.Щедровицкий. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С. 233–280.

6. *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // Г.П.Щедровицкий. Избранные труды. — М.: Шк.Культ.Полит., 1995. — С. 143–154.

7. *Юдин Э.Г.* Методология науки. Системность. Деятельность. — М.: Эдиториал УРСС, 1997.

В.П. Бурый, Н.Л. Борисова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИНАРНЫХ СМЕСЕЙ РАСТВОРИТЕЛЕЙ ПОЛИМЕРОВ В РЕСТАВРАЦИИ СТЕНОПИСЕЙ

В статье рассматриваются свойства растворов сополимера БМК-5 в зависимости от состава растворителей. Подбор растворителей преследует несколько целей: снижение токсичности рабочих растворов, глубинное закрепление пористых структур, улучшение оптических свойств укрепленной живописи, сокращение поводов для реставрационного вмешательства. Приводятся примеры реставрационных работ на музейных объектах от древнего периода до настоящего времени.

Discusses the properties of solutions of copolymer BMK-5 depending on the composition of the solvent. Selection of solvents has several objectives: reducing the toxicity of solutions, deep anchoring porous structures, improvement of optical properties of the fastness of the painting, reducing opportunities for restorative interventions. Examples of restoration works on museum objects from the ancient period to the present time.

Ключевые слова: консервация стенописей, метакриловый сополимер, фрагменты росписей, декоративное качество.

Keywords: conservation of murals, metakrilovyj copolymer, fragments of murals, decorative quality.

Данная тема, как она обозначена, очень обширна и многоаспектна, поэтому мы сузим ее, сосредоточившись на растворах метакрилового сополимера БМК-5. Этот полимер был

введен в реставрационную практику на рубеже 1960–70-х годов в ГосНИИР (ВЦНИЛКР). В начале 1980-х годов уже был создан, научно обоснован и внедрен реставрационный метод, основанный на применении БМК-5. С 1988 года эта технология целиком или в виде отдельных операций использовалась и в реставрации фрагментов стенописей и скульптуры на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова. Со временем операции этой технологии у нас на кафедре совершенствовались, приспосабливаясь к особенностям реставрации фрагментов фресково-темперной живописи. Реставрацией именно этого рода стенописей мы преимущественно и занимаемся.

Известно, что полимер БМК-5 получается путем совместной полимеризации бутилметакрилата и метакриловой кислоты (5%); присутствие в его макромолекулах полярных кислотных групп СООН резко меняет свойства этого сополимера: он растворяется в полярных растворителях (ацетон, МЭК, этилацетат, ИПС и т.п.) и не растворяется в углеводородах; его температура стеклования около 40°с (в отличие от 18–20° у ПБМА), он обладает хорошей адгезией к минеральным структурам. В тоже время, будучи полярным полимером и растворяясь в полярных же растворителях, молекулы БМК-5 в гораздо большей степени (в сравнении с молекулами ПБМА) сольватированы, из чего вытекают два существенных следствия: первое — растворы БМК-5 обладают большей вязкостью (поэтому концентрация его рабочих растворов 2,5–5%; второе — сольватированные макромолекулы этого полимера не способны проникать в самые тонкие капилляры пористых структур. В результате оптические процессы в живописи, укрепленной растворами БМК-5, будут проходить иначе, чем у росписей, укрепленных ПБМА. Здесь не место разбирать механизмы этих оптических процессов, но заметим, что лессовые поверхности после укрепления раствором БМК-5 тонально (т.е. по светлоте) изменяются мало, становясь лишь немного золотистее (это и понятно, так как у БМК-5, как и у ПБМА, коэффициент преломления — n=1,48, а у соединений железа (охра, сиена, умбра) коэффициент преломления — n=2,0 – 2,3; в тоже время, у многих других компонентов лессовых суглинков —

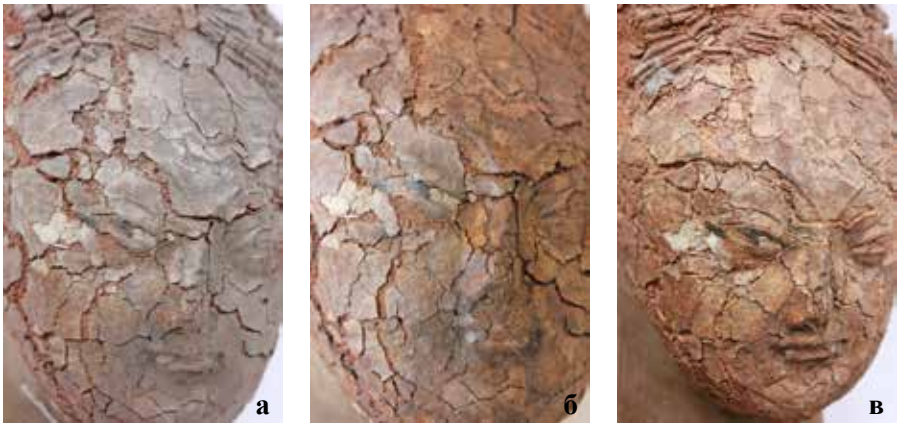


Рисунок 1а, б, в. Фрагмент лессовой полихромной скульптуры «Голова Буддийского персонажа» из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина, а - до реставрации, б - в процессе реставрации, в - после реставрации.
Дипломная работа Колпаковой О.В., выполненная на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова под руководством профессора, художника-реставратора высшей категории Бурого В.П.

каолина, карбонатов кальция и магния, гипса, гидроокиси алюминия — n≈1,5 (т.е. ближе к n БМК-5). Можно вспомнить, для сравнения, примерно такое же поведение ПБМА, в том случае, когда для укрепления лессовой поверхности применяется его раствор в смеси ксилол + этанол: частицы растворенного полимера в такой смеси укрупняются, из- за этого они также становятся неспособными заполнять тонкие капилляры, в результате укрепляемая поверхность тонально искажается гораздо меньше, чем в случае использования растворов ПБМА в чистом ксилоле.

Еще один важный аспект процесса укрепления следует затронуть. При разработке и внедрении технологии, основанной на БМК-5, оказалось, что его 2,5–5% растворы в полярных растворителях (МЭК, ИПС) легко проходят на глубину 3мм (и более) в пористую структуру, но затем, в процессе высыхания, также легко и уходят из нее вслед за испаряющимся растворителем. В результате полимер сосредотачивается на поверхности, и живопись оказывается укрепленной лишь на доли миллиметра. Такое нежелательное

поведение полярного полимера вызвано тем, что он был растворен в «хороших» (полярных) растворителях, и сила межмолекулярных взаимодействий между полимером и растворителем оказывается сопоставимой с силами взаимодействия между макромолекулами полимера и стенками капиляров (также полярными). Разумеется, расставаться с «хорошим» растворителем полимер в таких случаях не торопится.

Именно поэтому в 1980 г. разработчики этой технологии ввели в состав смеси растворителей еще один компонент — уайт-спирит (У-С), который, во-первых, не является истинным растворителем БМК-5 и, во-вторых, относится к классу тяжелолетучих растворителей. Было установлено, что приемлемым соотношением в этой бинарной смеси между истинными (полярными) растворителями БМК-5 и углеводородным разбавителем (осадителем) должно быть 1:1; практически было найдено, что объемное соотношение между МЭК, ИПС и У-С в малотоксичных рабочих растворах должно быть соответственно 1:3:4. (При отсутствии МЭК его можно заменять ацетоном, хотя это и не равнозначно.) Глубина закрепления увеличилась в 2–3 раза, на образцах росписей из археологических завалов она достигла 3–4 мм. Вязкость рабочих растворов БМК-5 — 2,5–5% концентрации при этом почти не менялась и была примерно равной вязкости рабочих растворов ПБМА (10–15% концентрации).

Роль разбавителя (осадителя) в составе растворителей БМК-5 можно описать примерно так. После добавления У-С к истинному раствору БМК-5 в ИПС+ МЭК растворная среда для полимера становится «плохой» (во всяком случае «хуже»), это вызывает образование ассоциатов макромолекул, они уплотняются, и это способствует лучшему проникновению полимера в пористую структуру (но не в тонкие капилляры). По мере испарения более летучих растворителей (МЭК, ИПС, Ацетон), происходит «ухудшение» качества среды, затем наступает частичная коагуляция и высаждение полимера в порах штукатурки, грунта и красочного слоя и подтягивание полимера к поверхности прекращается.

Но здесь нужно проявлять осмотрительность. Количество осадителя в растворах БМК-5 должно быть таким, чтобы качество

смеси растворителей было не «хорошим», не «плохим», а «средним». Именно в такой смеси полимер не будет стремиться высадиться сразу в поверхностном слое пропитываемого материала, и полноценный раствор будет проникать в глубину пористой структуры. На нашей кафедре опробовался и другой порядок пропитки: первая (одна или две) делается 5% раствором БМК-5 в ацетон + ИПС (без осадителя), затем, не дожидаясь высыхания раствора, последующие пропитки осуществлялись уже 2,5% раствором БМК-5 в смеси с осадителем (У-С). Это обеспечивало проникновение смолы на достаточную глубину и более равномерное закрепление структуры. Все последующие пропитки выполнялись также раствором полимера с осадителем.

В процессе укрепления бывают случаи, когда необходима большая эластичность консолиданта, чем та, которую может представить БМК-5 в пленочной форме, поэтому еще в 1983 году для растворов БМК-5 был предложен более эластичный компонент — сополимер винилацетата с этиленом (СВЭБ) в виде раствора в смеси ИПС+ацетон. Соотношения этих двух компонентов можно менять в зависимости от конкретных задач: для подклейки жестких шелушений, для оклейки марлей тыльных сторон фрагментов и т.п. В настоящее время из-за отсутствия СВЭБ в качестве эластомера мы опробовали раствор акрилового полимера АК-211 в ИПС, результаты удовлетворительные.

Особенно следует указать на то, что присутствие тяжелолетучего разбавителя в растворе БМК-5 приводит к возникновению определенного оптического эффекта в укреплеенном живописном слое. Дело в том, что в процессе высыхания в формирующейся пленке БМК-5 остаточный У-С выделяется в виде мельчайших капелек; со временем, после диффузии У-С, в пленке образуется огромное количество микропустот. Такие пленки способны рассеивать падающий на них свет, тем самым повышая (во всяком случае, не искажая) светлоту-яркость живописной поверхности. Это свойство пленок БМК-5 может сократить операцию, которая является травмоопасной для красочного слоя, а именно: удаление с поверхности излишков БМК-5. Дело в том, что легкая избыточная







Рисунок 2а, б, в. Фрагмент стенописи XVII века из Троицкого собора Макарьевского монастыря из собрания музея МГХПА им. С.Г.Строганова, а - до реставрации, б, в - после реставрации
Дипломная работа Бузылёвой А.В., выполненная на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова под руководством профессора, художника-реставратора высшей категории Бурого В.П., доцента, художника-реставратора высшей категории Борисовой Н.Л.

пленка полимера, которая наносится на поверхность росписей с целью защиты красочного слоя на время постановки и снятия профзаклеек, после ее полного высыхания (то есть после полного испарения У-С) не имеет глянцевого блеска, ее присутствие почти не заметно на живописи, и она может, в общем-то, не удаляться. Правда, любые воздействия на эту пленку подлинными растворителями БМК-5 приведут к появлению «правильной» блестящей пленки и, как следствие, к потемнению живописи, но эту пленку можно (если нужно) вновь переформировать смесью полярных растворителей и осадителя, и это мы делали неоднократно. Но лучше стремиться к тому, чтобы фрагменты росписей, укрепленные растворами БМК-5 в бинарной смеси растворителей, на всех этапах обрабатывались подобными же растворами.

Необходимо указать еще на одно преимущество использования бинарной системы растворитель-разбавитель при укреплении

росписей: микропустоты увеличивают общий объем образовавшейся пленки полимера; другими словами, для насыщения пористого материала и укрытия его поверхности сплошной пленкой нужно будет полимера примерно в 1,5 раза меньше. Это существенно, так как при варианте удаления поверхностной пленки с живописи нужно будет употреблять для этой операции средств и действий гораздо меньше, что также снижает риски для обрабатываемого красочного слоя.

Стоит заметить, что использование описанного явления, свойственного бинарным составам растворителей полимеров, может быть, на наш взгляд, распространено и на другие области реставрации — например, для защиты стенописей в действующих храмах от свечной копоти, для глубинного закрепления известковых штукатурок и, может быть, для других целей. Отметим также, что, наряду с БМК-5, для разных реставрационных операций у нас на кафедре используются и растворы ПБМА в бинарной смеси растворителей: например, в смеси ацетона и этанола. Однако эта смесь применима только в заведомо воздушно-сухих условиях, которые обычно и поддерживаются в мастерских кафедры в отопительные сезоны.

Несколько слов о практической реставрации. На кафедре РМДЖ МГХПА им.С.Г.Строганова растворы ПБМА и БМК-5 используются систематически с 1988 года в двух видах работ: при проведении учебных реставраций на студенческих копиях стенописей разных техник и при выполнении дипломных заданий по реставрации фрагментов росписей из музейных собраний. В обоих случаях эти две технологии применяются, исходя из технических характеристик обрабатываемых росписей. Так, например, в учебных студенческих работах первоначально устанавливается степень сложности планируемых реставрационных операций, и в самых затруднительных случаях применяется технология с ПБМА; выбор именно этого метода часто бывает продиктован одним свойством живописного слоя: способен ли он пропускать через себя растворенный ПБМА при его отгоне из красочного слоя (студенческие работы нередко бывают перенасыщены разного

рода связующими — яичным желтком, чаще всего). Применить технологию с ПБМА может нас заставить и слишком прочная связь живописного слоя и грунта с несущей основой; в таких случаях марлевая профзаклейка приклеивается к красочной поверхности также на ПБМА. Эта замечательная особенность эрмитажной технологии помогает находить выход в самых затруднительных, порой безнадежных случаях.

При тех технических вариантах, когда предполагаемая реставрация не грозит особыми осложнениями, мы строим реставрационную обработку по методу, основанному на БМК-5. Используются все заявленные выше возможности этой технологии, но главное достижение при этом — реставрационный процесс сокращается, а, значит, сокращаются и поводы для реставрационного вмешательства в живописный слой. Следует заметить, что учебные работы с БМК-5, проведенные на фрагментах-копиях фресково-темперной живописи, хранятся годами в помещении вуза и не имеют каких-либо признаков разрушительных процессов.

Среди наиболее значимых музейных объектов, которые проходили реставрацию силами студентов-дипломников нашей кафедры (под руководством Бурого В.П.) можно назвать: по технологии (полной или частичной) с использованием ПБМА фрагменты росписей I в. н.э. из Помпей, фрагмент росписи VIII в. до н.э. из Эребуни (фонды ГМИИ им. А.С.Пушкина), фрагменты стенописей XVII в. из Троице-Макарьевского монастыря (фонды Музея архитектуры им. Щусева, музея МГХПА им. С.Г.Строганова), композиция «Индустриализация» 1930 г. художника Василия Маслова и др.; по технологии, основанной на БМК-5, — лессовая полихромная скульптура IV–VI вв. н.э. из буддийских монастырей Синьцзяна, фрагменты стенописей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря и др. Следует при этом напомнить, что самые значимые работы по методу с использованием БМК-5 были проведены в 1970–90-х годах сотрудниками ГосНИИР и МГХПА им. С.Г.Строганова на произведениях из археологических объектов Центральной Азии древнейшего, древнего и раннесредневекового периодов.

Приспособление технологии, основанной на применении БМК-5, к проблемам реставрации фрагментов фреско-темперной живописи проводилось с конца 1980-х годов и проводится по настоящее время на кафедре РМДЖ МГХПА им. С.Г.Строганова. При этом как в учебных работах, так и в практической реставрации были задействованы все те теоретические положения, которые мы постарались представить в нашей статье.

Особо следует отметить, что на сложение наших представлений о существе процессов, протекающих в растворах полимеров в бинарных смесях растворителей, оказали влияние работы П.Мора, В.Домясловского, С.А.Дринберга, а также специалистов-технологов из Гос. Эрмитажа и ВНИИР.

И.А. Гордиевских

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКИ

Статья посвящена исследованию становления выставочных практик в России рубежа XIX-XX веков. Отслежены основные моменты формирования задач и принципов организации экспозиционного пространства художественной выставки с автономией мира искусства. Рассмотрены примеры авторского проектирования выставки.

The article is dedicated to the analysis of the exhibition practices of XIX-XX centuries in Russia. The author traced basic moments of formation of the tasks and principles of organization of the exposition spaces of artistic exhibitions with autonomy of the art world. Samples of specific exhibition projects are considered.

Ключевые слова: экспозиционное пространство, эстетическая форма, выставочная система, проектирование экспозиции.

Keywords: exposition space, aesthetic form, exposition system, exposition design

Наряду с европейской практикой организации выставок, в России складывается своя история выставочной культуры. Так же, как и в Европе, первой моделью экспозиционного пространства в России можно считать храм. Особенностью российского храмового украшения стала икона, которая создала возможность моделирования храмового пространства и расстановку важных зрительных акцентов. Икона, написанная краской на липовой или сосновой доске, становится самостоятельным, законченным в себе произведением. Это сочетание «станковости» с принципом ансамбля — своеобразная отечественная

традиция. Средневековая икона является родоначальником русской живописи, а организация иконостаса — прообразом будущей академической, так называемой ковровой, развески произведений искусства.

Выставка как новая институциональная форма в Европе сложилась на рубеже XVII и XVIII веков, когда особенно напряженными стали поиски реального выхода станковой картины, попадавшей непосредственно в руки индивидуального владельца, к широкой публике. Но прочного контакта с публикой станковое произведение не имело, и этот контакт должен был найти официальную форму в художественной выставке. Выставка как визуальная форма коммуникации в широкой общественной среде стала возможна с появлением мобильной передвижной экспозиции. Важно и то, что для появления выставок необходим определенный уровень развития культуры общества, его готовность к открытому (публичному) осмыслению такой визуальной (образной) информации и формирование особого экспозиционного пространства.

Первая художественная выставка в России была организована в Санкт-Петербургской Академии художеств в 1765 г. по типу выставок французских салонов. Эти первые выставки были предназначены для узкого круга художников и деятелей искусства Санкт-Петербурга и реже — других городов. Этим объясняется то, что не издавались каталоги, указатели, не публиковались отзывы и рецензии.

Позже А.И.Мусин-Пушкин, президент Академии художеств (1794–1797), желая «возбудить в художниках похвальное любочестие», предложил всем членам Академии «приготовить» к тому времени, когда Академия открывалась для всенародного обозрения (июль месяц), «такую работу, какую кто изберет» и наградить авторов лучших работ премиями. Этим его решением было положено начало ежегодным, ставшим впоследствии традиционными, выставкам, предполагавшим отчет о деятельности Академии.

С 1812 г., во время правления президента Академии А.Н.Оленина, также устраивались различные выставки, и к ним уже проявлялось большее внимание, печатались указатели, списки, давались рекламные объявления.

После 1843 г. руководство Академией приняли особы императорской фамилии, и выставки стали получать все большую и большую популярность.

Таким образом, в начале XIX века в России сложилась достаточно стабильная выставочная деятельность. В 1820 г. в Санкт-Петербурге было организовано Общество поощрения художников. В 1826 г. оно организовало первую постоянную выставку-продажу художественных произведений, известную как «магазин».

В отчете Комитета общества отмечалось, что задача этого учреждения состоит в «...способствовании знакомству Художников с Публикою и доставлении Публике возможности видеть и приобретать Русские Художественные произведения. Цель сия достигнута и Публика и Художники сим заведением, как надеемся, довольны» [1].

Текущая выставочная жизнь в середине XIX в. следовала с небольшими изменениями правилам, установленным еще в первые десятилетия XIX в. Раз в три года в Санкт-Петербурге, в здании Академии художеств, открывалась так называемая «большая» выставка, представлявшая публике творчество и уже прославленных мастеров, и молодых художников. В промежутках между ними в тех же залах организовывались годовые экспозиции с другим составом и иной целью — демонстрировать годичные успехи учеников Академии. И на тех и на других выставках иногда можно было видеть картины зарубежных знаменитостей.

Выставки стали неотъемлемой частью жизни Академии, а значит, и художественной жизни России. Таким образом, Академия художеств впервые в России создает систему выставочной деятельности и становится тем публичным информационным пространством, которое формирует экспозиционную культуру.

Изменение такой выставочной системы связано с конфликтом между новыми веяниями в искусстве и старой консервативной системой преподавания в Академии. 9 ноября 1863 г. четырнадцать выпускников во главе с И.Н.Крамским отказались писать дипломную работу к конкурсу на большую золотую медаль на заданную Советом тему. Это событие получило название «бунт четырнадцати».

Выйдя из официальных выпускников Академии, эта группа

оказалась вне культурной жизни и без средств к существованию. Выходом из сложившейся ситуации стало создание Санкт-Петербургской Артели художников, которая возникла в декабре 1863 г. В Артель вошли Ф.С.Журавлев, А.И.Корзухин, Н.Д.Дмитриев-Оренбургский, А.И.Морозов, К.В.Лемох, А.Д.Литовченко и др. Инициатором всего дела и его идейным вдохновителем был Иван Николаевич Крамской.

Практическая сторона деятельности Артели нашла свое выражение и в уставе, который был окончательно отредактирован и утвержден министром внутренних дел 9 июня 1865 г. Составитель устава Артели И.Н.Крамской понимал, что Артель как организация недолговечна, утопичность ее структуры обрекала ее на краткое существование, поэтому необходима более продуктивная деятельность, чем заказы. В уставе устройство выставок было поставлено в качестве первой задачи, прием заказов — второй: «Цель артели художников состоит в том: во-первых, чтобы соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике, помимо обыкновенной продажи, устройством выставок и другими дозволенными законом способами, и, во-вторых, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства» [2].

И.Н.Крамской и другие члены Артели постоянно обсуждали мысль о необходимости для русского искусства знакомить публику с новыми картинами, а для художников — об обращении к широкому кругу зрителей.

Передовые художники Москвы и Санкт-Петербурга были уверены, что пришло время найти такую форму объединения, которая могла бы обеспечить личную независимость художника от официальных учреждений и меценатов, сделать более тесными и прямыми связи искусства со зрителем. Таким образом, к 1860-м годам были подготовлены условия для возникновения принципиально нового для России художественного объединения — Товарищества передвижных художественных выставок.

Это объединение в 1870–90-е годы формировало в России новые принципы выставочной практики. Оно сплотило лучшие творческие

силы России. Одной из главных задач организации было устройство передвижных экспозиций по всей России с привлечением самой широкой публики. За 53 года (1870-1923) своего существования силами передвижников было организовано 48 выставок. Принципы показа произведений на таких выставках поначалу складывались стихийно, приспосабливаясь к реальным условиям в различных интерьерах провинции, часто совершенно не готовых для экспонирования картин. Необходимость создания нужного пространства заставила устроителей делать различные выгородки, драпировать окна и колонны. Это выработало понятие особого выставочного пространства, которое решало новые специфические задачи.

Во второй половине XIX века экспонирование картин уподобляется театральному представлению, где роль актеров отводится картинам. Зал драпируется и освещается, превращаясь в театральную сцену. С добавлением музыкального сопровождения экспозиция становится спектаклем. В качестве режиссеров и декораторов выступают сами художники, они предшественники сегодняшних кураторов и дизайнеров.

В конце XIX века экспозиция ориентировалась на выявления смыслов искусства. Изобразительное искусство понималось как отражение реальной жизни, где категория «правды» была главной эстетической ценностью. Методы экспонирования призваны были усиливать эффект реальности изображенного на холсте и добиваться психологического включения зрителя в происходящее.

Активизация эмоционально-психологических взаимоотношений художника и зрителя осуществлялась за счет создания особых условий для просмотра произведений. Широко распространялся экспозиционный прием — введение в выставочное пространство реальных предметов. Так у картины И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван» стелили ковер, словно продолжавший ковер на картине в реальном пространстве. Верещагин представлял на своих выставках настоящие этнографические коллекции: оружие, костюмы, чучела птиц и зверей.

Осознавая, что зритель не может охватить большое выставочное пространство целиком, для камерного восприятия каждого

произведения начали устраивать выгородки; создавая цепочки камерных пространств «покойчиков» для отдельного произведения, позволяли зрителю настроиться для медитативного восприятия каждой картины. Этому способствовали и рамы, которые художники разрабатывали индивидуально. Именно такой персональный подход к подаче каждого произведения отличал представителей Товарищества передвижников от академической школы. Они впервые задумались и об эстетической форме организации выставки в целом.

Можно утверждать, что с организацией Товарищества передвижных художественных выставок в России начался новый период развития художественной жизни. В Санкт-Петербурге как центре культурной жизни страны с 1870 по 1917 гг. было создано 42 художественных объединения. Половина из них значительную часть своей деятельности посвящала организации выставок, считая это одной из эффективных возможностей продвижения своих идей. Среди них можно отметить Общество взаимного вспомоществования русским художникам (1871-1918), Общество выставок художественных произведений (1874-1884), Общество русских акварелистов (1880-1918), Первый дамский художественный кружок (1882-1918), Общество художников «Мир искусства» (1910-1924), Союз русских художников (1903-1923) и др.

Помимо художественных объединений, со второй половины XIX в. различные структуры в той или иной степени стали обращаться к такой форме деятельности, как организация художественных выставок для реализации своих замыслов. Наиболее яркий след оставили издательства художественных журналов, такие как «Мир искусства» (1898-1904), «Старые годы» (1907-1916), «Аполлон» (1909-1917). Другие организации также уделяли выставкам особое внимание, например, Петербургский попечительный комитет о сестрах милосердия Красного Креста (1882-1917), Кружок любителей изящных изданий (1903-1909) и др. К рубежу веков все чаще стали устраиваться выставки и под частным руководством: С.П.Дягилева (1896-1906), княгини М.К.Тенишевой (выставка в 1912 г.), балетмейстера Н.Легата (1896-1906), барона Н.Н.Врангеля (1901-1906) и др. В Санкт-Петербурге в течение второй половины XIX и до начала XX в. (1917 г.) было организовано около 1500 художественных выставок.

Этому времени была свойственна идея синтеза искусств. Идеалом времени становится художник универсального типа, а идеалом искусств — театр, который способен в высшей степени осуществить синтез искусства. Главным стала проблема художественного индивидуализма, автономии мира искусства, свободного от социальных и политических проблем. Отсюда — проблема красоты как вечная важнейшая тема художественного творчества; все это сразу находит воплощение и в организации выставочных пространств.

В дальнейшем обновление устройства выставок шло по пути создания экспозиции ансамблевого характера. В 1899 г. Московское товарищество художников показало графическую выставку, где, помимо изобразительного искусства, в состав экспозиции были включены и произведения декоративно-прикладного искусства. Открытая в январе того же 1899 года в Петербурге «международная выставка» журнала «Мир искусства», кроме произведений станкового искусства, включала в экспозицию гончарные работы Абрамцевской мастерской С.И.Мамонтова, вышивки по рисункам Н.Я.Давыдовой и Е.Д.Поленовой.

18 марта 1907 года в Москве на Мясницкой улице в доме фабриканта фарфора М.С.Кузнецова открылась выставка объединения художников-символистов «Голубая роза». Идея синтеза искусства, философии, жизни, создание «целостного стиля» стала апофеозом русского символизма и нашла прямое отражение в экспозиции выставки.

«Многое было новым и оригинальным на этой выставке: и необычно звучащее, красивое название, и тщательно продуманное оформление экспозиции: стены залов обиты серой тканью, гармонировавшей с выставленными работами; устроены специальные уголки для отдыха, стояла удобная мебель, музыкальные инструменты, комнаты украшали вазы, оформленные живыми цветами. Все располагало к длительному ознакомлению с выставкой, приносило эстетическое наслаждение и давало отдохновение душе и телу. Каждый вечер здесь собирались авторы произведений, возникали споры, дискуссии, художники старались объяснить содержание картин, свои намерения. …Что же касается самой выставки, на ней экспонировались и станковая

живопись, и эскизы фресок, плафонов, театральных декораций и костюмов, скульптурные произведения, дающие представление о деятельности художников. Свою цель они видели в создании целостного живописно-пластического образа мира, наполненного духовностью и гармонией, преображенного на основе символов и сложных ассоциаций» [3].

Систематические искания в области оформления масштабных коллективных выставок начались в конце XIX начала XX веков. Тенденции синтеза искусств рубежа веков нашли отражение и в экспозиционной практике. Вовлеченность в выставочную деятельность не только художников, но и мастеров ДПИ, архитекторов, режиссеров позволила сформировать новые выставочные принципы.

Самым признанным мастером экспозиции, задающим новые правила работы с выставкой, стал С.П.Дягилев. Он последовательно стремился к синтетическому, ансамблевому решению экспозиции. Под выставкой Сергей Павлович понимал «художественное произведение, все части которого должны быть объединены внутренним смыслом, как некую поэму, ясную, характерную, а главное — цельную» [4]. Работая с большими выставками, Дягилев формулирует свои принципы и системы экспозиционного построения. Одну из главных задач при организации выставки Дягилев видел в правильности выбранного помещения. Особое предпочтение Дягилев отдавал помещениям прямоугольной формы, без какого либо естественного освещения, говоря о том, что прямой или боковой свет начинает сильно бликовать на полотнах и портить хрупкую графическую живопись. Попытки выхода из сложившейся ситуации в компромиссном подборе помещения. Дягилев считал не приемлемыми «на выставку нельзя смотреть как на оскорбительный для искусства базар, раскидывающийся в помещениях, похожих на вокзал» [4].

Еще один важный момент экспозиции, по мнению Дягилева, — это подбор экспонатов, который осуществляется на основании заранее сформулированных целей и задач выставки. Целью почти всех выставок, организованных Сергеем Павловичем, было донести

до современного российского зрителя новации в изобразительном искусстве зарубежных стран, а после распада общества «Мир искусства» основной целью стала пропаганда русского искусства начала XX века в Европе.

Сергей Павлович отмечал, что «передвижная выставка приучила нашего зрителя «думать картину», а не чувствовать ее» [5]. На нынешнем этапе, считая передвижников устаревшими, Дягилев отводит особое место современному искусству. Он считал, что именно оно способно сформировать у уже «мыслящего человека» эстетические и морально-этические установки, а также объединить в единое целое все художественные направления «при современном обилии художественного производства, при массе коллекций и выставок, должна существовать известная группировка художественных сил, в выставках должна быть какая-нибудь система и какой-нибудь смысл и дать это может только современное искусство» [6]. От подбора экспонатов, с точки зрения Дягилева, зависит и сама система их размещения в экспозиционных помещениях. «Всякая большая выставка, — писал Сергей Павлович, — есть в сущности, не праздник, а язва искусства. Нет ничего губительнее для художественного произведения, как быть выставленным напоказ толкающейся публике, в огромной уродливой зале, рама к раме с соседним холстом, писанным другим художником, другого склада мыслей, другого художественного темперамента. Есть что-то вульгарное в бесконечном ряде золотых рам…» [7]. Но все же Дягилев допускал, чтобы работы различных художников, при особых условиях, находились в одном помещении, называя это естественным и закономерным. «Нельзя мерить каждый раз новой меркой творчество молодых, старых, современных, древних, русских, итальянских, японских художников. Творчество едино, и оценка его должна быть одна» [8]. Дягилев считал, что их необходимо разделять на группы по схожим признакам, «ценность произведения искусства вовсе не зависит от того, к какому направлению оно принадлежит». Это и послужило поводом для внедрения в России практики европейских музеев делить залы на небольшие отсеки искусственным стенками. «Стали мы стены

строить и потолками закрываться, это было для всех в диковину», — писал Дягилев. Эта практика очень часто используется и в наши дни. Тогда же Сергей Дягилев предложил создание однотонных задников для фона, на котором будут располагаться картины, закрывая тем самым не очень подходящие по цвету стены. Работая с экспозицией, Сергей Павлович был против плотной развески полотен и рисунков по стенам. Его идея состояла в том, чтобы небольшие полотна располагались в нижнем ярусе на расстоянии не менее 25 см друг от друга, а более объемные картины — с непременным наклоном вниз на высоте не менее 15 см от висящих внизу.

В результате, Дягилев предложил универсальную схему проектирования экспозиций: правильный подбор помещения, формулировка целей и задач экспозиции, подбор экспонатов и их размещение. Как пишет **искусствовед** С.В.Голынец, «организованные Дягилевым на рубеже прошлого и нынешнего столетия выставки демонстрировали новаторские принципы отбора и показа экспонатов. Дягилев стремился к тому же, чтобы выставка несла определённую идею и сама становилась произведением искусства. Всё это вошло в экспозиционную практику XX века» [9].

Завершая разговор об истории становления отечественной выставочной практики, надо отметить, как последовательно меняются задачи и принципы организации экспозиционного пространства: от просто знакомства с работами художников Академии с целью поиска заказчиков, до популяризации изобразительного искусства по всей России у Товарищества передвижников. Организация выставочного пространства также меняется от эстетического и театрального построения, основанного на категории «правды» у передвижников, до экспозиции ансамблевого характера с автономией мира искусства у новых творческих объединений художников. И наконец, формируется алгоритм работы с выставкой под частным руководством независимого художественного эксперта С.П.Дягилева.

Примечания:

1. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1825 г., с присовокуплением списка Гг. членам онаго и таблицы, предоставляющей состояние Общества в 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 и 1825 гг. — СПб., 1826.

2. Устав Санкт-Петербургской артели художников. — СПб., 1866.

3. *Веселова С.С. Голубая роза. — М., 1989.*

4. Сергей Дягилев и русское искусство // Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. — М., 1982. — Т.1. — С. 104 (далее — там же).

5. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 67.

6. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 103.

7. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 110-111.

8. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 87.

9. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж / Альбом-Каталог. — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета; Издательство «Академкнига», 1999. — С. 7.

Библиография:

1. *Голынец С.В.* Сергей Дягилев и национально-романтические искания в русском искусстве / С. В.Голынец // Известия Уральского государственного университета. — 2004. — № 33. — С. 211-220. — URL: http://proceedings.usu.ru (дата обращения2.04.2017).

2. Сергей Дягилев и русское искусство // Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. — М., 1982.

3. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж / Альбом-Каталог. — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета; Издательство «Академкнига», 1999.

4. *Кондаков С.* Современная летопись Академии художеств II // Журнал Министерства народного просвещения. — 1915. — № 1. — С. 14.

5. *Лапшин В.П.* Из истории художественных выставок в России. Конец XIX — начало XX века // Пинакотека. — № 12. — М., 2001.

6. *Логутова Е.В.* К истории художественных выставок в Санкт-

Петербурге XIX — начала XX в. Научная библиотека КиберЛенинка. — URL: http://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-hudozhestvennyh-vystavok-v-sankt-peterburge-xix-nachala-xx-v#ixzz3zs4sCAFL (дата обращения: 14.03.2017).

7. Лучкин А.В. Взгляды С.П.Дягилева на музейное проектирование. — URL: http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2015/12/Luchkin.pdf (дата обращения: 14.03.2017).

8. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1825 г., с присовокуплением списка Гг. членам онаго и таблицы, предоставляющей состояние Общества в 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 и 1825 гг. — СПб., 1826. — С. 16.

Д.Г. Черных

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В XIX ВЕКЕ

В статье кратко рассматривается эволюция идеологической парадигмы в отечественной системе образования первой половины XIX в. Анализируются предпосылки возникновения художественно-промышленного учебного заведения в москве и влияние традиций рода строгановых на его появление и развитие. Особое внимание уделяется роли личности с.Г. Строганова как основоположника художественно-промышленного образования в россии. Выявляется ряд негативных факторов, сдерживающих развитие художественно-промышленного образования в россии. Делается вывод о появлении целой серии художественно-промышленных школ в россии как ответ на требования времени.

The article briefly describes the causes of art workshops′ appearance in merchant-industrialists Stroganov′s patrimony; also this article describes the activity of the workshops and its role in the native art. The author analyzes the background of educational institution of the art industry in Moscow and the influence of Stroganov family′s traditions on its appearance and development. The author pays particular attention to the Butovsky′s part in the formation of national specificity school which distinguishes it from similar institutions of the world. The author of this article comes to the conclusion about the necessity of teaching materials formation on the basis of art and industrial schools in the country (based on the Russian national culture) for priority development of stylistic direction corresponding to the status of a sovereign-State.

Ключевые слова: Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, художественно-промышленное образование, граф С.Г. Строганов XIX век.

Keywords: Stroganov school, Russian ornament, art and industrial skill, graphic design.

Ситуация в сфере образования в Российской империи в первой половине XIX в.

В 1802 г. в Российской империи было создано Министерство Народного Просвещения. Страна разделена на шесть учебных округов, учреждены университеты: в Казани, Харькове, Петербурге, Або, Варшаве, преобразованы в Москве, Вильне и Дерпте, основаны Медико-Хирургическая Академия, Институт Корпуса Путей Сообщения, Горный и Лесной Институты, Царскосельский Лицей. Екатерининские главные народные училища (42 заведения) были переименованы в гимназии. Малые народные училища (всего около 400), переименованы в «уездные». Для начального образования учреждены приходские училища, которые должны были заводиться, «во всяком церковном приходе или двух приходах вместе», выделены средства для создания духовных училищ [1, с. 3-7].

На общегосударственном уровне целью социально-политического развития России с конца XVII века становится достижение общественного, экономического, культурного уровня и политического статуса народов и государств Европы. Московское царство превратилось в Российскую империю — абсолютистскую монархию европейского образца. Выбранный Петром I путь европеизации повлек за собою смену ориентиров, ценностей, художественных традиций. Выход за рамки связанной с православием культуры византийского типа осуществлялся насильственным насаждением европейской культуры, генетически связанной с иными вариантами христианства. Вся предшествовавшая реформам отечественная культура была объявлена как бы несуществующей. Ориентиром новой государственной политики

стали просвещение европейского типа, науки европейского типа, быт европейского типа, искусство европейского типа и предметно-пространственная среда обитания [2, с. 17-21].

Петровские реформы, давшие импульс развитию светского образования в России, к началу XIX в. пришли к самоисчерпанию. Страх перед Великой французской революцией, идеи которой стали ассоциироваться с системой ценностей эпохи просвещения, вынудил правящий класс Российской империи занять охранительные позиции и начать корректировать идеологический курс, отходя от тотальной европеизации. Сфера высшего образования стала местом приложения этих реформаторских усилий и ареной противоборства двух общественных групп консерваторов за влияние, получивших в научной литературе условное наименование партий: «мистиков» и «православных». Общим было стремление придать религиозный характер системе высшего образования, в чем они усматривали противоядие от влияния революционных идей.

В интеллектуальной жизни русского общества начала XIX в. Жозеф де Местр (1753–1821) играл важную роль. Ревностный католик, убежденный контрреволюционер и консерватор, он приехал в Петербург в качестве посланника сардинского короля и провел в России 14 лет (с 1803 по 1817 г.). Он оказал влияние на политику Министерства народного просвещения, резко критикуя российскую систему образования и воспитания, проникнутую, с его точки зрения, духом галломании и примитивного подражательства западноевропейским образцам. Жозеф де Местр был гостем салонов братьев Н.А. и П.А.Толстых, В.П.Кочубея, графа А.К.Разумовского, графов Строгановых, С.С.Уварова, адмирала П.В.Чичагова [3, с. 107–108].

10 августа 1816 г. министром народного просвещения стал приближенный к императору князь А.Н.Голицын, и уже 24 октября 1817 г. Министерство народного просвещения было преобразовано в Министерство духовных дел и народного просвещения. Реформа была обусловлена стремлением соединить светское европейское образование с традициями западноевропейского мистицизма и масонства и одновременно православного просвещения. Вновь образованное Министер-

ство состояло из двух департаментов: духовных дел и народного просвещения. Во главе первого находился А.И.Тургенев, второго — один из главных представителей мистицизма того времени В.М.Попов, секретарь Библейского общества [3, с. 219].

А.Н.Голицын в 1812 г. увлек Александра I чтением Нового Завета и Библии, повлияв на формирование религиозных взглядов императора, проделавшего совместно с ним, сложную духовную эволюцию от деизма к «универсальному христианству». Став министром, А.Н.Голицын взял курс на клерикализацию образования. Исследователь истории отечественного консерватизма А.Ю.Минаков характеризует его взгляды как «религиозный сумбур». Он приводит свидетельство подчиненного князя, члена Главного правления училищ, попечителя Санкт-Петербургского учебного округа Д.П.Рунича: «Окруженный православными монахами, священниками и епископами и английскими, лютеранскими или протестантскими методистами, проникнутый духом библейских и иных иностранных христианских обществ, министр духовных дел и народного просвещения простодушно считал возможным помирить все эти несогласия и подчинить вместе с тем философию религии» [3, с. 225-226].

Общественно-политические процессы на протяжении всего XIX в. порождали изменения в системе национального образования. Главную роль сыграли два ключевых события отечественной истории: Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г. Несмотря на поддержку императора партии «мистиков», в итоге, победила линия «православных» консерваторов, делающих упор не на «христианский универсализм», космополитизм и мистицизм, а на православие и русскую национальную культуру. Неофициальным центром православного консерватизма стала Москва.

27 мая 1824 князь А.Н.Голицын был отстранен от должности, а объединенное Министерство духовных дел и народного просвещения расформировано. Новым министром народного просвещения стал консерватор-патриот адмирал Александр Семёнович Шишков. А.С.Шишков задал народному просвещению вектор, который получил дальнейшее развитие при Уварове: «Народное образование должно

быть национальным». «Науки, изощряющие ум, не составят без веры и без нравственности благоденствия народного. Обучать грамоте весь народ или несоразмерное числу оного количество людей, принесло бы более вреда, нежели пользы». А.С.Шишков внедрил Общий устав средних и низших учебных заведений 1828 г., Временный устав учебных заведений Виленского округа, Устав о цензуре [3, с. 265-266].

Идея самодержавной власти по европейскому образцу, трансформировавшейся в просвещенный абсолютизм при Екатерине II, предполагает отождествление величия и мощи государства с личностью правителя. Заданная Петром I, она продолжала культивироваться его преемниками на троне до второй четверти XIX в. По утверждению Е.И.Кириченко, начиная с правления Николая I идея государственной гражданственности как этика служения государству, постепенно эволюционирует в идею служения народу. Взойдя на трон в 1825 г. и подавив восстание декабристов, Николай I не мог в полной мере рассчитывать на лояльность дворянского сословия как единственную опору трона и сделал ставку «на народ» (на социальные низы), где роль силы, скрепляющей союз народа и государства, отводилось православию.

20 марта 1833 г. Сергей Семёнович Уваров вступил в управление Министерством народного просвещения. В циркулярном предложении нового министра, представлявшем собою одновременно декларацию и должностную инструкцию, адресованную попечителям учебных округов, говорилось: «Общая наша обязанность состоит в том, чтобы народное образование, согласно с высочайшим намерением августейшего монарха, совершалось в соединенном духе православия, самодержавия и народности. Я уверен, что каждый из гг. профессоров и наставников, проникнут будучи одним и тем же чувством преданности трону и Отечеству, употребит все силы, дабы соделаться достойным орудием правительства и заслужить полную доверенность оного...» [4, с. XLIX–L].

Очевидно, взяв за основу воинский призыв, популярный в русском воинстве в результате Отечественной войны 1812 г. «За веру, царя и отечество!», (а такие слова, в частности, были начертаны на

латунных крестах-кокардах головных уборов ополчения), С.С.Уваров придал своему лозунгу более обобщенную форму: «Православие, самодержавие, народность». Эта триада идеологически противостояла другой известной триаде, провозглашенной в 1789 г. во время Великой Французской революции: «Свобода, равенство, братство». Отечественному варианту триады предназначалось вытеснить из общественного сознания воспитанников учебных заведений Российской империи западный призыв. К компетенции министерства Народного Просвещения С.С.Уваров отнес «направление, данное отечественной литературе, периодические сочинения, театральные произведения, влияние иностранных книг, покровительство, оказываемое художествам»[5, с. 306].

Внедренная благодаря совместным усилиям министра народного просвещения и профессоров-преподавателей в практический обиход триада пользовалась популярностью у современников и прочно закрепилась в общественном сознании не только них, но и у нескольких последующих поколений, став неотъемлемой частью отечественной педагогики на многие годы [6, с. 108–111].

Художественно-промышленное образование в России. Начало

Попытки создать систему художественно-промышленного образования в России предпринимались еще с XVIII в. А.Ф.Гартвиг предтечей первых отечественных школ считает основание в 1802 г. Арзамасской Школы рисования мещанином А.В.Ступиным, который «по страстной своей охоте к живописному художеству», «оставя жену, детей и дом», в 1799 г. приехал в Санкт-Петербург, поступил в Академию, получив в 1802 г. звание художника. За устройство в Арзамасе рисовальной школы, его «яко перваго заводителя дела еще не обыкновеннаго, в крае, коему художества вовсе были неизвестны», Академия Художеств в 1809 г. удостоила звания академика, а школу его взяла «под свое покровительство». С 1842 г. она существовала благодаря финансовой поддержке императора Николая I. Школа принимала заказы на иконостасы, портреты, пейзажи, исторические картины [1, с. 47].

В 1824 г. полковник кавалерии граф С.Г.Строганов подал

правительству Александра I проект «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Основная задача создаваемого учреждения, заключалась в том, чтобы «молодым людям от 10 до 16 лет, посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобресть искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». Занятия в классе планировались два дня в неделю по два часа, так как учитывалось, что ученики работают на фабриках и в мастерских, т. е. проводилось обучение без отрыва от производства. Весь курс обучения должен был занять 6 лет. Строганову пришлось учесть и требование правительства — ввести в образовательную программу черчение, так как применение машин на фабриках «произвело надобность в рисовке по части механики, которой до сих пор в России совсем не занимались» [1, с. 28-29]. Школа начала функционировать в 1825 г., став в XX в. старейшим высшим образовательным художественно-промышленным учреждением страны.

В 1832 г. в Санкт-Петербурге по инициативе приехавшего в 1810 г. в Россию немецкого ученого в области точной механики, астрономии и картографии Корнелия Христиановича Рейссига в Технологическом институте были открыты публичные классы рисования и черчения и разработана программа «графических занятий». В 1839 г. им была создана Рисовальная школа для вольноприходящих учеников [7, с. 503-504]. А в 1876 г. на средства банкира и промышленника барона Александра Людвиговича Штиглица основано Центральное училище технического рисования.

Личность С.Г.Строганова и идея создания «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам»

Для нужд зарождающейся в XIX в. художественной промышленности в России были востребованы, прежде всего, художники-рисовальщики, художники-орнаменталисты. Орнамент рассматривался как одно из немногих средств, способных бытовой вещи придать «совершенство». А нехватка проектировщиков с навыками классического рисунка образовывало разрыв между

эстетическими качествами изделий отечественной промышленности и потребностями рынка, который традиционно восполнялся за счет импорта из Европы.

По утверждению А.Ф.Гартвига, граф, любуясь эстетическим качеством промышленных изделий мастерских в Париже, пришел к заключению, что такой результат стал возможен благодаря большому количеству рисовальных общедоступных школ. Для этого необходимы хорошо подготовленные рисовальщики, и начинать их профессиональное обучение необходимо с детства. А еще С.Г.Строганову, несомненно, были известны традиции своих предков по созданию художественных мастерских.

Не стоит рассматривать проект на тот момент полковника С.Г.Строганова только как реализацию абстрактной идеи народного Просвещения, но, скорее, как попытку применения Западноевропейского опыта на российской почве, как своего рода инвестиции в зарождающую отечественную художественную промышленность. Это объясняет и демократичный состав учеников школы, и небольшую плату за обучение, либо полное ее отсутствие и проживание некоторых способных учеников за счет основателя заведения и отсутствие телесных наказаний (традиционных в то время) по отношению к обучающимся. Соответственно, в качестве критерия приема в такую школу может выступать художественная одаренность, а не иные факторы. С.Г.Строганов приложил немалые усилия, чтобы получить разрешения открыть школу в 1825 г. на свои средства. А в 1843 г., после настойчивых попыток, передал ее на баланс государственной казны, что косвенно подтверждает скорее инвестиционный характер проекта, а не общественно-благотворительный.

Граф С.Г.Строганов в 1835 г. вступил в должность попечителя Московского учебного округа, уделив особое внимание Московскому университету, заслужив положительные оценки у современников своим либерализмом. Но, ветеран военных компаний генерал-лейтенант от кавалерии, при этом не был убежденным гуманистом, каким он может показаться в их отзывах и ряде поздних исследований.

Например, в 1846 г. граф проводил масштабный правовой эксперимент в своем Пермском имении, составив и применив на

практике «Правила о предупреждении и пресечении распутства». Как человек деятельный, С.Г.Строганов в борьбе за нравственность своих крестьян разработал не имеющий аналогов комплекс мер, касающийся как мужчин, так и женщин, некоторые из пунктов которого — запрет женщинам входить в «питейные дома для питья вина» и запрет «нищенствовать при мельницах молодым вдовам и солдаткам» — предусматривал применение к нарушителям в том числе и телесные наказания. Приезд графа в имение спровоцировал волну побегов крепостных крестьян обоего пола, уличенных «в распутстве» [8, с. 259-263].

Влияние рода Строгановых на развитие отечественной культуры

Строгановы возвысились во времена правления Ивана IV, представители этого рода служили в опричине. Первоначальной причиной появления интереса в XVI веке у купцов-промышленников Строгановых к различным видам искусства стала необходимость идеологически сопровождать свою предпринимательскую деятельность. Освоение новых земель вынуждало их увязывать со строительством православных церквей для удовлетворения духовно-религиозных чувств приходящего русского населения и христианизации местных народов, из которых пополнялся кабальный работный люд соляных промыслов. Новые церкви необходимо было снабдить специальными предметами для проведения богослужения. Это побудило вотчинников к созданию *собственных* мастерских [9, с. 18-19].

В вотчине Строгановых в Сольвычегодске получили развитие сразу нескольких видов прикладных искусств. Это иконописная мастерская, книгописная мастерская (скрипторий), мастерские по лицевому (т.е. «изобразительному») шитью, эмалевые мастерские, мастерские серебряных изделий из и т.д. Работа «чюланов люцких» [10, с. 19] была ориентирована, прежде всего, на нужды строящихся церквей. Некоторые из мастерских вылились в художественные направления, обладающие признаками школ (единство стилистики, преемственность в творчестве, теоретическое обоснование).

Из мастерских вышло несколько уникальных художественных памятников, которые являются, своего рода, первыми отечественными

методическими пособиями и содержат примеры изображений (образцы) для копирования. Например, иконописный подлинник начала XVII столетия [9, с. 21] представлял собой свод изображений икон, расположенных в календарном порядке. В 1604 г. увидел свет Строгановский книгописный подлинник. В научной литературе он известен и под другими названиями («Азбука и образцы заставок», «Каллиграфический подлинник», «Азбуковник»). Книга представляет собой иллюстрированный альбом, где каждая буква алфавита выписана на отдельной странице во всевозможных вариантах скорописи, полуустава. Даны образцы инициалов и заставок, изображавшихся на полях рукописей, и целых «древ» для заполнения пустых страниц, причудливой вязи для заголовков и монограмм Никиты Строганова. Преобладает «старопечатный» тип орнамента, но и встречаются своеобразные перевивающиеся и плетеные растительные орнаменты [9, с. 37–38].

Предпосылки создания Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам в Москве и ее специализация

В книге Е.Н.Шульгиной и И.А.Прониной в качестве социально-экономических предпосылок для появления Строгановской школы в Москве перечислены растущие эстетические требования общественности, повышение массового спроса на изделия художественной промышленности, усиление борьбы русских промышленников с иностранной конкуренцией [11, с. 25].

Дополнительными факторами могли стать служба и проживание самого основателя школы на тот момент в Москве. Строганов выбор места для открытия школы объясняет менее жесткой конкуренцией в художественной сфере по сравнению со столичным Санкт-Петербургом: «В Петербурге находится множество всякаго рода учебных заведений, превышающих потребности промышленности и потребителей, а также большое количество ремесленников иностранцев»[1, с. 106]. Важным фактором могло стать устранение последствий от пожара, вызванного Наполеоновским нашествием, что создало спрос на предметы быта и интерьера в заново строящемся городе.

Исследователь А.Ф.Гартвиг отметил, что, в противоположность

насыщенному административными учреждениями столичному Петербургу, Москва была крупным городом, в который съезжались на зиму многие богатые, незанятые на службе дворяне с центральных губерний. В начале в XIX в. в московском дворянском обществе текла однообразная жизнь, которую разбавляли званые обеды, балы, концерты и литературные вечера. Стремление украсить частные интерьеры предметами искусства и прикладными изделиями проникало через Москву в провинцию [1, с. 30-35].

Проект графа С.Г.Строганова получил утверждение правительства 19 августа 1825 г., и с 31 октября 1825 г. школа начала функционировать как первое среди подобных заведений в России. Изначально задуманное основателем как учебное заведение по подготовке художников-изобретателей для нужд отечественной промышленности, школа С.Г.Строганова вскоре отошла от своей первоначальной цели, сместив акцент на подготовку учителей рисования и чистописания. И эта тенденция сохранилась на многие годы. Такое, на наш взгляд, произошло по ряду причин.

1. Навыки рисования, черчения и чистописания, которые приобретали ученики школы, являлись самоценными сами по себе, и без прикладного применения. Они давали возможность выпускникам школы трудоустроится по востребованным специальностям в качестве педагогов. Социально-правовой статус в XIX в. учителя был выше, чем фабричного художника.

2. Тотальная культурная ориентация правящего класса Российской империи на Западноевропейскую моду создала условия, при которых для нужд отечественной промышленности выгоднее было закупать «оригиналы» изображений за границей, а не изобретать что-то свое, но в европейском стиле.

3. Особенности преподавания в первой половине XIX в., когда между получением художественных навыков и применением их на производственных площадках существовал разрыв, порожденный отсутствием либо малым количеством учебных производственных мастерских при учебном заведении. Проблема частично решалась за счет обучения в школе фабричных рабочих в дни, свободные от трудовой деятельности.

В книге Е.Н.Шульгиной и И.А.Прониной приводятся цифры распределения выпускников Строгановского училища, как иллюстрация, своего рода, кризисной ситуации, создавшейся в учебном заведении: «С 1862 г. по 1886 г. окончило курс 402 человека. Поступило рисовальщиками на фабрики — 82, состоят учителями рисования в учебных заведениях и на частных уроках — 320 человек» [11, с. 98]. Е.Е.Докучаева приводит данные по трудоустройству выпускников Строгановки с 1885 по 1890 г., когда только 15 человек из выпускников устроились работать на предприятия [12, с. 332]. Современники эпохи часто сетуют на то, что художественно-промышленные учебные заведения России не выполняют своего прямого предназначения. Но сложившееся положение необходимо рассматривать в контексте общественного сознания тех лет, уровня экономического развития и технического прогресса, с учетом фактора социально-правовых отношений.

Убийство 1 марта 1881 г. народовольцами Александра II повлекло ряд крупных политических процессов и ускорило закат популярности народнических идей в обществе. Но до этих событий народничество переживало подъем в течении нескольких лет и имело влияние на общественное сознание. Этика народников предполагает служение народу, а наиболее адекватно этим устремлениям соответствуют профессии учителя и врача, делая менее престижными профессию фабричного художника, обслуживающего «прихотливую страсть к совершенству» знати.

В результате реформ во второй половине XIX в. отмечается развитие промышленного производства, появление разветвленной сети железных дорог, создание на узлах транспортных коммуникаций (железнодорожных, речных и морских) новых населенных пунктов. Эти факторы, в совокупности, ускорили рост числа учебных заведений в провинции, как частных, так и государственных, всех уровней и для всех сословий, поэтому профессия учителя становится крайне востребованной. Понадобились годы, пока широкое распространение технических устройств печатной, копировальной техники и уровень развития отечественной промышленности превысили потребность общества в учителях чистописания.

Поначалу отличия в подготовке школы С.Г.Строганова от Рисовальной школы для вольноприходящих учеников К.Х.Рейссига были незначительными и воспроизводили методику обучения рисованию, применявшуюся с XVIII в. Основной метод обучения традиционно состоял в копировании «оригиналов». Обучение сводилось к постепенному переходу от простого к сложному, к приобретению навыков работы с материалами и инструментами. Копировали преимущественно иностранные образцы и получаемые из Санкт-Петербургской Академии художеств.

Несмотря на первоначальную внешнюю схожесть в методах обучения, идеи, лежащие в основании этих двух школ, имели различия, что и предопределило дальнейшую судьбу этих учреждений. Педагогической концепцией Рейссига, восходящей к идеям Просвещения и «веймарской классики» (широкое распространение образования, привитие художественного вкуса, привнесение эстетического начала в кустарное и ремесленное производство и т. д.) был классицизм [7, с. 504].

А.Ф.Гартвиг приводит мнение С.Г.Строганова о том, что изделия художественной промышленности нужно создавать «на собственной нашей земле при наших источниках»[1, с. 136]. В 1860 г. назначенный директором Строгановского училища В.И.Бутовский фактически развил идеи графа, более радикально сформулировав задачи, стоящие перед учреждением. Он поставил цель противостоять «чрезмерному стремлению наших промышленников к источникам нам чуждым и к копированию иностранных рисунков и форм... для указания нашим промышленникам источников самобытного художественного стиля», что было реализовано в дальнейшем [13].

Кризис отечественной художественной промышленности в контексте национальной системы образования

На протяжении XIX в. развитие отечественного художественно-промышленного образования сдерживал ряд негативных факторов.

Проблема идеологическая. Триада С.С.Уварова имела внутренние противоречия, которые были обусловлены попыткой искусственно соединить традиции Европейского просвещения и «теплую веру к

некоторым религиозным, моральным, и политическим понятиям, ей (России) исключительно принадлежащим». «Священные остатки», под которыми С.С.Уваров подразумевал любовь к православной вере, верность царю и отечеству, предстояло примирить с аналитическим подходом, критическим мышлением и логическим умозаключением, характерными для системы Европейского образования.

Увлекающийся античностью, воспитанный на идеалах Европейского просвещения и получивший соответствующие образование, С.С.Уваров осознавал противоречивость своей теории «народности» и публично задавался вопросами: «Как учредить у нас народное воспитание, соответствующее нашему порядку вещей и не чуждое Европейского духа? По какому правилу следует действовать в отношении к Европейскому просвещению, к Европейским идеям, без коих мы не можем уже обойтись, но которые без искусного обуздания их грозят нам неминуемой гибелью?» [5, с. 304]. Различное понимание и толкование триады общественно-политическими группами в дальнейшем породило широкий спектр мнений, в основном, в среде славянофилов, вызвав недоверие к ним власти. Пока четкого ответа на вопросы С.С.Уварова не может дать и современное Министерство образования и науки Российской Федерации в XXI в.

Проблема общественного признания и низкой квалификации художников в промышленности

Проблема заключалась в пренебрежительном отношении современников-художников к рисовальщикам, занятым в прикладной сфере. Осознавая актуальность развития художественной промышленности в России как отрасли в экономике государства, представители Академии художеств на протяжении столетия отрицали принадлежность прикладников к искусству, полагая, что художественная промышленность — это удел личностей с низкими профессиональными компетенциями и малым творческим потенциалом. Широко распространенное среди «настоящих» художников и разделяемое многими представителями образованного сословия подобное заблуждение, несомненно, тормозило развитие художественной промышленности в России.

Еще в 1753 г. Мануфактур-коллегия доносит Сенату, что на «шелковых фабриках в рисовальных и красильных мастерах немалая нужда, ибо имеющиеся рисовальщики сочиняют рисунки только с вывозных из-за моря образцов, а сами без образца рисунка сочинить не могут». Поэтому предлагалось послать в иностранные государства четырех человек «для изучения рисовального и красильного дела» на казенный счет. Однако Сенат не согласился посылать их за счет казны [11, с. 23].

В 1764 г. ректор Академии художеств А.Ф.Какоринов составил «репорт», вероятно, на имя президента Академии Художеств И.И.Бецкого (прим. Черных). В нем А.Ф.Какоринов, признавая актуальность прикладного искусства, предлагал для этих целей использовать учеников Академии, «которые по несклонности к художествам, имеют малые успехи». Сетуя на затраты, которые учреждение понесло от неэффективности этой категории учащихся, ректор предлагает их «определять … к резанию и пуссированью орнаментов, …золотарному, инструментальному и слесарному мастерствам, точению на дереве и других металлах» по том основании, что они за годы пребывания в стенах Академии, «несколько в рисовании научены» [1, с. 58].

Э.М.Глинтерник приводит документ-постановление академического совета Академии художеств в 1846 г.: «…Учреждением же школы орнаментики открылся бы для художника новый доход, не причиняя никакого вреда высшим интересам искусства. Великий… талант едва ли займётся орнаментикою, а художники посредственные найдут в ней средство для прокормления себя» [14, с. 18].

Проблема социально-правовых отношений

Жесткие сословные ограничения в России, растерявшие силу уже конце XIX в., в первой половине столетия функционировали исправно. Министр народного просвещения А.С.Шишков, а затем его приемник С.С.Уваров последовательно проводили линию на ограждение широких слоев населения от получения университетского образования, которое по их замыслу, было зарезервировано только для представителей дворянского сословия.

Граф С.Г.Строганов не посягал на политику Министерства народного просвещения, не оспаривал принцип элитарного доступа к университетскому образованию. Он, по сведениям А.Ф.Гартвига, всего лишь считал, что «рисование — это язык рабочего». В XIX в. рабочая специальность была тождественна социальному статусу. По мнению С.Г.Строганова, получившим художественно-технические знания рабочим предстояло обслуживать эстетические запросы отечественной знати, разрабатывая внешний вид художественно-бытовых вещей. Но для реализации своего замысла графу пришлось преодолевать настроения, господствующие среди части дворянского сословия и чиновников Министерства Народного Просвещения о сословных ограничениях при получении образования вообще.

Открытию Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам предшествовала полемика об актуальности образования для податного сословия, развернувшаяся на страницах журнала «Вестник Европы». С.Г.Строганов в статье «О необходимости образования для ремесленников» отстаивал право низших слоев общества, помимо получения навыков начального образования, изучать специальные предметы: геометрию, рисование, механику. Ему возражал директор учебного заведения, состоявшего в ведомстве Московского Университета, князь Цертелев. В статье «О народном воспитании» князь задавался вопросом: «Что такое крестьянин? Человек, обязанный возделывать землю и вообще заниматься самыми грубыми работами.… нужна ли для него грамота? Будет ли он иметь досуг читать? А если займется чтением, то…не останутся ли необработанными поля его? Не впадет ли он в заблуждение опаснейшее самого невежества?» [1, с. 41]

Очевидно, что не все выходцы из податного сословия (купеческих, ремесленных, крестьянских семей) адекватно отвечали ожиданиям генерал-адъютанта (с 6 декабря 1835 г.) С.Г.Строганова своим поведением и прилежанием в учебе. Изначально в уставе школы телесные наказания не были предусмотрены, но в дальнейшем они применялись. В 1844 г. после передачи школы в казну, назначенный на должность директора школы «из военных прусской службы» О.А.Дитрих широко использовал в учебном процессе антигуманный, но эффективный метод — розги [11, с. 42].

В 1843 г. при рассмотрении устава «Московского Художественного Общества» в Академии художеств возник вопрос — «допускать ли крепостных людей к обучению художествам?» Совет Академии, приняв во внимание, что «смешенее свободнаго и несвободнаго состояния учеников в Академии пораждало между ними разнаго рода буйства и безнравственность, и что, как показал опыт, из крепостных, учившихся художествам, почти ни один не остался порядочным человеком, а некоторые из них..., не получая от господ увольнения, предавались отчаянию, пьянству и даже посягали на собственную жизнь», единогласно пришел к мнению, что допускать крепостных к обучению не следовало, а принимать в московское училище выходцев из крепостного и податного сословия можно было только при условии, что помещики давали предварительно обязательства, что возведенные в звание художника получат увольнение из состояния, к которому принадлежали [1, с. 58].

Проблема национального и общечеловеческого в искусстве

По утверждению исследователя русского стиля Е.Н.Кириченко, подъем национального самосознания, в современном понимании, ассоциируется с повышенным интересом к национальной художественной традиции. Но в России XVIII — начала XIX в. происходило иначе. В господствующих представлениях, в официальной политике в сфере искусства национально неповторимое, государственное и всеобщее не только не тождественны друг другу, но, скорее, антиподы. В шкале ценностей, общечеловеческому, что для России петровской означало общеевропейское, а со второй половины XVIII века связывается с античностью, возрожденной Ренессансом, а в первой трети XIX в. — с наследием античной Греции, принадлежит господствующее место, поэтому национальная культурная традиция всегда рассматривалась как второстепенная по сравнению с имеющей абсолютное общечеловеческое значение античной [2, с. 21].

Императорская Академия художеств оказалась учреждением, которое последовательно и неуклонно проводило линию на европеизацию в сфере искусства, не отступая ни на шаг от заложенных в XVIII в. в ее основание традиций. Наместником императора на

Кавказе князем М.С.Воронцовым в 1849 г. был составлен проект об учреждении в Тифлисе Художественной Школы, которая могла бы способствовать не только изучению художественных красот местной природы, но и памятников Византийского искусства, еще никем не исследованных, а также «дать русскому искусству вид самостоятельности, а не подражания чужому». Рецензия из Академии художеств на эту инициативу генерала последовала однозначная: «национальное не есть цель искусства, а изящное»[1, с. 55].

Основавший в 1825 г. «Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам» граф **С.Г.**Строганов был, несомненно, человеком передовых взглядов. По сведениям А.Ф.Гартвига, он считал, что изделия художественной промышленности нужно создавать «на собственной нашей земле при наших источниках» и делать это необходимо в собственном стиле, так как «во всяком государстве промышленность носит на себе отпечаток народного характера». Графа беспокоило влияние иностранной моды на высшие слои российского общества: «Роскошь делает нас данниками французов, а прихотливая страсть к совершенству — англичан» [1].

Проблема идентификации

В самом термине «художественная промышленность» заложено некое противоречие. В ассоциативный ряд становятся: искусство, подразумевающее личностное отношение, нетривиальность и машинное производство, обезличивание, тираж. В отличие от уникальности, которая ценится в искусстве, художественная промышленность имеет прикладное значение. Архитектура тоже имеет междисциплинарную природу и требует от специалиста в своей области как художественных, так и технических компетенций, но именно в художественной промышленности разделительная грань (баланс) между необходимыми гуманитарными и техническими навыками наиболее подвижна в силу ее вариативности и многогранности.

Многие исследователи обращают внимание на тот факт, что первые художественно-промышленные учебные заведения в России на протяжении своей истории неоднократно реорганизовывались,

меняли ведомственную «прописку», относясь и к Министерству торговли и промышленности, как школа Строганова [14, с. 22], и к Министерству финансов, а затем к Академии художеств, как школа Рейссига [7, с. 507-508], то входили в состав Государственных свободных художественных мастерских. Но, будучи образовательными учреждениями, их деятельность в той или иной степени курировались соответствующим ведомством. В XXI в., будучи причисленными к Министерству образования и науки РФ, профильные художественно-промышленные учебные заведения вкусили, в полной мере, плоды реформ отечественной системы образования, в отличие от «чистых» художественных вузов, учредителем которых является Министерство культуры РФ. Блуждание по ведомствам создавало и создает до сих пор для дизайн-школ неопределенность будущего, является причиной неэффективного их управления и методической лихорадки, игнорирования специфики их образовательной деятельности, тормозит развитие отечественной художественной промышленности как отрасли.

Основав на личные средства в Москве «Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам» и став основоположником художественно-промышленного образования в России в XIX в., полковник Сергей Григорьевич Строганов фактически продолжил семейные традиции своего рода, который еще с XVI века выступал в качестве покровителя различных видов искусств.

Осуществление планов С.Г.Строганова совпало по времени с изменением курса государственной политики в сфере образования и искусства. Это стало возможным после отхода государства от линии Петра I на тотальную европеизацию. Увенчаться успехом подобная инициатива могла лишь после осознания обществом того, что «во всяком государстве промышленность носит на себе отпечаток народного характера».

Иными словами, культурная зависимость российского высшего общества от стран Европы делала неактуальным существование отечественных учебных заведений, готовящих художников-прикладников. Но осознание того, что образцы промышленных изделий, получаемые из за границы, уже не могут в полной мере

удовлетворять эстетический спрос в отечестве, вызвало общественную потребность иметь собственные (национальные) художественно-промышленное учебные заведения. И С.Г.Строганов был одним из первых, кто это понял и осуществил на практике, заложив фундамент отечественного художественно-промышленного образования.

Библиография:

1. *Гартвиг А*. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам учреждённая в 1825 г. графом С.Г.Строгановым ея возникновение и развитие до 1860 г.— М.: Издат. Пашкова, 1901. — С. 129.

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.: Издательство «Галарт»; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — 432 с.

3. *Минаков А.Ю*. Русский консерватизм в первой четверти XIX века: монография / А.Ю.Минаков. — Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2011. — 560 с.

4. *Уваров С.С*. Циркулярное предложение г. управляющего министерством народного просвещения начальствам учебных округов, о вступлении в управление министерством // Журнал министерства народного просвещения. — 1834. — Ч. 1. — № 1. — С. XLIX–L (Отдел 2. «Министеские распоряжения»).

5. Русская социально-политическая мысль. Первая половина XIX века. Хрестоматия / сост.: А.А. Ширинянц, И.Ю. Демин; подг. текстов: А.М.Репьева, М.К.Ковтуненко, А.И.Волошин; под ред. А.А.Ширинянца. — М.: Издательство Московского университета, 2011. — 880 с.

6. *Личагина В.С.* Ключевые элементы идеологической системы «официальной народности» в русской педагогике второй трети XIX века // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. — 2014. — № 3. — С. 115–118.

7. *Боровская Е.А*. Искусство рисования «в приложении оного к

ремеслам». Санкт-Петербургская рисовальная школа и развитие декоративно-прикладного искусства (1839–1917) // Искусствознание. Рубрика «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». — М.: Государственный институт искусствознания, 2012. — № 3–4. — С. 502–520.

8. *Пушков В.П.* Борьба графа С.Гр.Строганова с «распутством» в Пермском нераздельном имении в середине XIX в. // Русь, Россия. Средневековье и Новое время. — 2013. — № 3. — С. 259–263.

9. *Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков.— Челябинск: Книга, 1993. — 347 с.: ил., нотн. прилож.

10. *Введенский А.А.* Торговый дом XVI–XVII вв. — Л., 1924. — С. 23–24, 32.

11. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. — М.: ООО «ТИД «Русское слово-РС», 2002. — 336 с.: ил.

12. *Докучаева Е.Е.* Строгановская система образования и художественно-ремесленные учебные мастерские золотого и серебряного дела конца XIX — начала XX в. // Академик Императорской Академии художеств Н.В.Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т.Л.Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит, искусств РАХ, МГХПА им. С.Г.Строганова. — М.: Индрик, 2012. — С. 331–338.

13. *Бутовский В.И.* О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. — СПб., 1870. — С. 42.

14. *Глинтерник Э.М.* Художественно-промышленное образование в России второй половины XIX века: взгляд современников // Учителя и ученики. Материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова / Коллективная монография. Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — С. 16–23.

А.Г. Борис, Л.И. Иванова-Веэн

ПРОЕКТЫ А. ГАЛЕЦКОГО И А. КУЗНЕЦОВА — НОВОГО КОРПУСА МАСТЕРСКИХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

В публикации впервые приводятся проектные чертежи фасада Нового корпуса мастерских Строгановского училища на Рождественке (ныне корпус МАРХИ № 1). Опираясь на данные архивных источников, авторы рассматривают два проекта: А.Галецкого 1910 г. и проект А.Кузнецова 1913 г., по которому он через год построил это интереснейшее здание — сейчас памятник архитектуры.

The publication for the first time shows the design drawings of the facade of the New Building of the Stroganov School workshops at Rozhdestvenka (now the building of the Moscow Architectural Institute No 1). Relying on the data from archival sources, two projects are considered: A.Galetskiy in 1910 and A.Kuznetsov's project of 1913, according to which it will be a year later. Built this most interesting building — now a monument of architecture.

Ключевые слова: Строгановское училище, МАРХИ, новый корпус учебных Мастерских, Н.Глоба, А.Галецкий, А.Кузнецов.

Keywords: Stroganov School, Moscow Institute of Architecture, N. Globa, A.Galetsky, A.Kuznetsov.

Здание мастерских Строгановского художественно-промышленного училища (корпус МАРХИ № 1, Рождественка, 11) уже рассматривалось нами на страницах архитектурных изданий (1–3). В последние годы были выявлены новые изобразительные материалы, происхождение которых связано с бывшей библиотекой Строгановского училища [1]. Из них особую ценность представляют

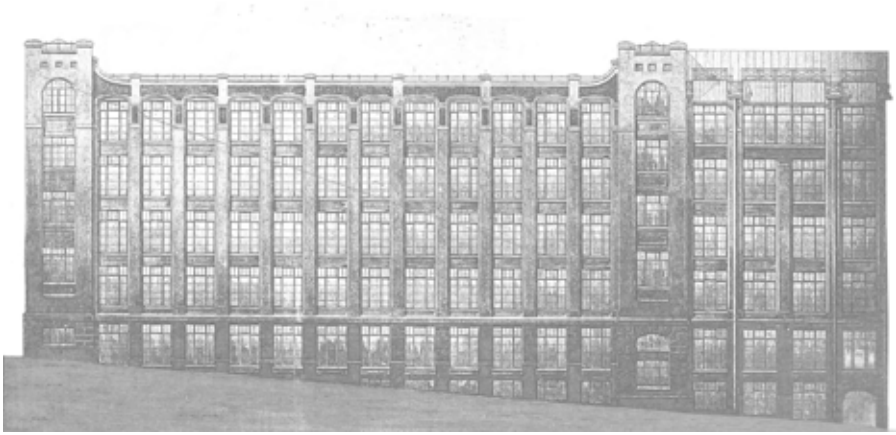


Рисунок 1. Фасад Мастерских. Проект Галецкого. 1910 г. Фотография. 14х26. Музей МАРХИ. Публикуется впервые

два изображения фасада здания со стороны Сандуновского переулка. Удалось установить, что первый проект был выполнен А.Галецким в 1910 г., а другой — А.Кузнецовым в 1913 г. (рис. 1, 2). Анализ этих изобразительных материалов и документальных свидетельств о строительстве этого здания дает возможность представить развитие архитектурного замысла архитекторов.

Строительство здания Мастерских стало значимым результатом реформы художественного образования, которую с 1890-х гг. проводил директор Строгановского училища Н.В.Глоба. Сначала им была создана новая структура училища, и вся система обучения стала строиться вокруг вновь созданных учебных ремесленных мастерских [2]. Мастерские располагались в совершенно неприспособленных помещениях главного корпуса и в старых служебных строениях. Возникла острая необходимость переустройства Училища на Рождественке. Осенью 1909 г. Глоба добился личного визита в Училище министра торговли и промышленности, которому подчинялось учебное заведение. Удалось увлечь начальство перспективами, открывающимся перед художественной промышленностью России, если помочь Училищу с устройством современных мастерских. Министр принял мудрое решение: «Тип полного художественно-

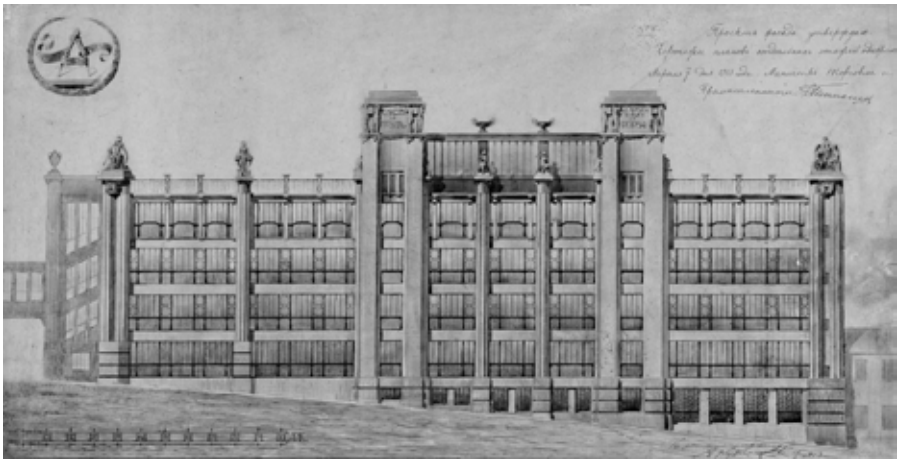


Рисунок 2. Фасад Мастерских. Проект Кузнецова. 1913 г. Б., кар., тушь, акв. 42х82. Музей МАРХИ. Публикуется впервые

промышленного училища в Москве вполне определился. Остается лишь выстроить для него идеальное в смысле удобства и техники здание — светлое, просторное, гигиенически здоровое для подрастающего поколения, оборудованное новейшими машинами, которое могло бы удовлетворять потребностям Училища не менее как в 75 лет и более» [3]. Министр согласился также, что в будущем желательно перестроить все владение Училища на Рождественке.

С осени 1910 г. под руководством Глобы начала работать специальная Комиссия для создания проекта здания Мастерских. Она включала штатного архитектора Училища Галецкого и преподавателей-архитекторов. Среди них — С.В.Ноаковский (хранитель музея и библиотеки), Н.С.Курдюков, Д.П.Сухов и другие [4]. Комиссия определила и место для нового здания по Сандуновскому переулку, от корпуса на углу переулка и Рождественки (построенного в 1890 г.) до самой границы с соседней территорией Государственного банка. Здесь находились старые малоэтажные строения, где располагались металлическая, столярно-резная, литейная и скульптурная мастерские. В ноябре 1910 г. архитектор составил общий «проект переустройства существующих зданий и постройки трех корпусов, состоящий из 6 детальных планов всего владения, двух разрезов,

одного фасада и предварительной сметы на постройку художественно-промышленных мастерских». Возведение здания Мастерских было «первой очередью» осуществления общего проекта, сведения о котором дает пояснительная записка. В новом корпусе Училища должны были размещаться учебные классы и администрация. Кроме того, здесь предполагалась канцелярия, прежде располагавшаяся в трехэтажном здании на углу Рождественки и Сандуновского переулка. В свою очередь, в это угловое здание из главного корпуса должны были переехать Музей и библиотека училища. Часть здания, предназначенную для музея, архитектор предлагал надстроить с трех до пяти этажей, а библиотечную часть оставить трехэтажной. Спроектированное здание Мастерских главным фасадом выходило на Сандуновский переулок.

Сегодня появилась возможность увидеть фасад здания по проекту Галецкого. Недавно в коллекции снимков памятников архитектуры, принадлежавшей бывшей библиотеке Строгановского училища (ныне библиотека МАРХИ), наше внимание привлекла небольшая фотография. На ней запечатлен чертеж фасада здания, стоящего на склоне рельефа. На аттике фасада удалось разобрать надпись: «Учебные мастерские Строгановского Императорского училища». В правом нижнем углу есть подпись, которая, как удалось установить, принадлежит Галецкому [5]. Сооружение вполне соответствует описанию здания Мастерских в пояснительной записке к общему проекту. Архитектор назвал спроектированное им здание шестиэтажным, а далее уточнил, что в нем должно быть 4 этажа, а также подвал и полуподвал. Действительно, изображенное здание имеет четырехэтажную основную часть и развитый цоколь, который может восприниматься как «подвал и полуподвал». Этот фасад здания Мастерских — единственный из 9 чертежей общего проекта Галецкого, который удалось выявить к настоящему времени (рис. 1).

В июне 1911 г. Комиссия Училища рассмотрела и утвердила проект Галецкого. Общее переустройство участка отложили, а проект здания Мастерских отправили на согласование [6]. Комиссия подчеркнула, что «здание мастерских, по типу фабричного корпуса,…

необходимо выстроить из железа, бетона и стекла, по последнему слову науки» [7]. Однако Галецкий вести строительство отказался, сославшись на загруженность работой по другим объектам (но был оставлен в Комиссии). Возведение здания Мастерских было доверено А.Кузнецову: он, «занимая в Императорском Техническом Училище кафедру фабричной архитектуры, представляет собою известную научную силу во всеоружии знаний в этой области; 2) обладает опытностью, так как им возведен в московском районе ряд удачных железобетонных построек — фабрик, мастерских и др.» [8].

Сначала предполагалось, что Кузнецов будет вести строительство по утвержденному проекту Галецкого, но потом возникла необходимость переделок проекта. Осенью 1912 г., архитектор стал разрабатывать свой вариант здания Мастерских [9]. При этом он сохранил схему композиции, предложенную Галецким. В ноябре Кузнецов предложил свой вариант на рассмотрение руководителей учебных мастерских (ткацкой, керамической, декоративной и др.), которые на обсуждении выступали как инженеры-технологи. Через несколько дней этот вариант был представлен на Совещание архитекторов-преподавателей Училища. Зодчему были высказаны существенные замечания, а проект велели переделать [10]. Через две недели переделанный вариант был рассмотрен Совещанием и на этот раз принят. В апреле 1913 г. этот проект был утвержден Министерством торговли и промышленности [11].

Сегодня мы имеем комплект чертежей проекта Кузнецова в собрании Музея МАРХИ, некоторые из которых были нами опубликованы (3). Наиболее ценным является оригинал главного фасада здания Мастерских, выполненный на ватмане в цвете. На чертеже есть печать Министерства торговли и промышленности, дата утверждения проекта апрель 1913 г. и подпись Кузнецова. Фасад полностью соответствует выстроенному зданию, за исключением элементов богатого скульптурного декора (рис. 2). Следует отметить, что на упоминавшемся Совещании архитекторов-преподавателей Кузнецову посоветовали «фасад здания переделать и снять все ненужные украшения, сделав его проще» [12].

Теперь мы имеем возможность сопоставить общее решение

фасадов Мастерских в проектах Галецкого и Кузнецова. В обоих проектах — здание, выходящее на Сандуновский переулок. На чертеже Кузнецова проектируемый Новый корпус соединен с угловым зданием (на Рождественке) воздушным переходом на уровне второго этажа, под которым устроен проезд на территорию Училища. На чертеже Галецкого никакого перехода нет. Вместо него у левого края фасада показана вертикаль лестницы. В проекте Галецкого здание Мастерских объединялось общей лестницей с соседним угловым корпусом, надстраиваемым до пяти этажей.

Как мы видим, архитектурное решение фасадов в проектах Галецкого и Кузнецова различается, хотя их конструктивное решение сходно [13]. В варианте Галецкого здание воспринимается как единый объем — с общей цокольной частью и сходным уровнем верха. Вертикаль еще одной лестницы делит фасад на две неравные части. Основная часть (слева, ближе к Рождественке) имеет плоскую эксплуатируемую кровлю. Меньшая часть (справа, со стороны Неглинной улицы) — высокую, видимо, остекленную крышу. Ведущей темой несимметричной композиции фасада является ритм вертикалей широких ниш с огромными окнами и узких простенков, оформленных пилястрами.

В проекте Кузнецова фасад решен иначе. Средняя часть в нем выделена и повышена относительно боковых частей. Функционально это обусловлено устройством на верхнем этаже — декоративной мастерской с высокой стеклянной крышей, а на боковых частях — плоской эксплуатируемой кровли. Боковые части различаются по ширине и по устройству цоколя. Общая композиция главного фасада в этом проекте представляет несимметричное, уравновешенное решение с выделенной по высоте, средней частью.

Теперь сравним эти два проекта в стилистическом отношении. В варианте Галецкого фасад декорирован пилястрами на всю высоту здания, но верх этих пилястр вместо привычных капителей имеет своеобразные прямоугольные «филенки». В целом, проект следует принципам ордерного построения фасада, но в решении деталей заметно стремление архитектора отойти от традиционного историзма. Криволинейные сочленения вертикалей лестниц и

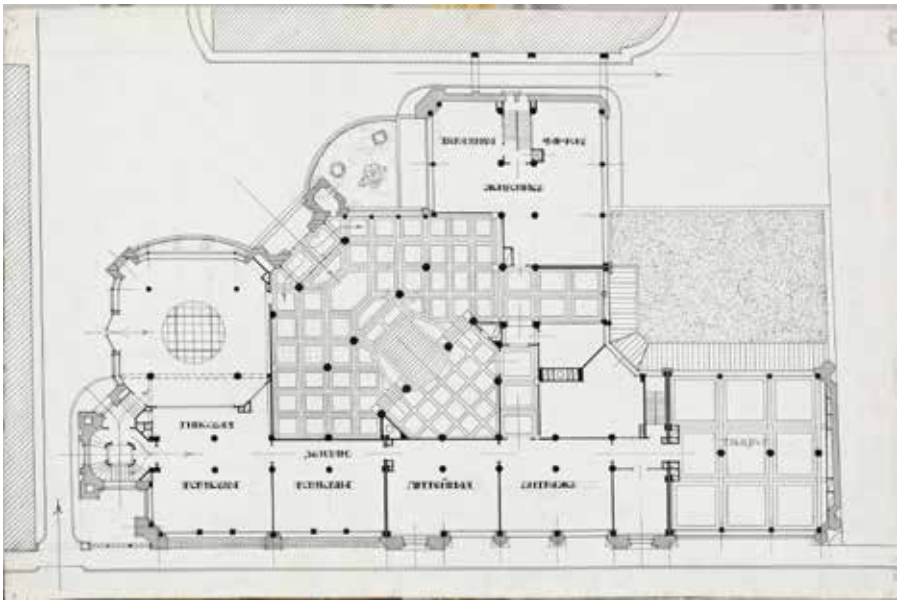


Рисунок 3. План первого этажа Мастерских. 1913 г. Б., кар., тушь. 39х51. Музей МАРХИ. Публикуется впервые

горизонтали верха здания, очертания оконных перемычек в верхнем этаже, а также характер надписи придают решению фасада оттенок стилистики модерна. Отметим, что в этой же стилистике Галецким был выстроен театр для рабочих Никольской мануфактуры в Орехове-Зуеве [14]. Насколько можно судить по фотографии, в надписях и филенках здания Мастерских Галецкий предполагал использовать керамическую облицовочную плитку, что также характерно для модерна [15].

В проекте Кузнецова, напротив, прямо используются исторические ордерные формы. Повышенная средняя часть фасада выделена парами массивных пилонов, несущих декоративные блоки с рельефами фигур и надписями «Искусство и труд» и «Идея и форма» (не осуществлены). Фасад на всю высоту декорирован полуколоннами с канелюрами, а по углам здания полуколонны сдвоены. Они имеют упрощенные капители, напоминающие дорические, и венчаются круглой скульптурой. Скульптура,

рельефы, декоративные вазы и некоторые другие элементы должны были выполняться силами преподавателей и воспитанников Училища после завершения строительства (которые так и не были осуществлены). Наличие скульптурного декора было связано со сложной задачей отобразить тему «Искусств» в промышленном по своей функции и общему характеру здании.

Здесь мы также впервые публикуем оригинал плана первого этажа здания Мастерских (рис. 3). В целом он полностью соответствует выстроенному зданию, за исключением обозначения расположения различных мастерских — «гипсовой формовки» и «земляной формовки», «литейной», «витражной», «керамики, фарфора и живописи» а также ткацкой мастерской. На чертеже показан парадный вестибюль, главным украшением которого является эффектная трехмаршевая лестница. Ее сложная овальная форма, к сожалению, на плане первого этажа не фиксируется, но судить о ней можно по авторскому чертежу детальной разработки лестницы (рис. 4). Отметим, что эта парадная лестница появилась в результате переделки (по замечаниям Совещания архитекторов-преподавателей) первоначальной круглой одномаршевой лестницы, предложенной Кузнецовым [16]. Таким образом, рассматриваемый чертеж плана первого этажа здания Мастерских, несомненно, относится к утвержденному проекту Кузнецова.

Строительство здания училища должно было быть закончено к сентябрю 1914 г. [17]. В процессе строительства утвержденный проект дорабатывался. За пять месяцев до завершения стройки Кузнецову предложили «изменить лепные работы по всему фасаду здания: заменить кариатиды колонками, уничтожить верхние фигуры, вазы перекомпоновать, изменить тип лепных украшений у верхушек колонн и переработать еще раз фасад здания в сторону полного устранения мотива капители в колоннах» [18]. Инициатором упрощения фасада выступал Глоба, с целью ускорения и снижения расходов строительства.

Здание учебных Мастерских почти успели закончить к намеченному сроку. Оставалось наладить инженерное оборудование и выполнить отделочные работы по фасаду. Но в августе началась

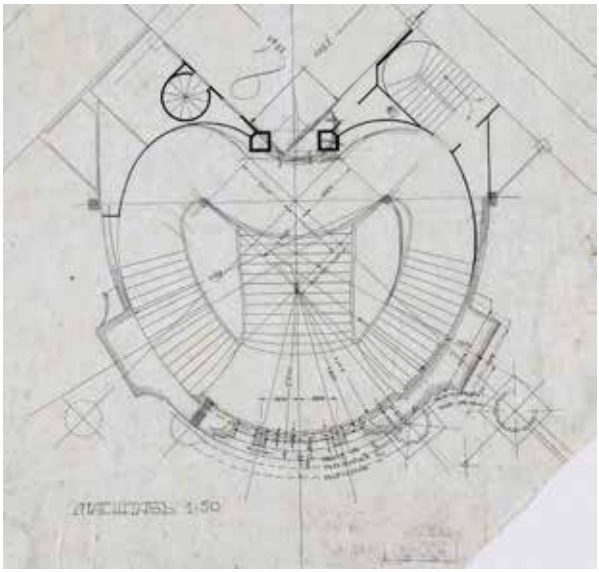


Рисунок 4. Рабочий чертеж парадной лестницы Мастерских. 1913 г. Восковка. 43х44. Музей МАРХИ. Публикуется впервые

Первая мировая война, и здание сразу передали для госпиталя, который устраивался на средства Московского Кредитного общества [19]. В этих обстоятельствах, естественно, о декоре фасада пришлось забыть. Кредитное Общество в 1915 г. издало альбом о своем образцовом госпитале [20]. В альбоме приведены фотографии общих видов и интерьеров здания. Они показывают, что здание дошло до наших дней без существенных переделок.

После революции, в 1918 г., была проведена реформа архитектурно-художественного образования. На основе Строгановского училища были созданы Первые Свободные Государственные художественные мастерские (I СГХМ). Госпиталь к этому времени был уже выведен, и здание, построенное для учебных Мастерских Строгановского училища, наконец-то стало использоваться по своему назначению. Осенью 1920 г. был создан знаменитый ВХУТЕМАС (на основе слияния I и II СГХМ) [21], целью которого была подготовка художников — мастеров высшей квалификации для промышленности. Вместо копирования произведений прошлого, что было основой академического образования, здесь студенты

осваивали новаторские дисциплины — «Графика», «Цвет», «Объем», «Пространство». Эти дисциплины были базовой частью Основного отделения, которое и располагалось в Новом корпусе. Здесь также размещался факультет обработки дерева и металла, а также полиграфический и керамический факультеты.

Здание новых Мастерских как нельзя лучше подошло для новаторской архитектурно-художественной школы. В 1930 г. (после реорганизации ВХУТЕИНа) в комплексе зданий на Рождественке стал размещаться Архитектурно-строительный институт (АСИ), с 1933 г. именуемый Московским архитектурным институтом (МАИ, с 1970 г. — МАРХИ). В 1960 гг. в новом корпусе была произведена надстройка шестого этажа (ныне физкультурный зал и 500-я аудитория), конструкции перекрытия во многом повторили кузнецовские фермы. Надстройка не разрушила внешний вид Нового корпуса мастерских.

Примечания:

1. Наследником библиотеки дореволюционного Строгановского училища после ряда реорганизаций стала библиотека МАРХИ. Ныне материалы, связанные с историей здания Мастерских, переданы в Музей МАРХИ.

2. До реформ Глобы при Строгановском училище существовали только 4 мастерские, но они не имели непосредственного отношения к процессу обучения. Ко времени возведения здания в Училище действовало уже 17 мастерских.

3. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 141. Л. 21.

4. Там же. — Д. 155. Л. 4–4 об.

5. Подпись на чертеже была сопоставлена с подлинником Галецкого и Кузнецова в подлинных документах. Там же. — Д. 127. Л. 3 об., 48 — [подпись Галецкого]; там же, д. 141, л. 171 — [подпись Кузнецова].

6. Проект Галецкого был утвержден в Строительном отделении Московского губернского правления в ноябре 1911 года. Там же. — Д. 155. Л. 21.

7. Там же. — Д. 155. Л. 6 об.

8. Там же. — Д. 141. Л. 2. К тому же, Кузнецова в Училище очень

хорошо знали, так как он некоторое время был его преподавателем. — Там же. — Оп. 1. Д. 4659а.

9. Возможно, начало нового этапа проектирования было связано с принятием осенью 1912 г. принципиального решения о будущем государственном финансировании строительства Мастерских. Следует подчеркнуть, что выделение средств предназначалось на осуществление проекта Галецкого.

10. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 155. Л. 17 об. — 21.

11. Там же. — Д. 193. Л. 39 об. Л. 300 об.

12. Там же. — Д. 155. Л. 19.

13. В обоих проектах использован железобетонный каркас и перекрытия, а также кирпичные наружные стены.

14. Криволинейные элементы верхней части этого театра, открытого в 1912 г. на средства С.Морозова, отчасти напоминают криволинейные сочленения лестниц и покрытий в здании Мастерских.

15. Отметим, что плитка, сделанная в керамической мастерской Строгановского училища, применялась для отделки фасадов главного корпуса на Рождественке и доходного дома Училища на Мясницкой улице.

16. Важные указания Кузнецову сводились к требованию перекомпоновать лестничную клетку в середине здания мастерских, сделав в ней две лестницы, которые относятся к первоначальному варианту проекта (3). Там же. — Д. 155. Л. 17–19. Высказанное ранее предположение об авторстве Галецкого для указанных чертежей оказалось ошибочным (2). Оно опровергается их сопоставлением со вновь выявленными архивными данными.

17. Там же. — Д. 193. Л. 24 об.

18. При этом штукатурку фасадов решили «сделать под искусственный камень, под гранит». Там же. — Д. 193. Л.118 об. — 119, 136–138.

19. Интересно отметить, что эта финансовая организация была кредитором Строгановского училища, так что предоставление здания под госпиталь со стороны учебного заведения было не только делом патриотизма, но и жестом лояльности должника к заимодавцу.

20. Госпиталь Московского Городского Кредитного Общества в

здании учебных мастерских: Альбом. — М., 1915.

21. II СГХМ — бывшие Училища живописи ваяния и зодчества, на Мясницкой.

Библиография:

1. *Иванова-Веэн Л.И., Борис А.Г., Липгарт Н.Р.* Здание мастерских Строгановского училища — «новый» корпус МАРХИ // Архитектурное наследство. — 2007. — Вып. 47. — С. 300–308.

2. *Иванова-Веэн Л.И., Малясова Г.* Новый корпус мастерских Строгановского училища // Архитектурные юбилеи. Календарь памятных дат. 2012–2016. — М., 2013. — С. 163–166.

3. *Иванова-Веэн Л.И., Борис А.Г.* Кузнецовскому корпусу МАРХИ — 100 лет // История строительства по новым архивным материалам. AMIT. — 2015. — Май, № статьи 31/15–09.

Г.Г. Добрынина

ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД А.Д. СТАРЦЕВА НА ОСТРОВЕ ПУТЯТИН В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФАРФОРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Статья посвящена первому на русском Дальнем Востоке фарфоровому производству, появившемуся в 1895 году на о. Путятин стараниями Алексея Дмитриевича Старцева, сына декабриста Николая Бестужева. Становление фабрики рассматривается в контексте исторических и социальных событий конца 19 — начала 20 в. на Дальнем Востоке и в параллели с развитием производства русского фарфора этого периода. Отслеживается взаимосвязь восточных традиций в керамике с проявлением самостоятельного самобытного творчества русских мастеров.

The article is dedicated to the first porcelain production in Russian Far East, which appeared in 1895 on Putyatin island with the efforts of Alexei Dmitrievich Startsev, the son of the Decembrist Nikolai Bestuzhev. The formation of the factory is considered in the context of the historical and social events of the late 19th century — the beginning of the 20th century, in the Far East and in parallel with the development of the production of Russian porcelain of this period. The interrelation of eastern traditions in ceramics with the manifestation of independent original creativity of Russian masters is traced.

Ключевые слова: А.Д.Старцев, фарфор Старцева, остров Путятин, фарфоровое производство, каолин.

Keywords: A.D.Startsev, Startsev porcelain, Putyatin Island, porcelain production, kaolin.

Актуальность данной работы состоит в том, что ранее не было попыток определить место фарфора Старцева в истории отечественного фарфора конца XIX — начала XX в. несмотря на то, что, несомненно, он представляет историческую и художественную ценность. А, учитывая тот факт, что изделий старцевского фарфора сохранилось до наших дней крайне мало, важно привести в систему разрозненные знания об этом интереснейшем производстве.

Наиболее достоверными и ценными источниками исследования стали записи в книге Смирнова Е.Т. «Приамурский край в Амурско-Приморской выставке 1899 г.» (Хабаровск, 1899). Современник Старцева достаточно подробно описывает этапы становления завода, технологические трудности и пути их преодоления, дает оценку месторождения путятинского сырья. В книге «Фарфор и фаянс Российской империи» зафиксированы и описаны клейма завода, бытовавшие в разные периоды его деятельности. Интересна информация краеведов Басниной Л.А., Моториной Т.П., собравших ценные факты, касающиеся путятинского чуда — фарфора.

Вторая половина XIX в. — эпоха бурного освоения Россией своих дальневосточных окраин. Постепенно военные посты переориентируются на мирный уклад жизни, развивается строительство, что приводит к росту городов.

Утверждается особое Положение правительства от 27 апреля 1861 года, согласно которому всем переселенцам, прибывающим в восточные края, предоставляется право «приобретать поземельные участки или приписываться к городам. …кроме того, им предоставлено право свободной торговли по всему Уссурийскому краю и разрешено производство всяких промыслов и ремесел, а также учреждение фабрик и заводов всякого размера и ценности…». «Активное экономическое и культурное развитие Владивостока в конце XIX — начале XX в. в сочетании с действием системы порто-франко, установленной на всей территории Дальнего Востока в этот период, способствовали созданию благоприятных условий для всех сфер деятельности» [1].

Появление фарфорового производства Старцева также связано с развитием данной социальной ситуации: на новую ступень поднялась эстетика бытовой культуры зажиточных слоев общества,

активизировалось строительство особняков, появился и возрастал спрос на изящные предметы быта, соответствующие интерьеру нового жилья. А близость японских и китайских центров по производству фарфора и открытие месторождения качественного сырья, конечно же, сыграли решающую роль в появлении фарфорового завода на острове Путятин.

Алексей Дмитриевич Старцев, сын декабриста Николая Бестужева, один из образованнейших и богатейших людей Владивостока, коммерции советник, купец 1-й гильдии, китаевед, меценат, член Общества изучения Амурского края, покупает необитаемый остров Путятин недалеко от Владивостока. Кроме создания образцового хозяйства, постройки кирпичного завода, он обнаруживает месторождение каолина и в 1894 году принимает решение открыть фарфоровое производство.

Рубеж веков в истории отечественного производства фарфора характеризуется обилием старых и новых заводов в различных уголках Российской империи.

В середине XIX века в России, кроме ИФЗ, заводов Гарднера, Кузнецова Попова, Юсупова, было еще несколько частных фарфоровых мануфактур. Количество фарфоровых заводов в конце XIX века увеличилось.

«В 1877 г. фарфорово-фаянсовое производство насчитывало 51 завод, на которых было занято 6,237 рабочих в 14 губерниях. В 1880 г. фарфор и фаянс производили уже 54 завода в 16 губерниях В производстве фарфора и фаянса было занято более 7000 рабочих. Производство фарфора и фаянса входило в ТОР 10 промышленных производств России наряду с ткацким, красильным, писчебумажным, кожевенным, стеклянным, чугунолитейным производством, машиностроением и рельсостроением» [3].

На русских частных заводах основная продукция — чайная и столовая посуда — расписывалась в народном стиле. Этот яркий народный промысел перешел в широкое промышленное производство. Использовалась ручная роспись, так называемые «агашки», «манер», «виноград», «прозолоть клейм». Изготавливали трактирный фарфор и товар для азиатского рынка, отправлявшийся в Турцию, Среднюю Азию, Афганистан.

Также русские мастера в большой степени следовали восточной тематике. Причем повторяли и перерабатывали как китайские, так и японские мотивы, смешивая иногда в одном изделии разные виды декора, характерные для искусства этих стран. Но примером для подражания, чаще всего, служили не подлинные восточные произведения, а росписи, разработанные ранее в изделиях ведущих европейских производств. Популярен был китайский жанр «хуа-няо» — «цветы-птицы»: пионы, фазаны, фантастические птицы, стилизованные растительные мотивы. Фон заполнялся характерными китайскими узорами, такими, например, как «бинлевэнь» — ломающийся лед — и китайский аналог меандрового орнамента «лэйвэнь».

Можно сказать, что Европа выступила в роли посредника между Россией и Дальним Востоком. Большое значение при этом имели Всемирные художественно-промышленные выставки второй половины XIX в., значительно стимулировавшие контакты и обмен достижениями между производствами разных стран.

Таким образом, в русском фарфоре конца XIX в. просматриваются элементы подражания восточному прикладному искусству, выразившееся, главным образом, в используемых мотивах и сюжетах декора. Менее всего подражание сказалось в формообразовании предметов, происходившем преимущественно под влиянием европейского стиля модерн, близкого к формам природы. Следует отметить, что в керамике этот стиль открыл много положительных черт. Керамический материал стал осмысливаться по-новому, как текучий и податливый, изделия приобрели затейливость форм, рельефную поверхность, изящную изогнутость деталей.

Фарфоровые предприятия Батенина, Киселева, братьев Корниловых ориентировались, главным образом, на опыт ИФЗ. В числе ведущих предприятий Центральной России находились подмосковные заводы Гарднера, Сафронова, Попова, продукция которых, в свою очередь, служила образцом для десятков мелких полукустарных мастерских. Изделия частных заводов порою носили эклектичный характер, сочетая в себе восточные формы и мотивы, исполненные в манере лубка, с элементами барокко, рококо. классицизма.

На заводах Товарищества М.С.Кузнецова для декорирования изделий «восточной тематики» были разработаны специальные виды штампов. Это так называемые «китайская» и «кашгарская» печати — с повторяющимся рапортом декора, которые механически наносились на изделие, затем рисунок тонировался от руки.

Таким образом, «бытование дальневосточных традиций в русском декоративно-прикладном искусстве, и, в частности, в фарфоре, значительно обогатило художественный и технический арсенал русских керамистов, активизировало их самостоятельное творчество» [3].

В 1894 году Алексей Дмитриевич решил строить фарфоровую фабрику на базе открытого в южной части острова месторождения каолина. Современник Старцева Е.Т.Смирнов пишет: «В 1891 белый камень, найденный на острове Путятин по определению инженеров был принят за белый песчаник, негодный даже и на постройки, и только в 1895 случайно было определено, что это не песчаник, а окаменелая белая глина. По проведенному анализу оказалось два сорта лучшего каолина: мягкая глина и окаменелая глина, последняя считается лучшей для выделки посуды. Размолотая на двухтонных бегунах и мелкой дробилке, отмоченная в чистой воде, она поступает прямо, без всякой посторонней примеси на выделку посуды. Залежей глины при усиленной работе может хватить, по приблизительному исчислению, на 50-100 лет» [4].

На основании этих записей Смирнова, можно предположить, что на о. Путятин, наряду с каолином, найдено редкое месторождение порфирового дацита — фарфорового камня — высокосиликатной магматической породы, в состав которой входят все компоненты, необходимые для получения фарфора. Именно присутствие дацита позволяет «без всякой посторонней примеси» производить выделку посуды.

По версии Смирнова, «в 1896 г. было положено начало выделки посуды простым японским способом, которая обжигалась в японский горнах и постоянно неудачно, потому что глина плавилась раньше, нежели глазурь…. Глазурь употреблялась японская. … были приглашены из Японии …опытные обжигальщики и …

химик политехник, … начали употреблять …свою собственную… “путятинскую” глазурь, которая наконец была найдена. На заводе обучались под руководством русского мастера, русские и китайские мальчики, к делу приучались довольно быстро, и начали выделывать недурную посуду… Кроме того, увеличение спроса на посуду побудило расширить дело увеличением числа мастеровых и постройкой трех новых горнов (прежде было 5 горнов). Русский мастер на фарфоровом заводе ни что иное, как горшечник, но зато имеется хороший русский скульптор-модельщик с Сахалина» [4].

У современного краеведа Басниной Л.А. другая версия становления производства:

«В Китае Алексей Дмитриевич начал комплектовать стройку фарфоровой фабрики, а с наступлением весны 1895 года привёз весь комплект на остров: машины для отмучки и мытья глины, ручные вращательные станки, обжигательные горны. Строители-китайцы приступили к работе… Смонтировано всё оборудование, приехавшие японцы, принялись за работу. И... ничего не получилось … Пройдёт ещё два года, прежде чем фабрика нормально заработает. Старцев наладил механическое производство посуды высокого качества для широкого потребителя, а также ваз, тонких чайных и столовых сервизов. В течение одного месяца в отправочное отделение беспрерывно поступало до 12000 предметов разной посуды**.** При фарфоровой фабрике было скульптурное отделение, где изваян был бюст Пушкина в натуральную величину. Скульптуры украшали остров и были представлены на хабаровской выставке 1899 г.» [2].

На основании данной информации можно утверждать, что в развитии производства участвовали японские и китайские мастера фарфора, но японское участие было больше в области технологического процесса, тогда как китайскими были часть оборудования и рабочая сила.

Фарфоровое производство Старцева было оснащено по последнему слову техники своего времени, процесс был отлажен удивительным образом, все было предусмотрено до мелочей. Работало на фабрике 30 человек. Контингент был достаточно специфическим: беглые, ссыльные крестьяне и китайцы. Многие, в прошлом изгои общества, находили на острове приют и свое настоящее призвание.

Бывший фальшивомонетчик стал надежным, умелым управляющим производства, а ссыльный с Сахалина — талантливым скульптором-модельщиком.

Выпускалась как простая формованная посуда, так и изящные, тонкие, дорогие изделия, выполнялись индивидуальные заказы, производились выставочные образцы.

Ассортимент выпускаемой продукции был достаточно разнообразен: основу его составляла, чайная и столовая посуда — чайники, чашки, блюдца, сахарницы, супницы, соусники и т.д., а также блюда, крупные напольные вазы — цельные и составные. Выполнялись заказы для производственных и торговых компаний, в частности, при раскопках на месте производства были найдены бокалы, выпущенные в честь коронации Николая II.

Наиболее выразительными и ценными в художественном отношении стали крупные изделия: напольные вазы, блюда, скульптуры.

Отдельные принципы моделирования форм осуществлялись в соответствии с японскими и китайскими образцами, влияние которых несомненно, но в формообразовании изделий также ярко просматривается наличие элементов стиля модерн, который набирал силу в России, в том числе в строящимся Владивостоке.

Декорировались изделия подглазурным кобальтом в основном методом ручной росписи, а также при помощи штампов с последующей ручной доработкой. Использовались в декоре и надглазурные люстровые краски.

В 1899 году в Хабаровске проходит Амурско-Приморская промышленная выставка, на которой Старцев с успехом демонстрирует фарфор и получает Большую Серебряную медаль выставки.

Одним из наиболее известных сохранившихся до наших дней изделий считается напольная ваза (выс. 85 см) с подглазурной кобальтовой росписью (музей им. Арсеньева, г. Владивосток), выполненная в начале XX в. Она имеет достаточно простую традиционную форму без приставных деталей. Вертикальные пропорции подчеркивают стройность изделия, а волнистый верхний край привносит в силуэт элемент изысканности, легкости. Форма

вазы деликатно отсылает зрителя к стилю модерн, набирающему популярность во владивостокской архитектуре. Роспись — подглазурная синяя, выполнена в стиле «хуа-няо» — «цветы-птицы» — размещена очень элегантно, с тонким ощущением свободного пространства.

О некоторых вазах, к сожалению, можно судить только по старым фотографиям и осколкам, найденным при раскопках на том месте, где когда-то находился завод. В формы больших интерьерных ваз (выс. ок. 70 см), привнесены элементы ампира — торжественность, архитектурная стройность, присутствие приставных элементов декора. Можно предположить, что вазы были заказные, для интерьера с определенным стилем.

Также найдены крупные осколки большой вазы с изображением цветов лотоса, выполненных вручную удивительно точно и легко. Цветок похож не на стилизованное письмо, заимствованное с восточных ваз, а на рисунок с натуры, чему есть объяснение: на острове Путятин, недалеко от фабрики было (и существует до сих пор) озеро цветущих лотосов. Создается ощущение, что художник пользовался непосредственно натурой и собственными впечатлениями от нее. Рисунок цветов лотоса дополняет тонкое графическое изображение тростника, фон залит кобальтом.

Выполнялись также скульптурные произведения. По словам краеведов, фарфоровые скульптуры украшали островное имение; к сожалению, они не сохранились, но бюст Пушкина, созданный в натуральную величину, можно увидеть на старых фотографиях.

В фондах музея им. Арсеньева во Владивостоке находится гипсовая модель блюда диаметром 35 см. В центре блюда — рельефный силуэт острова Путятин. По кругу надпись, выполненная славянским шрифтом: «Имение А.Д.Старцева “Родное” на острове Путятина. Уссурийский край». По борту блюда расположены рельефные вставки, среди них — эмблема А.Д.Старцева. «В центре эмблемы колосья, на фоне которых механическая шестерня, слева от нее — кузнечные клещи, кайло и молот, справа — фарфоровые и гончарные изделия, а сверху — палитра с кистями, бюст А.С.Пушкина» [2]. Далее изображены паровая шхуна «Чайка», принадлежавшая хозяину острова, жилой

дом Старцевых, здание конторы, крестьянин с сохой, скотный двор. Блюдо, несомненно, представляет ценность как художественное произведение, кроме того, рельефные пейзажи при сопоставлении с фотографиями того времени подтверждают точность художественного исполнения и дают представление об обширной хозяйственной деятельности А.Д.Старцева. Анализируя композиционное построение блюда, его стилистическое решение, можно утверждать, что над этим изделием работал уже русский талантливый мастер, сумевший выдержать целостность и композиционную стройность произведения, используя при этом множество различных изобразительных деталей.

«Изделия сбывались частью в Шанхае, частью во Владивостоке и Порте-Артуре, частью также местным крестьянам… Клейма на посуде ставились в виде подглазурной надписи “А.Д.Старцев” или “А.Старцев” мелкими или крупными буквами, синего или черного цвета (Таб. XVII, 11, 14). Иногда ставилось круглое синего цвета клеймо с каким-то неясно нарисованным морским видом и надписью на ободке: “А.Д.Старцев на О-ве Путятине” (Таб. XVII, 10). Для некоторых изделий употреблялась также синего цвета японская марка (Таб. XVII, 12)» [5].

Путятинский завод — первенец производства фарфора на русском Дальнем Востоке. Его рождение и стремительное развитие — всецело заслуга А.Д.Старцева, который в минимальные сроки, с 1895 по 1900 гг., сумел вывести производство на достойнейший уровень. С 1900 года фабрикой занимались сыновья, около 1903 г. она прекратила выпуск продукции.

Старцевский завод стал отправной точкой в истории развития фарфорового производства на русском Дальнем Востоке. Почти через 60 лет появился второй завод в Приморье — Артемовский опытно-экспериментальный (1964-2004), который 40 лет наряду с массовой посудой производил тонкостенные, высокой белизны литьевые фарфоровые изделия. Третьим заводом стал Владивостокский (1971–2001).

Оба предприятия работали на базе уникального Гусевского (Хасанский район) месторождения порфирового дацита — фарфорового камня. Лучшие изделия заводов неоднократно

отмечались дипломами Всемирных выставок-ярмарок: Канада — Монреаль, XV Всемирная Токийская ярмарка 1983 г. и др. отличались высоким процентом белизны черепка, самобытным декором, в котором преобладала дальневосточная морская тематика. Экспонаты заводского музея сейчас хранятся в Доме музеев ДВФУ.

В период работы заводов фарфор был визитной карточкой Приморья так же, как в свое время старцевский фарфор.

Завод Старцева в путятинском имении «Родное» стал интересным, самобытным явлением в истории отечественного фарфорового производства, положил начало его развитию на русском Дальнем Востоке, но, к сожалению, известен узкому кругу специалистов в области отечественного декоративно-прикладного искусства.

Примечания:

1. *Базилевич М.Е.* // Архитектон: известия вузов. — 2015. — Июнь. — № 50.
2. *Баснина Л.А*. Их именами процветало Приморье // Е.В.Путятин и А.Д. Старцев в истории края: учеб. пособие. — Дунай, 2004. — С. 26–36.
3. *Елкина С*. // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2002. — № 2. (Опубликовано 15 апреля 2003 г.)
4. *Смирнов Е.Т.* Приамурский край на Амурско-Приморской выставке 1899 г. — Хабаровск, 1899.
5. Фарфор и фаянс Российской империи. — М.: Изд-во МГП Цимелия, 1993. — Вып. 1. — С. 109–110.

Библиография:

1. *Алексеев А.И., Морозов Б.Н*. Освоение русского Дальнего Востока (конец XIX в. — 1917 г.) / АН СССР. Институт истории СССР; отв. ред. А.Л.Нарочницкий. — М.: Наука, 1989.—- 224 с.: ил., 1л. схем. — ISBN 5-02-016457-73.
2. *Врадий В.П*. Остров Путятина в Японском море (Из путевых воспоминаний во время пребывания на острове) // Природа и люди.

— 1906. — № 12.

3. *Лихачева Д.М*. К истории зарождения частных фарфоровых фабрик в России // Сборник трудов НИИХП № 6. — М., 1972.

4. *Моторина Т.П*. Имение «Родное» на о. Путятин (материалы 3 городской конференции краеведов). — Фокино, 2009, С. 57–62.

5. *Мусина Р.Р.* Русский массовый фарфор конца XIX — начала XX века (на примере продукции «Товарищества М.С.Кузнецова»). — URL: http://www.dissercat.com/content/russkii-massovyi-farfor (дата обращения: 3.03.2017).

6. *Попов В.А*. Русский фарфор. Частные заводы. — Л., 1980.

7. *Старцев А., Шерешев А.* Хроника трех поколений. Исторический очерк. — Владивосток, 2006.

8. *Трощинская А. В.* Русский фарфор эпохи классицизма. — М., 2007.

Т.Л. Астраханцева, А.В. Трощинская

ТЕМА ДЕМОНА В КЕРАМИКЕ В.А. СЕРОВА

В статье рассматривается тема Демона в творчестве выдающегося русского художника В.А.Серова. На примере керамической вазы В.А.Серова из частного собрания анализируется авторский почерк мастера, которому удалось воплотить врубелевский образ, но интерпретировать его по-своему. Не являясь профессиональным скульптором и керамистом, В.А.Серов смог в новом для себя материале раскрыться как большой художник, создав на новой «территории» подлинное искусство.

The article describes the demon theme in the works of the outstanding Russian artist V.A.Serov. The ceramic vase made by V.A.Serov from private collection examines the author's wizard's script. Serov managed to translate Demon of Vrubel, but interpreted it differently. Not being a professional sculptor and ceramist, V.A.Serov was able to open up in new material as a great artist, creating true art on the new territory.

Ключевые слова: В.А.Серов, М.А.Врубель, русское искусство, керамика модерна, керамическая скульптура, мастерская «Абрамцево».

Keywords: V.A.Serov, M.A.Vrubel, Russian art, Art Nouveau ceramics, ceramic sculpture, Abramtsevo workshop.

Образ Демона-гения был чрезвычайно важным и емким символом, популярным в эпоху модерна. Красной нитью он прошел через творчество Михаила Врубеля. Отдали ему дань и другие художники Серебряного века: Константин Коровин и Валентин Серов. По словам А.Я.Головина, «это была какая-то "демоническая эпоха" в творчестве обоих художников» [1].



Рисунок 1. В.А.Серов. Ваза «Летящий Демон». Начало 1900-х гг. Частное собрание

Примечательной в этом плане оказалась выявленная не так давно в частном собрании монументальная скульптурная ваза «Летящий Демон», авторство которой удалось отнести В.А.Серову (1865–1911). Поверхность вытянутой с узким горлом вазы диагональю сверху вниз опоясывает пластически выразительная крылатая фигура поверженного Демона. Достоверных, атрибутированных Серову керамических изделий известно не много, что подтверждают описи абрамцевского завода 1920-х годов, где упоминаются ваза «Черт, вылезающий из корчаги», панно «Утопленница» («Офелия»), а также ваза «Летящий Демон». Отметим, что аналогом данного произведения является датируемая 1890-ми годами ваза из коллекции музея Института химического машиностроения имени Л.А.Костандова в Москве [2].

В отличие от музейной полихромной вазы, выполненной в сине-голубых, охристых и розовато-желтых цветах, данная ваза из частного собрания покрыта черно-графитовой, отливающей серебром поливой. Фигура Демона также выдержана в серебристо-холодных тонах, сочетающихся с глубокими коричневыми оттенками и кобальтовыми отливами. Внутри сосуд покрыт умеренно-ровным слоем голубой эмали. Заметно, что колористическое решение обоих произведений контрастно-противоположное: это своеобразные «Ночь» и «День», запечатленные в керамике. Следует подчеркнуть, что в проработке обнаженного тела музейной вазы исследователи отмечают некоторую невнятность, «размытость» очертаний. Как пишет М.В.Нащокина, это особенно заметно в лепке стоп и кистей рук [3].

В нашем же случае все более тщательно проработано, превосходно вылеплен торс, выразительно распластались красивые мощные крылья — от образа исходят сила и прометеевский дух воли и страдания. Тональное

и цветовое, почти монохромное решение сгармонировано, отличается изысканностью и утонченностью Серебряного века. В росписи, в отличие от музейного образца, нет пестроты и резких переходов. Высокий горельеф смотрится настоящей круглой скульптурой, уверенно и профессионально вылепленной, выразительной по образно-художественному решению. С технологической стороны также следует отметить более совершенное по сравнению с предыдущей работой мастерство исполнения, а также характерные именно для абрамцевской мастерской особенности: крупный монументальный размер, керамическая масса бледно-терракотового цвета, палитра полив отличается силой черно-графитовых, синих, темно-коричневых тонов (известный керамист и исследователь-реставратор А.В.Филиппов отмечал характерную для абрамцевской керамики «тяжёлую чернильную синеватость», «декоративность отблесков»).

Встает важный вопрос с определением датировки и места изготовления предмета. Где и когда была выполнена эта работа? Не исключено, что модель могла быть исполнена в начале 1890-х, когда была организована керамическая мастерская в имении Мамонтовых в Абрамцеве. Известно, что Серов, обратившийся в начале 1890-х не только к теме и образам эпохи модерна и символизма, но и к керамике, там работал и выполнил в майолике ряд произведений, в том числе панно «Офелия» и вазу «Черт, вылезающий из корчаги». Однако, судя по стилистическим и технологическим особенностям (в частности, умелое использование глазурей восстановительного огня, впервые продемонстрированное П.К.Ваулиным в 1899 г.), мы склоняемся к московскому периоду.

В.А.Серов занимает особое место в русской керамике. Все его творчество занято поиском большого стиля и синтеза искусств. В декоративном сосуде он попытался соединить традиционную форму с высоким горельефом, запечатлеть слияние пластики с цветом, выразить в керамике свои пластические замыслы.

Фигура летящего Демона на вазе, его резко очерченное волевое лицо, сложная проработка образа и тонкая лепка наводят на мысль, что у него мог быть реальный прототип. Портретное сходство с друзьями и членами семьи Мамонтовых упоминается у многих мемуаристов и

исследователей. Так, не исключено, что это произведение могло быть посвящено среднему сыну С.И.Мамонтова — Андрею Саввичу (Дрюше), скончавшемуся в Абрамцеве 20 июля 1891 года в возрасте двадцати двух лет. Талантливый молодой художник, он был создателем в имении Абрамцево керамической мастерской, с ним увлеченно работали многие мастера, в том числе Врубель и Серов. Его ранняя смерть не могла не отразиться на их работах. Можно предположить, что созданная в начале 1890-х годов модель вазы могла быть выполнена в память об умершем Андрее.

Черты его лица — крупный нос, нависшие густые брови, волевой подбородок — прослеживаются и в облике Демона. Известно, тем не менее, что его личность у участников абрамцевского кружка ассоциировалась с образом погибшего Орфея и вдохновила их на создание одноименных произведений («Голова Орфея» С.И.Мамонтова, «Играющий Орфей» М.А.Врубеля, панно «Орфей» А.Я.Головина). По крайней мере, дух скорби и звуки реквиема в вазе определенно звучат. Сама ее массивная монументальная форма сродни древнегреческой дипилонской амфоре — крупной высокой вазе, служившей в античные времена мемориально-надгробным памятником.

С другой стороны, можно считать и даже определенно утверждать, что Серов создал своеобразный синтезированный образ под впечатлением искусства Врубеля и Шаляпина.

Известно, что партия Демона прочно вошла в репертуар Ф.И.Шаляпина и заняла в его творчестве почетное место. Премьера оперы А.Рубинштейна состоялась в бенефис артиста 16 января 1904 года на сцене Большого театра. Эту партию он пел также на сцене Мариинского театра (30 декабря 1905 года) и в Монте-Карло на итальянском языке (24 марта 1906 года). Последний раз партия Демона в исполнении Шаляпина прозвучала 24 апреля 1919 года в Мариинском театре.

Для московской постановки «Демона» (1904) костюмы и декорации исполнил К.А.Коровин, вместе с Шаляпиным работавший и над гримом певца. Артистка Н.В.Салина, касаясь московской постановки оперы А.Рубинштейна писала, что художник сделал также Шаляпину

«великолепный врубелевский грим» [4]. Н.И.Комаровская сообщала, что Серов и Коровин дали Шаляпину «несколько уроков “живописи на лице” и впервые применили гримировку рук» [5].

Шаляпинский Демон поражал зрителя сочетанием фантастичности с реальностью. Известно, что выдающегося русского певца, как и М.А.Врубеля, привлекал именно тот характерный Демон, который был нарисован М.Ю.Лермонтовым в его одноименной поэме. Портрет Ф.И.Шаляпина в роли Демона работы А.Я.Головина (1906) воспроизводит именно такую, новую трактовку этого образа.

Заметно, что мимика лица, его крупные черты, волосы и сама поза (хотя Шаляпин и не находится в полете-падении, а прочно стоит) имеют много общего с летящим Демоном, изображенным на вазе. О необычайной популярности шаляпинского Демона свидетельствуют также рисунок К.А.Коровина и дружеские шаржи на певца, выполненные П.Е.Щербовым (1906) и Д.С.Моором, который изобразил певца в Америке, стоящим в костюме Демона на земном шаре.

Скульптура Демона на представленной вазе, с вытянутой запрокинутой рукой, в напряженной позе, сосредоточенным ликом, близки трактовке на одном из эскизов начала 1900-х гг. М.А.Врубеля к «Демону поверженному», который художник считал одним из самых удачных. Меценат и любитель искусства В. фон Мекк, общавшийся с художником в начале 1900-х гг., отмечал, что из «всех бесчисленных рисунков Демона Врубель особенно полюбил один и не расставался с ним, всегда носил его в кармане, часто, во время разговора, вынимал и глядел на него и с него рисовал на большом холсте». Изменения, которые он со временем внес в рисунок, художник объяснял «желанием дальше отойти от природы, боясь реализма, слишком земного представления о Духе» [6].

В отдельных мизансценах Ф.И.Шаляпин целиком воплощал известные живописные композиции М.А.Врубеля, спустя много лет вспоминал: «От Врубеля мой “Демон”» [7].

Возможно, этот образ, запечатленный В.А.Серовым на вазе, — мемориал именно гениальному художнику М.А.Врубелю, выполненный в память о его трагической фигуре творца, не признанного при жизни. Его «Демон — не злой дух, а «радужно-крылатый гений человечества,

поверженный серостью обыденной жизни; но поверженный на горах, униженный — он остается могуч и верен своим чудным до ослепления мечтам» [8]. Хорошо известно, что Врубель не только рисовал, но и лепил «Демона» — «странную голову и поразительно похожую на него самого» [9].

Таким образом, В.А.Серову удалось с поразительным мастерством воплотить врубелевский образ, но интерпретировать его по-своему, шире, — это не только Демон, но и крылатый Гений, который мог быть собирательным образом его талантливых современников: А.С.Мамонтова, М.А.Врубеля и Ф.И.Шаляпина. Без сомнения, авторская и единственная в своем роде ваза «Летящий Демон» является уникальным высокохудожественным произведением музейного уровня, обладающим духовной образностью, неповторимостью и ярко выраженным авторским почерком. Не являясь профессиональным скульптором и керамистом, В.А.Серов смог в новом для себя материале раскрыться как большой художник, создав на новой «территории» подлинное искусство.

Библиография:

1. *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / сост. А.Мовшенсон. — Л.-М., 1960. — С. 29.
2. Ваза опубликована в книге: *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.* Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. — М., 2000. — С. 146–147.
3. Там же. — С. 146.
4. *Салина Н.В.* Жизнь и сцена. Воспоминания артистки Большого театра. — Л.-М., 1941. — С. 117.
5. *Комаровская Н.И.* О Константине Коровине. — С. 68–70. Л., 1961
6. Цит. по: Воспоминания о Врубеле В. фон Мекк // Панорама искусств–77. Научно-популярный сборник. — М., 1978. — С. 180–181.
7. *Шаляпин Ф.И.* Т. 1. — С. 325. Цит. по: Константин Коровин вспоминает… М., 1990. — С. 549–550.
8. Цит. по: *Суздалев П.* «Демон» Врубеля // Панорама искусств–78. — М., 1979. — С. 131.
9. Там же. — С. 104.

В.А. Малолетков

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

Статья посвящена различным школам отечественной художественной керамики на рубеже XX–XXI веков и направлениям их развития. В ней также уделяется внимание проблемам подготовки мастеров декоративного искусства в контексте изменений, произошедших в последние годы в российском художественно-промышленном образовании. При этом, в данной статье авторская керамика рассматривается как совершенно самостоятельный вид современного искусства, занимающий в нем собственную творческую нишу.

The article is devoted to the study of ceramics at the turn of the 20th and 21st centuries and the directions of their development. It also pays attention to the problem of training masters of decorative art in the context of changes that have occurred in recent years in Russian art and industrial education. In this article, author's ceramics is viewed as a completely independent type of contemporary art, occupying its own creative niche in it.

Ключевые слова: художественная керамика, декоративное искусство, национальное самосознание, художественно-промышленное образование, школы художественной керамики.

Keywords: Art ceramics, decorative art, national identity, artistic and industrial education, schools of art ceramics.

Заметное воздействие на нынешнее состояние российского декоративного искусства оказала компьютерная революция, которая также способствовала бурному развитию дизайна и рекламы. Она

привела к постепенному изменению художественных критериев и приоритетов в национальной культуре, снижению уровня профессионального мастерства и этических норм в современном декоративном искусстве. Сегодня это особенно отличает творческое мировоззрение художников, подверженных искушению быстрого коммерческого успеха в искусстве любой ценой и отрицающих высокую духовную миссию Культуры.

Более тысячи лет Россия является достойным правопреемником и хранителем культурных достижений как западной, так и восточной цивилизаций, занимая при этом особое геополитическое положение в мире. Благодаря этому, русское искусство всегда отличается неповторимыми эмоционально-пластическими качествами, которые заметно выделяют его на мировой арене.

Россия и сегодня является неотъемлемой частью общемирового культурного пространства со всеми вытекающими последствиями для ее уникального декоративного искусства. Сегодня мы существуем в условиях политической конфронтации и использования огромного арсенала информационных средств воздействия на общественное сознание. Важнейшим инструментом нынешнего противостояния стала мощная культурная экспансия стран Запада. Она базируется на откровенном призрении к народной культуре, ее постепенном подавлении и завершается целенаправленным разрушением основ национального самосознания. При этом, неповторимый национальный дух народа ловко подменяется «общечеловеческими достижениями» в области современной поп-культуры, которые активно насаждаются в виде «новых духовных ценностей». Постепенная утрата национальной самобытности в творчестве сегодня представляется нам вполне реальной для декоративного искусства России. На очередном витке исторического развития мы должны помнить о нашем особом культурном предназначении и уникальных особенностях российского самосознания. Время показало, что самым надежным фундаментом сохранения национальной самобытности России всегда были: образование, культура и религия. Без этих основополагающих элементов невозможно гармоничное существование целого народа и отдельной творческой личности. К сожалению, отношение нынешних

российских властей к собственной великой национальной культуре и декоративному искусству отличает отсутствие политической стратегии и воли.

Что же можно сегодня реально противопоставить духовному инфантилизму, бездарности, невежеству, тупой агрессии и творческой несостоятельности в искусстве? Во-первых, опору на высокие духовные идеалы и лучшие художественные традиции профессионального и народного искусства. Нашим национальным достоянием признаны высочайшие культурные достижения: от древнерусской иконописи до авангарда XX века, уникальный талант, неповторимое своеобразие, вселенская восприимчивость, населяющих Россию народов, способных по-своему трансформировать любое явление мировой художественной культуры.

Развитие современного изобразительного искусства невозможно без постоянной эволюции творческого процесса, без обновления содержания и языка формы, без новаций в области технологии производства. Подлинное искусство всегда представляет зрителю безбрежный океан художественных образов, метафор и аллегорий, широкий диапазон материалов, необходимых для проявления творческой воли, индивидуальности и чувства национального самосознания художника.

Изучение системы профессиональной подготовки молодых художников в различных странах мира убеждает в том, что Россия является уникальной страной, в которой была сохранена система полноценного художественно-промышленного образования. Однако присоединение нашей страны к Болонской конвенции нанесло заметный ущерб отечественному высшему художественному образованию. В результате непродуманных реформ в этой сфере были разрушены проверенные временем эффективные, не имеющие аналогов в мире, программы серьезной академической подготовки студентов. Также были значительно сокращены учебные часы по специальным дисциплинам, что может привести к заметному снижению качества обучения профессиональных мастеров декоративного искусства.

В связи с этим стоит напомнить о том, как построена система профессионального обучения в таком огромном государстве, как

Индия. Еще в древние времена индусы с гениальной простотой определили неразрывную взаимосвязь Природы, Творчества и Образования в виде равнобедренного треугольника, лежащего на плоскости. Здесь все зависит от того, что находится на вершине, а что — у основания этого треугольника. Существуют три модели развития, которые дают совершенно разные результаты. Когда на вершине этого треугольника находится Природа, это приводит к рождению Искусства великого Духа, Гармонии и Красоты. Во второй модели вершину пирамиды занимает Художник, обладающий яркой индивидуальностью в искусстве (например, титаны Возрождения или великие экспериментаторы XX века). В третьей модели на вершине треугольника находится Школа, что приводит к ослаблению творческого «эго» в процессе отражения окружающей Природы. Важно отметить, что каждый человек имеет при этом возможность выбрать любую из представленных моделей.

Также вызывает интерес многолетняя практика финансовой поддержки властями широко развитой индустрии народных художественных промыслов Индии, приносящей государственной казне значительные валютные доходы от экспорта произведений декоративного искусства. Еще более удивительно, что в индийских художественных промыслах занято более двадцати миллионов мастеров высокой квалификации, ярких носителей лучших национальных традиций в декоративном искусстве.

Однако современное декоративное искусство в России продолжает удивлять обилием одаренных мастеров, честно несущих в труднейших условиях свою творческую миссию. Так, первое десятилетие XXI века в российской керамике было ознаменовано появлением новых имен, создающих уникальные художественные произведения, часто не имеющие аналогов в мире. Сегодня наши художники широко используют как традиционные, так и авангардные тенденции развития, а также новые технологии (искусство объекта, видеоинсталляции, инвайромент и т.п.). Новое отношение к формообразованию заметно расширяет возможности различных керамических материалов и техник декора, приводит к появлению в искусстве оригинальных пластических и цветовых художественных форм.



Рисунок 1



Рисунок 2

Создаваемые из глины современные арт-объекты, как правило, оказывают (особенно на неискушенного зрителя) мощное психологическое воздействие, благодаря предельной активизации геометрической формы, цветового декора, ритма и фактуры. Керамика, подобно другим декоративным материалам, становится привлекательной для новых экспериментов — соединение разных материалов и технологий. Несмотря на отсутствие социального заказа, наши художники создают достойные произведения современной художественной керамики. Однако порой отказ ряда художников от изобразительного языка искусства приводит к заметному падению эмоциональных возможностей керамики, которые, наряду с образным мышлением,всегда были лучшими отличительными качествами ведущих российских мастеров авторской керамики. Сегодня в основе пластических опытов в глине лежат формально-игровые соотношения между цветом и формой, пространством и конструкцией. Подобные варианты керамики явно тяготеют к дизайну или к традициям русского авангарда начала XX века.

Положительной чертой лучших современных керамических произведений является обостренное чувство органической сути глиняного материала, выявление его тактильности и пластичной первоосновы. Ведь именно изучение природных форм помогает

художнику прикоснуться к тайнам формообразования в живой природе. К сожалению, порой это приводит к поверхностной стилизации или механическому воссозданию в керамике природных форм. Особенно преуспели в этом вопросе американские художники, которые, не мудрствуя лукаво, просто делают оттиски в гипсовых формах и механически воспроизводят в керамике методом формовки или шликерного литья.

Широко используя технологические новации последних лет, мастера российской керамики, вместе с тем, сохраняют творческую индивидуальность и не забывают о национальной самобытности в искусстве. Эти качества отличают работы художников Э.Таратуты, В.Кузнецовой, Л.Ненашевой, Ю.Леонова и А.Равкина (Москва), М.Копылкова и В.Гориславцева (Санкт-Петербург). Важно отметить, что национальное самосознание этих авторов выражается с помощью убедительной пластической формы, насыщенного колорита, глубокого содержания и высокого мастерства.

Любая эволюция творческого сознания требует от художников усилий души, ума и воли. Еще лет десять назад постановка вопроса о национальном самосознании показалась бы не своевременной. Но, к сожалению, в российском изобразительном и декоративном искусстве негативные процессы проходят так стремительно, что невольно вызывают тревогу у всякого неравнодушного и мыслящего человека.

Примером органичного отражения национального сознания в керамике может служить композиция Н.Савиновой (СПб.) «Реставрация» (2004). В ней трогательная фигурка ангела, присевшего на уголок полуразрушенного памятника отечественной архитектуры, становится эмоционально-пластической доминантой и главным смысловым элементом произведения, призывающим нас сохранять и творчески переосмысливать лучшие достижения нашей культуры.

Также национальны по духу и изысканны по колориту фаянсовые пейзажи художника В.Гориславцева (СПб.. Они воспринимаются искренним признанием в любви к «граду Петрову». В урбанистических работах мастера преобладает документальная правда и ностальгия по

прошлому, а в серии произведений, посвященных «малой родине», художник представляет собой образ зрелого мастера, обладающего собственным, глубоко народным мировоззрением.

Оригинальность творческого замысла, остро выраженный национальный характер «Богом избранного народа», органичное единство различных материалов и высокое профессиональное мастерство отличает композицию известного петербургского художника М.Копылкова «Декалог» (фарфор, кожа, металл, 2006).

Традиции русской бытовой керамической скульптуры сегодня активно продолжает в своем творчестве В.Кузнецова (Московская область). Ее работы отличает глубокое проникновение в характер изображаемого персонажа, органичное соединение скульптурной формы и насыщенной цветовой росписи. На протяжении своего творческого пути этот автор настойчиво ищет собственное пластическое выражение волнующих его проблем соединения формы, содержания и декора. С годами, размеры скульптурных композиций Кузнецовой заметно увеличились, но сохранили при этом, наивную простоту, выразительность и художественную правду.

В творчестве московских художников Л.Ненашевой, А.Равкина и Э.Таратуты также ярко выражены черты национального самосознания. В их керамических скульптурах присутствуют убедительность художественного языка, высокий профессионализм, чувство времени и отсутствие стилизации под народные традиции. Образное осмысление национальной традиции отличает многочастную композицию О.Даутовой (Моск. обл.) «Скифский колчан» (2007). Символическим акцентом произведения здесь становятся древние колчаны с металлическими стрелами, увенчанные глиняными наконечниками.

В современной российской керамике сегодня активно появляются совершенно новые эстетические категории, которые меняют первородные пластические свойства глины и создают качественно новые объекты современного искусства. Особую популярность в российской керамике также приобрели древние техники декора и обжига (японская «раку», «селадон» или американская техника

обжига в восстановительной газовой среде). При этом, создание керамических произведений сегодня часто сопровождается подключением зрителя к процессу творчества, благодаря активному воздействию на него синтеза формы, ритма, цвета и декора.

Сегодня в творческой практике художников все чаще используются новые технологии и творческие эксперименты, которые нередко меняют, казалось бы, навсегда сложившиеся представления об окружающем нас мире. Но, отказ от изобразительности, к сожалению, нередко приводит к примату в современных керамических произведениях, холодной рациональности и жестких ритмов, противоречащих органической сути глины.

В ряде случаев обострение конструктивных качеств материала и геометрия форм помогают созданию образа сложного, полного конфликтов и противоречий Времени. Порой это порождает скучно-головную рациональность, ведет к отсутствию живых эмоций и доминированию в пластичной по своей природной сути глине, выхолощенной бездуховности, имеющей мало общего с российским национальным Духом. Однако работы большинства ведущих мастеров керамики демонстрируют расширение возможностей современного искусства и открывают неисследованные стороны древней керамики с помощью новейших технологий. Например, работы А.Пашт-Хана Красноярск) отражают в активное отношение автора к проблемам использования видео-арта в современной авторской керамике. Высоким профессионализмом также отмечены работы Г.Антиповой, Е.Хлендовской и Т.Эпик, в которых доминируют характерные особенности российской керамики в новых исторических реалиях. Богатый опыт, накопленный московскими художниками, позволяет им успешно решать разнообразные творческие задачи при создании арт-объектов, видеоинсталляций, декоративных композиций, скульптуры, монументальных произведений для архитектуры. Универсальность, богатые пластические и цветовые возможности цветной глины сегодня привлекают художников самых различных направлений и стилей. Когда-то керамические работы великих мастеров XX

века (П.Пикассо, Ф.Леже, Х.Миро) стали лучшим подтверждением безграничных возможностей этого уникального материала и способствовали рождению таких талантливых мастеров керамики, как А.Задорин и А.Гущин (СПб.).

Серьезные финансовые вложения в национальную культуру и успешные выступления отечественных художников на международной арене в начале 70-х годов XX века способствовали мощному расцвету древнего материала и рождению трех самобытных школ художественной керамики: прибалтийской, московской и ленинградской. Художники прибалтийской школы основной акцент делали на создание точно выверенной пластической формы, предельное выявление тектоники и природной сути керамической глины. Особенно важная роль здесь отводилась технологии, различным техникам декора и обжига керамики. В керамике шел активный процесс обновления и поиска новых средств художественной выразительности. Совершенно по-новому художники выявляли особенности древнего материала, богатейшие возможности синтеза формы, цвета и пространства, рождения в глине новых тем и сюжетов.

Современная российская керамика существенно отличается глубиной творческого замысла, выразительностью художественного образа, романтическим либо философским отношением к миру и высоким профессиональным мастерством. Лучшие мастера Московской школы керамики более всего тяготеют к органике скульптурной формы, серьезному освоению пластических и пространственных проблем, убедительному соединению формы, цвета и пространства. Проникновение в суть художественного образа, глубина, человеческая теплота и чувство масштаба стали отличительными свойствами керамических произведений столичных мастеров.

Для ведущих художников Санкт-Петербурга на первом плане всегда стояли проблемы конструкции, приемы формообразования, повышенный интерес к структуре и графической росписи по белой эмали и творческое переосмысление богатого наследия мировой культуры.

Художники Красноярской школы керамики особый акцент делают

на новое прочтение мифологических и знаковых первооснов искусства далеких предков, бережно относятся к народным традициям, оригинально соединяют глину с традиционным для Сибири деревом.

Большое влияние на развитие российской керамики также оказывает творчество ведущих художников мира и новейшие открытия в области формообразования, цвета и декора. Сегодня в нашей керамике рождаются художественные направления, отражающие эстетические новые потребности времени. Современные технологии и индивидуальные приемы декорирования также существенно воздействуют на формирование нового образа художественных произведений, созданных из древнейшего на земле материала-глины.

Наличие ярких творческих личностей в сочетании с высоким мастерством и широкими возможностями материала позволяют сегодня рассматривать художественную керамику России как совершенно самостоятельный вид современного искусства, давно и по праву занимающий в нем собственную нишу.

Высокие эстетические качества, экологическая чистота, прочность и низкая себестоимость превратили глину в незаменимый материал для создания не только функциональных, но и высокохудожественных произведений современной авторской керамики. Долгий и непростой путь, пройденный ведущими мастерами отечественной керамики за полвека — это путь эволюции от сосуда до философских произведений, несущих в себе высокую художественную культуру, глубину и остроту мышления. В современном искусстве авторская керамика обладает собственным творческим лицом. Однако, при этом, следует опасаться и негативного влияния процессов всемирной глобализации, которые приводят к разрушению национальных традиций в современном отечественном искусстве.

На мировой арене произведения художников России всегда отличаются своей гуманистической направленностью, серьезными эмоционально-образными поисками, которые органично сосуществуют с формальными и цветовыми и пластическими поисками. Сложный, во многом противоречивый внутренний мир нашего современника, и ныне является главной темой и высшей эстетической категорией современной керамики. Сегодня, находясь в сложных условиях,

ведущие российские художники с успехом участвуют в трудном, но благородном процессе создания произведений, несущих в себе духовные, нравственные и эстетические категории, без которых не существует подлинно художественное произведение искусства.

P.S. На наш взгляд, самые плодотворные творческие процессы в отечественном изобразительном искусстве (подчеркиваю слово «изобразительное») происходят сегодня в объемно-пространственных видах творчества: скульптуре, декоративном искусстве и дизайне. Однако этот уникальный для традиционно-живописной культуры России феномен ничуть не отменяет важность проблемы о сохранении национальной самобытности в таком многонациональном государстве, как Российская Федерация.

Библиография:

1. *Андреева Л.* Керамика-75. Тенденции и принципы // ДИ СССР. — 1976. — № 3.

2. *Воронов Н.* О красоте и пользе (по страницам журнала «Декоративное искусство СССР»). — М., 1974.

3. *Крамаренко Л.* Отечественное декоративное искусство XX века. — М., 2009.

4. *Крамаренко Л.* От сосуда — к декоративной пластике // Сб.: Декоративное искусство. — 1986. — № 8.

5. *Малолетков В.* Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — М., 2010.

Р.Р. Мусина

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ И ДИЗАЙН БЫТОВОЙ ВЕЩИ

В статье выявлена проблема использования традиций народного искусства в современном творческом процессе. Сегодня эта область находится в стадии регрессии. Рассматривается необходимость соединения усилий художников, работающих в области дизайна бытовой вещи, со специалистами по традиционной культуре, с заинтересованными предприятиями, развивающими народные локальные традиции. Наряду с традиционным искусством, дизайн с использованием народных традиций может стать актуальным направлением в области формирования предметной среды.

The article reveals the problem of using traditions of folk art in contemporary creative process. Nowadays this area is in regress. The author speaks about the need in uniting the efforts of designers of everyday objects and utensils with the specialists of traditional culture, with the enterprises, developing local folk traditions. Together with the traditional art design using folk traditions can become the actual direction in creating the objective environment.

Ключевые слова: традиционное народное искусство, народные художественные промыслы, дизайн бытовой вещи, современная художественная практика.

Keywords: traditional folk art, folk crafts, design of the utensils, contemporary artist’s practise.

В те времена, когда дизайн определенно обозначился в видах отечественного художественного творчества, в 1960–70-е годы, можно было услышать от коллег, что понятия «крестьянский

дизайн» быть не может, потому что это алогизм. Под этим знаком и развивались в нашей практике обособленно эти две самодостаточные области художественного творчества – традиционное народное искусство и дизайн. Их автономность не только подчеркивалась, но и противопоставлялись сами задачи. Это мнение оказалось пророческим. Была упущена возможность на стыке устойчивых традиций и чуткого восприятия современных художественно-стилевых процессов создать новую остро современную стилистику бытовой вещи с национальным акцентом. Не удалось сформировать нового явления, которым в мировой практике отмечены, например, скандинавский и японский дизайн.

Такой характер развития, ни в коем случае не замещающий их автономности, мог быть для нашей практики чрезвычайно органичным, так как каждая из областей творчества получила свое историческое место в отечественном художественном процессе. Ценность традиционного народного искусства — в его духовном значении, в укорененности в национальную культуру. В XX столетии оно пережило многие перипетии, но не утратило своей духовной роли и художественной значимости. Дизайн в его современном понимании, занявший ведущее место в мировом производстве утилитарных и художественных вещей, определенно ранее других обозначился в творческих исканиях отечественных художников 1920-х годов. Это отмечал Н.В.Воронов, говоря, что молодой советский дизайн даже оплодотворил все мировое дизайнерское движение, заложив основы конструктивизма [1].

К сожалению, на протяжении XX века дизайн бытовой вещи в нашей стране не получил должного развития. В лучшем случае, в ряде направлений он обрел бумажное выражение. Однако в области конструирования бытовой вещи даже не обозначились принципы дизайнерских подходов, не сложилось значимых прецедентов.

В советское время усилия были брошены на создание художественной промышленности, которая должна была насытить рынок, и во второй половине века она действительно обрела немыслимые масштабы. Здесь были достигнуты значительные успехи в области организации творческой работы. Специфическим своеобразием советской

практики стало концентрирование ведущих творческих сил страны на предприятиях художественной промышленности, а значит, высокий творческий потенциал был направлен на решение задач массового производства. Предложения художников тех лет для массового и серийного выпуска, как и их уникальные произведения, вошли в золотой фонд отечественного искусства. В характере стилистики тиражных изделий просматриваются скрытые, подправленные требованиями технологического процесса массового производства претензии на авторское самовыражение. Вместе с ориентацией на вкусы массового потребителя это служило удержанию отрасли в своей нише и не замещало дизайнерского направления. Лишь личные устремления отдельных авторов в 1970–80-е годы открывали путь конструированию бытовой вещи согласно новым формообразующим тенденциям. В авангарде были художники Прибалтики — (керамика, серебро, фарфор).

Традиционное искусство также определялось в своей самобытности. Процесс, однако, не был столь победным и однозначным. Первоначальные попытки собрать из разрушенного гражданской войной ремесленного производства остатки некогда полнокровно функционировавших промыслов, восстановить угасшие ранее очаги традиционного искусства, закончились в середине века неожиданно борьбой с кустарями-единоличниками и образованием государственной отрасли с преобладанием фабричного, а иногда заводского типа производств. В этой ситуации была необходима защита традиционных основ промысловой работы. Поэтому серьезно и детально разрабатывалась методика организации творческого процесса на предприятиях народных художественных промыслов, позволявшая сохранять принципы творческого вариативного ручного труда. Законченные формы она обрела к восьмидесятым годам и могла в условиях нараставшей механизации процессов производства уберечь специфические особенности искусства промыслов.

Особым вниманием к традиционному искусству решались важные и необходимые нравственные и социальные задачи: трудоустраивалось многочисленное население, владевшее различными художественными ремеслами, налаживалась работа

по восстановлению затухавших промыслов, началось возрождение уже ушедших традиций. Это послужило обогащению современного отечественного искусства, воспитало на его идеалах несколько поколений наших соотечественников. Не все в этом процессе было безошибочным, но это был наш путь, путь многонациональной страны, с большой долей крестьянского населения, с чуткой к своим корням интеллигенцией.

Увидеть результаты такой работы удалось в 1960–80-е годы, когда выставки традиционного искусства стали у соотечественников одними из самых популярных, а изделия народных мастеров и художественных промыслов заняли определяющее место в предметном наполнении жилой и общественной среды.

Формирование среды частного обитания посредством вещей с традицией не носило руководимого характера. Напротив, процесс был свободным, личностным. Кто-то декорировал свое жилое пространство жостовскими подносами, кто-то полхов-майданскими поделками, кто-то гжельским фарфором. Главным было то, что реализовалась потребность насытить свое пространство вещами с яркими художественными характеристиками и знаками национальной культуры.

Наряду с этим, в обществе потребления отчетливо обозначались новые тенденции. Все больше людей жили под влиянием стилистики предметов быта, приходившей с заграничными вещами. Соединить ценимое ими «свое» с подчеркнутой тягой к новой стилистике в формообразовании и принципах декорирования могло стать эпохальной работой для дизайнеров. Таким образом, искусство с традициями и вещи с грамотной традиционной окраской могли быть разведены. Это послужило бы чистоте каждого направления, отказу от полумер, большему охвату потребителей вещами с традицией, характерным ей исполнением и декорированием, а, главное, способствовало бы возврату традиционных вещей в утилитарную зону. Ведь именно тогда современное народное искусство погружалось в пучину сувенирности и неоправданной декоративности. Но, видимо, не пришло время. Не оказалось готовых к этому художников, и не было воли у организаторов этих

процессов, а главное не было видения, что эти два, казалось, так далеко отстоявшие друг от друга традиционное искусство и дизайн родственны по основополагающим признакам.

Формы народной посуды отличает логическая ясность их утилитарной функции. Это аксиома. При том, что практическая обусловленность крестьянских бытовых вещей послужила созданию немалого ассортиментного ряда, у нас сложилось устойчивое впечатление о минимализме традиционного быта. Крынки и горшки, корчаги и опарницы, каравайницы и кубаны (для солений), латки и кубари (сметаны), кисельницы и пивники, а также многое другое возникают лишь в процессе их функционирования, так как в своей массе вся утварь была приведена к некоему единому типу, подчиненному службе аскетически и прагматически выстроенного быта.

Формы и размеры народных изделий целиком определялись их бытовой функцией. Они зафиксированы в неких условных параметрах назначения. Так, опарники в своих размерах, как и корчаги для засолки, соотносились с массой одной квашни или солений впрок для большой семьи, а разница между крынкой и сметанником определялась некой ценностной характеристикой продуктов и характером их потребления.

Таким образом, в традиционной посуде определяющими факторами выступают рациональное начало в идее ее создания и конструктивная подчеркнутость в решении. Кто же станет отрицать это как некие законы и дизайнерской вещи?

Другое важное качество традиционных изделий хорошо прослеживается в ряду предметов со схожей функцией, оно заключается в особенностях их формообразования. Мы визуально различаем отдельные признаки, и они вызывают вопросы уже не практического характера. В их трактовках различаются национальные черты, географические характеристики и воспринимается эмоциональное чувство. Внимательный и дотошный человек непременно выйдет на духовную составляющую, казалось бы, обусловленного чисто практическими посылами ремесла. Мы начинаем соотносить в одном объекте логику рационального в передаче функциональных черт, «ловим» поэтику образа, степень творческого осмысления

реальных мотивов как это наблюдается, например, в лучших образцах мирового искусства и работах современных художников. На этом стыке ремесленного и духовного начал произрастает и наше традиционное народное искусство. Безусловно, Н.В.Воронов прав, что «в форме бытовых предметов превалировал критерий удобства, утилитарной функциональности над принципом красоты» [2], но как же много эмоционально тонкого, душевных движений было заложено в пластике обычных предметов. Эти интонации, помноженные на множество воплощений, свидетельствуют о некоем национальном характере. Свои наблюдения о русском вкусе на примере типового формообразования оставил А.И.Некрасов: «Рука, привыкшая рубить топором и резать ножом дерево, лепить из глины простой широкий горшок, блюдо, миску, кувшин, приучила и глаз искать широких поверхностей, крутых, но отнюдь не ломких поворотов, сжатых форм, своего рода заполнения объема, представленного предметом в целости» [3].

В дизайне красота соединена с логикой конструктивного решения. Его специфика этим обозначена. Уклон в народные традиции ему не только не противопоказан, но они имеют единые посылы. Практически традиционный материал до сегодняшнего дня не тронут дизайнерами. Так необходимо, чтобы они препарировали отягощенные внешней красивостью современные якобы традиционные формы, по-современному остро прочли бы красоту народного декора, который, по словам В.С.Воронова «не усложняет формы, но придает ей большую четкость и стройность» [4]. Чрезвычайно необходима работа с национальными традициями народов нашей страны именно сегодня, когда так много неустоявшегося, субъективного и даже вкусового в среде нашего обитания. Это дало бы дизайнерам сильный импульс для творчества, открыло бы многим принципы гармонии, зафиксированные в предметах традиционного искусства, которые в ближайшее время могут быть отнесены к истории.

Но делать это надо грамотно, профессионально, с чутким отношением к богатейшему пласту национальной культуры. Имеющиеся примеры обращения художников в большинстве случаев поверхностны, выхватывают из контекста лишь внешнее, декоративное. Необходимо

постичь суть творческих подходов народных мастеров, логику построения вещи. Дизайнеры должны стать знатоками традиции, иначе все вернется к прежним стилистическим корректировкам. Уверена, это смогут сделать подготовленные работать в пограничной области. Этой грамоте надо учить или хотя бы придавать ей большее значение в процессе обучения студентов, наставлять чутких к народному искусству со студенческой скамьи. Как напутствие вновь слова Н.В.Воронова: «…историю отечественного дизайна следует начинать с анализа предметов народного быта и архитектуры, в частности, тех из них, в которых проявились указанные особенности дизайнерского мышления» [5].

Что касается современной практики, то здесь также нужны решительные действия. Может быть, стоит начать с организации экспериментально-творческой лаборатории федерального значения, работа которой должна быть подчинена научно-практическому смыслу и объединению сил в этой области. Выявление сущностных национальных черт, зафиксированных в народном искусстве, придаст космополитическому характеру современного творчества связи с духовными корнями, поможет обрести присущую отечественному народному искусству гармонию.

Библиография:

1. *Воронов Н.В*. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 2. — М., 1997. — С. 12.

2. *Воронов Н.В*. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 2. — М., 1997. — С. 10.

3. *Некрасов А.И*. Русское народное искусство. — М., 1924. — С. 89.

4. *Воронов В.С.* Крестьянское искусство и кустарная художественная промышленность // Сборник научных трудов НИИХП № 4. — М., 1967. — С. 292.

5. *Воронов Н.В.* Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 2. — М., 1997. — С. 3.

С.В. Королева

ВЛИЯНИЕ «ОРУЖЕЙНОЙ РЕЗЬБЫ» НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ОТДЕЛКУ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена влиянию искусства традиционной художественной отделки ружей на предметы декоративно-прикладного искусства: шкатулки, броши, кулоны, женскую бижутерию. Анализируются основные способы декорирования деревянных поверхностей, применяемые как в оружейной отделке, так и предметах быта и женских украшениях. В память о тульском оружейнике и резчике Королеве В.Ф., используется его материал.

The article is devoted to the influence of the traditional art finishing guns on subjects of arts and crafts: jewelry boxes, brooches, pendants, women's jewelry. Analyzes the main ways of decorating wooden surfaces, used as a weapon in the decoration and household items, and women's jewelry. In memory of Tula gunsmith and cutter Korolev V.F. used his material.

Ключевые слова: художественная отделка ружей, «оружейная резьба» в декоре предметов ДПИ, тульский оружейник и резчик Королев В.Ф.

Keywords: art decoration guns, «gun thread» in the decoration items arts and crafts, Tula gunsmith and wood carver Korolev V.F.

Благодаря оружейному производству, в Туле появились многочисленные промыслы декоративно-прикладного искусства. Известные самовары впервые начали изготавливать оружейные мастера, и самоварную фабрику основал тульский оружейник — Василий Степанович Баташов. Тоже самое можно сказать о выпуске карет, создании





Рисунок 1а, б. Декорирование «контурной» всечкой подарочных шкатулок для украшений. Эскиз и реализованная работа. Материал кавказский орех. Королев В.Ф.

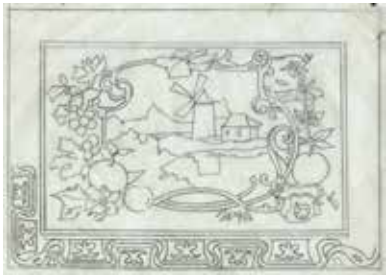


Рисунок 2. Эскизы декора «контурной» всечкой подарочных шкатулок для украшений. Королев В.Ф.



Рисунок 3. Украшение «контурной» всечкой подарочных шкатулок для украшений. Эскиз и реализованная работа. Центральный мотив — замысловатая монограмма. Королев В.Ф.

военного снаряжения и офицерских вещей. Пряничное производство напрямую связано с тульскими оружейниками. Виртуозные навыки резчиков пригодились им для изготовления деревянных пряничных форм. Все вышесказанное касается создания сувенирной продукции и предметов быта. Тульские оружейники по сей день с успехом применяют свои профессиональные умения в изготовлении разнообразных предметов декоративно-прикладного искусства: шахматных фигур, табакерок, шкатулок и женских украшений. Техника художественной отделки предметов быта и декоративно-прикладного искусства имеет название «оружейная резьба», что характеризует тульский промысел, напрямую связанный с оружейным делом.





Рисунок 4. Художественная отделка крышки шкатулки. Цветок розы. Обронная резьба с канфарением. Королев В.Ф.
Рисунок 5. Эскизы композиции узоров для брошек и кулонов. Контурная всечка («английская спираль»). Вставка фигурных деталей из перламутра («пражский» орнамент). Королев В.Ф.

До сих пор тульские оружейники используют свои навыки художественной отделки ружей для декора подарочных шкатулок (рис. 1, 2). Изготавливаются шкатулки для женских украшений из разнообразных пород дерева, и традиционно дарят их своим близким и родным в честь памятных дат. На рис. 1 представлена шкатулка, крышка которой нарядно декорирована растительным узором. В качестве художественной отделки используется «контурная всечка». Орнаментальные мотивы: декор «пражский» в сочетании «английской спиралью». Также в композиции применяются замысловатые именные монограммы из букв.

На (рис. 3) представлена шкатулка для женских украшений. В центре крышку украшает буквенная монограмма, а по кругу традиционный орнамент тульских оружейников — «русская плетенка». Монограмма создана методом «контурной» всечки с использованием «английской спирали». Для тульского промысла характерным считается оформление крышки шкатулки — в центре размещается основная композиция или жанровая сцена, обрамляемая по кругу ажурным растительным орнаментом (всечкой или резьбой).







Рисунок 6а, б. Художественная отделка броши и кулона. Контурная всечка (орнамент «английская спираль», виноградная лоза). Инкрустация перламутровыми вставками (мотив «пражский»). Материал: кавказский орех. Королев В.Ф.
Рисунок 7. Эскизы монограмм. Королев В.Ф.

На рис. 4 продемонстрирована шкатулка для женской бижутерии. Крышку украшает обронная резьба цветка розы с листьями. Фон углублен и выполнен традиционным приемом тульских оружейников — канфарением или матуаром, что придает ему равномерность и позволяет подчеркнуть объемность главной композиции. Несмотря на небольшую площадь изображения и невысокий рельеф, достаточно естественно переданы природные формы. В качестве материала для шкатулки используется кавказский орех.

Также традиционно любят радовать тульские оружейники близких и родных украшениями, сделанными своими руками: брошками, кулонами, заколками для волос с всечкой и инкрустацией. В украшении используется контурная всечка орнамента «английская спираль», вставки из перламутра (инкрустации) выполняются с применением мотива «пражского» орнамента (рис. 5.).

На рис. 6 показаны кулон и брошь, в которых применяются традиционные для отделки тульских ружей приемы: контурная всечка и инкрустация перламутром. Искусство инкрустации известно с давних времен. Еще в средние века техника использовалась для художественной

отделки предметов быта, мебели, подарочных изделий, шкатулок. Позднее ее активно стали применять в декоре ружей.

Хорошо известно о декорировании техникой инкрустации во времена французского барокко, благодаря работам выдающегося мастера Андре-Шарля Буля, создававшего роскошную мебель для королевской четы, декорируя ее разнообразными драгоценными материалами, в том числе, панцирем черепахи. Нарядный узор с декоративными вставками также полюбился туляками и продолжает радовать ценителей декоративно-прикладного искусства, по сей день.

Излюбленным мотивом в декоре брошей и кулонов у туляков является монограмма. Умельцы создают замысловатые узоры из монограмм и всекают их тонкой проволочкой (рис. 7).

Работая на протяжении 32-х лет в ЦКИБ СОО (Центральном конструкторско-исследовательском бюро спортивного и охотничьего оружия), Королев Владимир Федорович считался опытным резчиком по дереву, с успехом использовавшим навыки «оружейной резьбы» в создании предметов декоративно-прикладного искусства (шкатулок, брошей, кулонов и др.).

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. — С. 29–34.

3. *Коротков Э.В.* Негасимый свет мастерства / Э.В.Коротков. — Тула: Тул. полиграфист, 2011. — 106 с.

4. *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].

5. *Федотов Г.Я.* Художественные работы по дереву / Г.Я.Федотов. — Спб.: Питер, 2011. — 192 с.

Б.Х. Мальбахов

УЗОРНОЕ ПЛЕТЕНИЕ ИЗ ЛОЗЫ И КУГИ У КАБАРДИНЦЕВ

В статье рассматривается вопросы развития узорного плетения из лозы и куги — рогоза у кабардинцев, характеризующиеся интересными художественными формами, своеобразным орнаментом, обладающие богатыми традициями, где отразились их представления о природе, о мире воплощенные в символико-декоративной изобразительной форме.

The article deals with the development of pattered weaving from the eye and a bunch of cattails from the kabardians characterized by inserting artistic forms with a peculiar ornament possessing rich traditions where their ideas about nature and the world are reflected. The embodiment of simbolism is simbolis of decorative.

Ключевые слова: циновка, куги, орнамент, мастерица, стебли, намазлык, ромб, треугольник, медальон.

Keywords: mat, kuga, ornament, master, stems, diamond, rhombus, triangle, medallion.

Если, по образному выражению исследователя народного искусства В.С.Воронова [1], русского крестьянина на всем его жизненном пути сопровождало резное и расписное дерево, то в жизни адыгов роль их неизменного спутника играли плетеные изделия. Плетеная корзина использовалась как люлька для новорожденного. Узорная циновка провожала человека в последний путь. В кабардинской усадьбе можно было видеть плетенные из лозы ограду и хозяйственные постройки. Да и весь быт кабардинца был наполнен вещами, сплетенными из лозы, куги, камыша, соломы,

и каждая женщина из степной и лесостепной полосы нашего края, где имеются подручные материалы, была замечательной мастерицей узорного плетения.

Как уже отмечалось, кабардинское селение до середины XIX в. не знало каменных и бревенчатых построек. Стены жилищ и хозяйственных строений плелись из ветвей. Отсутствие капитальных сооружений объяснялось рядом причин. Населенные пункты время от времени переносились на новые места, что вызывалось хозяйственной необходимостью (истощение земель, поиски богатых пастбищ, стихийные бедствия) или политическими соображениями (феодальные междоусобицы, бегство крестьян от князя, нападение врагов и т. д.) [2]. Не последнюю роль в распространении плетневых сооружений играли легкость и быстрота их изготовления, близость леса, особенности природно-географических условий, делавших удобным пользование такими постройками, а также их чрезвычайная дешевизна. При постройке дома кабардинец не использовал ни одного гвоздя, не говоря уже о других покупных изделиях.

Характерно, что традиционная форма быта нашла отражение и в моральном кодексе адыгов. Итальянский путешественник Г.Интериано, посетивший Кабарду, свидетельствует: «Их жилища все делаются из соломы, камыша и дерева, и весьма считалось бы зазорным для сеньора или знатного человека, если бы он выстроил замок или жилище с крепкими (каменными) стенами, ибо говорят, что благодаря этому человек обнаруживает свою низость и трусость, неспособность уберечь себя и защищаться, и вследствие этого живут в вышеописанных лачугах и в деревушках, и нет ни одной, даже самой маленькой, крепости по всей той стране...» [3].

Для изготовления плетеных построек употреблялись упругие ветви всевозможных древесных пород без очистки от коры и без какой бы то ни было предварительной обработки, за исключением обрубки боковых веток. Молодые побеги ивняка, лещины, кизила, кавказской брусники и других кустарников шли на изготовление тонких плетений, в первую очередь, хозяйственной утвари. Корзины иногда делали из очищенных от коры и расщепленных прутьев лещины и кизила.

Техника плетения была простейшей, но в этой ее простоте

лежали зачатки разнообразных орнаментальных решений. Ведь по утвердившемуся в мировой науке мнению, именно плетение было одной из древнейших и нагляднейших школ орнаментального мышления. Непременная раппортность (повторяемость) плетеных изделий, чередование вертикальных и горизонтальных элементов в строгой последовательности, участие в этом процессе, наряду с руками, глаз и чувств человека привели к присутствию орнаментальных решений в различных предметах самого будничного назначения. Взять ли традиционную кабардинскую ограду, сплетенную из относительно толстых упругих ветвей, или корзину для фруктов, удивительно пластичная поверхность, которой образована из расплющенной лозы, — они представляют неисчерпаемую и всемогущую орнаментальную стихию.

Плетеные изделия кабардинских мастеров отличались прочностью, легкостью, красотой формы. Мужчины занимались изготовлением разного типа хозяйственных построек и оград «бжыхь». По всей длине дворового участка на определенном расстоянии друг от друга забивались колья, между которыми плели ограду из плотно прилегающих друг к другу прутьев и образующих простейший переплетенный узор. Куски плетня длиной в четыре метра изготавливались специально для продажи в те селения, где не было соответствующего материала и мастеров. Из селений Жемтала, Кенже, Аушигер, Псыгансу, Урух и других заготовки оград расходились по всей Кабарде. Мастера стремились придать оградам прочность и красоту: иначе они могли быть нераспроданными. Наиболее распространенным типом плетней был «набжэ», нижняя и верхняя части которого, образовывавшие полосы плотного переплетения, контрастировали со средней ажурной частью «гуэзнэч». Общие закономерности плетения разнообразились бесчисленными авторскими вариантами.

Если даже в решении плоской поверхности ограды мастера умели проявить свое орнаментальное чутье, то в объемных предметах домашнего обихода, для изготовления которых применялись более пластичные материалы — от тонкой лозы до куги, выразительность орнаментального плетения естественно сочеталась с выразительностью формы изделия. Это можно сказать о различных корзинах для зерна,

применявшихся чрезвычайно широко в кабардинском обиходе, о фруктовых вазах-корзинах и др. Четкое соответствие формы изделия и орнаментальной фактуры его поверхности особенности того или иного природного материала придавало вещи ту гармоничность, которая возможна лишь в народном творчестве, где утилитарное и художественное, ремесло и искусство находятся в нерасторжимой связи.

Однако вершиной кабардинского плетения является создание узорных циновок «арджэн», в котором способность народа к художественному творчеству проявлялась с поразительной неистощимостью. В своей статье в журнале «Декоративное искусство СССР», посвященной адыгской циновке, А.Кушу справедливо пишет: «Лучшие образцы намазлыков и циновок адыгских мастериц говорят об удивительном чувстве меры, развитом композиционном мышлении, понимании логики орнамента, способности решать пространственные задачи, высоком мастерстве плетения, позволяющем добиваться сложной фактуры циновки, и, наконец, об умении мастериц достигать цельности изделия и органично включать его в интерьер» [4]. Едва ли можно дать лучшую оценку творчества художника-прикладника, профессионала самого высокого уровня, но ведь в данном случае речь идет о безграмотных крестьянках, не имевших понятия о самом существовании искусства как такового. И, тем не менее, оценка эта совершенно справедлива. Более того, к ней необходимо добавить, что, в соответствии с эстетикой народного искусства, эти великолепные изделия, отливающие богатой золотистой фактурой, были созданы из «ничего» — из болотной травы — на основе применения самых рациональных, предельно экономичных по затратам труда художественно-ремесленных приемов.

Плетенные из куги, рогоза, чия, соломы, камыша циновки — отнюдь не изобретение адыгских мастериц. Только на территории нашей страны они распространены у других народов Кавказа, Средней Азии, Прибалтики, Дальнего Востока. Но, пожалуй, нигде не создавались они в столь скупой и лаконичной манере, как в Кабарде. Дагестанские «чипта» раскрашены узором из шерстяных ниток, вплетенных в поверхность циновки; в киргизских «ашкана чий» колористически

насыщенное, близкое к ковровому поле образуется стебельками чия, оплетенными предварительно разноцветными нитями. Кабардинские арджаны плетутся из одной куги по простейшей технологии проведения стебля куги через нити основы, с пропуском от одной до пяти-шести нитей. Изменение шага в определенном ритмическом порядке дает бесчисленное множество орнаментальных композиций.

Станок, на котором плетутся арджаны «пъэзыф|эбдзэ», представляет собой простую деревянную раму, установленную вертикально с небольшим наклоном. Основа состоит из довольно редко натянутых конопляных бечевок или плотных нитей, уток (поперечная нить) заменяют стебли куги. Предельная простота инструмента и процесса плетения свидетельствуют о его древности. И действительно, вся писаная и неписаная история адыгов говорит о существовании в их быту циновок, которым придавалось большое значение в связи с разнообразием их функций в быту.

С древнейших времен арджаны использовались в качестве украшения стен, покрывал, напольных ковриков. Это — наиболее распространенный тип циновок, отличавшийся относительно большими размерами и встречавшийся в жилище как бедняка, так и феодала. Его назначением было предохранять от холода и сырости, украшать традиционный интерьер, декорированный, как уже отмечалось, крайне скупо. Обилие циновок в кабардинском жилище обращало на себя внимание путешественников. Ян Потоцкий писал в 1798 г.: «Старый Шабас пригласил нас в свой маленький дом, увешанный внутри циновками и замечательно чистый» [5]. Особо нарядными арджанами украшались стена и скамья, где рассаживали гостей. «...Циновки, разложенные вдоль стены, находящейся напротив двери, очага и окна, предназначались для старейших и лиц знатных» [6], — отмечал в своих путевых заметках де Монпере, остававшийся на ночевку в кабардинском доме. В орнаментике арджанов этой группы наблюдались вполне определенные мотивы. Вообще по характеру орнамента, анализ которого будет дан ниже, можно сразу определить, каково назначение той или иной циновки. Циновки этого типа широко используются и в наши дни.

Циновки — намазлыки — употреблялись во время молитвы.

Они были небольших размеров. Их длина определялась тем, чтобы человек, стоя на коленях на одном краю арджана, при наклоне свободно мог достать головой другой его край, имевший форму треугольника. По силуэту намазлык напоминал михрабную нишу мечети. Орнаментировалась такая циновка более строго.

По древнему кабардинскому обряду, циновка служила в качестве подстилки под тело умершего, завернутое в саван. После похорон ее сворачивали и сохраняли в укромном месте, чтобы к ней никто не мог дотронуться и даже увидеть ее. Этот тип циновок очень легко отличить от других, так как они имеют длину, равную среднему росту человека, и небольшую ширину.

Обычай использования арджанов в похоронном обряде, сохраняющийся и в наши дни, подтверждает правильность следующего высказывания Е.Крупнова: «Изобразительное искусство, тесно связанное с религиозными представлениями... в основе своей имеет прикладной характер и широко отражает производственную деятельность общества» [7]. Поэтому, составляя отдельную группу среди адыгских арджанов, циновки этого типа, как и намазлыки, остаются, тем не менее, органичной частью традиционного бытового искусства.

Косвенным подтверждением принадлежности узорного плетения циновок всему комплексу материальной и духовной жизни Кабарды служат названия наиболее распространенных мотивов орнамента арджанов. В силу самой техники изготовления циновок их узор мог быть только геометрическим или предельно геометризованным. Наиболее частые элементы его — прямые и косые линии, прямоугольники, ромбы, треугольники и т.п. Из этих простейших элементов образовываются узоры, названия которых нам удалось выявить в процессе полевых обследований. В их числе: «пы|эбзыпхъэ» — выкройка традиционной шапки, «лэкъум тхыпхъэ» — узор, напоминающий кабардинское мучное кушанье лакум, «чылъэф» — протягивание стеблей через основу, «лъахъэ» — путы для стреноживанья коней, «сэшхуэуап|э» — след сабельного удара, «выгъутхьэк|э» — след мочи вола и др.

Естественно, что названия мотивов не дают прямого представления

об их семантике. Связи, существующие здесь, носят весьма сложный характер, нередко их просто невозможно проследить. Названия большинства узоров, однако, имеют глубокую и стойкую традицию: во всех исследованных нами центрах мастерицы обозначали их одинаково. Очень многие мотивы вообще не поддаются расшифровке и не имеют названий. Характерна в этом отношении судьба мотива «гухьэр», в основе которого лежит равноконечный греческий крест. Можно предположить, что появление этого мотива в орнаменте арджанов относится к христианскому периоду в истории Кабарды. Несмотря на недопустимость такого узора в искусстве исламского народа, кабардинцы сохранили его в качестве одного из наиболее распространенных в орнаментике циновок. Однако название мотива никогда не расшифровывается: народная память была вынуждена «забыть» его истоки, он превратился в ничего не значащую геометрическую фигуру.

Так ли это на самом деле? Конечно, нет. Из трех перечисленных выше типов арджанов мотив «гухьэр» встречается только в первом, который мы условно назовем декоративным по его основной функции. В погребальных циновках и намазлыках, связанных с отправлением обрядов мусульманского культа, этот узор не используется. Таким образом, его духовная вековая первооснова отнюдь не забыта. Обязательная содержательность произведения народного искусства, как мы видим по этому частному примеру, остается в силе.

Вообще каждый тип арджанов имел вполне определенные мотивы, некогда, вероятно, связанные с ним содержанием. Так, в декоративных циновках наиболее часто употреблялись мотивы «фэлъыр|эдэмэшэ», «хьэжырэтхыпхъэ», «пы|э бзыпхъэ ныкъуэ», «фэлъырзыщхьэщыуд», «фэлъыр», «гухьэр». Намызлыки выполнялись узорами «фэлъырпсо», «сэшхуэуап|э», «выгъутхьэк|э» «|эдэмашэ», «хьэжырэт пы|э», циновки, предназначенные для похоронного обряда, — «чылъэф», «гъуазэ», «чызэтеудэ», «чылъэфнэс», «щэнызэ», «мэжьапхъэ».

По основным мотивам мы и даем названия типам художественного решения арджанов, подразделяя их на циновки типов «гухьэр», «пы|э бзыпхъэ», «хьэжырэт тхыпхъэ», «фэлъыр|эдэмашэ» и другие, по аналогии с традицией, существующей в ковровом искусстве.

Разумеется, орнамент циновки образовался из сочетания ряда мотивов, число которых могло доходить до пяти-шести. Медальоны получались путем смыкания двух зигзагообразных линий, образовывавших ромб, в центр которого помещался основной мотив. Крупных медальонов, занимающих все центральное поле, как в дагестанских и азербайджанских коврах, в кабардинских циновках не встретишь. Это всегда ритмический ряд равновеликих ромбовидных или более сложных по очертанию медальонов, раппортность которых обрывается лишь краями арджана. Вообще кабардинские циновки, за исключением намазлыков, решались как мерное, а не штучное изделие. Кайма «щэнызэ» обегает только широкие края арджана, узкие — заделываются или кончаются бахромой, образованной выходом концов основы. У намазлыков кайма завершает также треугольную часть, противоположная ее часть зачастую остается как бы открытой для продолжения плетения.

В своей, уже упоминавшейся нами, статье А.Кушу пишет о существующем у адыгейцев типе циновок, содержащем сюжетный мотив самовара, чайного сервиза и даже чаепития [4]. В кабардинском узорном плетении нам не удалось встретить ни одного подобного произведения. Появление этих сюжетов в адыгейских циновках было связано с активизацией культурных связей с русским и украинским населением, с частичным размыванием древних основ этого искусства.

Наиболее нарядные циновки содержат несколько рядов ромбовидных полос, ограниченных тонкой каймой. Мастерицы проявляли удивительную творческую фантазию в сочетании простейших узоров, в их техническом исполнении. Можно говорить о графическом и живописном типах решения орнаментальной поверхности арджанов. В первом случае на гладком, относительно свободном фоне циновки высоким рельефом возвышается простой, четко читаемый рисунок. Во втором — сложный и многообразный орнамент сплошь устилает поле арджана, придавая плоскости богатую фактуру, близкую к фактуре золотного шитья типа «вприкреп». Иногда кайма занимает в арджане до половины его поверхности.

Для того чтобы понять истоки художественного совершенства кабардинских циновок, необходимо хотя бы коротко проследить процесс их создания. Отличительной чертой этого процесса является отсутствие каких бы то ни было случайностей на любой его стадии: от выбора растений, определения времени и способа их заготовки до работы за станком.

Рубку куги производят, как правило, в августе в период ее неполной зрелости. При заготовке материала учитывается длина и толщина стеблей, их пластические особенности, связанные с местом произрастания куги. Для плетения пригодны лишь растения женского вида, которые мастерицы способны определить с первого взгляда. Собранные стебли делят на три части. Одну часть в разложенных веером небольших пучках сушат на солнце, что придает куге золотисто-желтый цвет различных оттенков, в зависимости от ее разновидности и толщины стебля. Вторую часть просушивают под навесом в темном, прохладном, но сухом месте, благодаря чему сохраняется природный — зеленоватый — цвет растений. Третью — в связках кладут в проточную воду, обычно в ручей, где по истечении нескольких дней она обретает темный охристый оттенок. В некоторых селениях кугу определенного вида — «|урт|анэ», хорошо поддающуюся крашению, вываривают в воде с корнями и корой дуба и других деревьев, что придает ей различные оттенки темных цветов. Варьирование полученных таким образом цветов и оттенков куги обеспечивает в руках опытных мастериц многообразие колористических решений, определяет декоративное богатство изделия в той же мере, что и его орнаментальная разработка. Три основных цвета — желтый, зеленый и темно-охристый — дополняются значительным числом их оттенков, придающих поверхности арджана бархатистое мерцание.

Темноокрашенная куга применялась для получения контрастного рисунка и в Кабарде использовалась, главным образом, при изготовлении традиционных вееров, небольшую поверхность которых трудно решить с помощью иных орнаментальных приемов. У адыгейцев четкий темный рисунок встречается и в больших циновках, где он используется на основе тех же принципов, что

и цветные шерстяные нити в дагестанской «чипте». Контрастное выделение темного рисунка на гладкой светлой поверхности, лишенной узорных разделок, в этих произведениях относится к совершенно иной образной системе, не характерной для кабардинских арджанов.

Само плетение на станке с помощью берда «пхъэзэтеуэ», через отверстия которого проходят нити основы, близко к традиционному процессу узорного ткачества и ковроткачества. Однако специфика куги и рогоза, весьма отличающихся по своим техническим качествам от пряжи, требует большой дифференциации в работе бердом, так как от силы удара зависит плотность циновки, характер ее поверхности. Работали мастерицы всегда без образца и рисунка, по памяти, давая простор своему творческому воображению. В то же время, будучи примером многовекового декоративного искусства, основывавшегося на применении геометрического орнамента, плетение узорных циновок отличалось следованием канонам и принципам узорообразования. Поэтому здесь больше, чем в любом ином виде кабардинского декоративного искусства, проявлялись строгость классики, отсутствие, в принципе характерного для народного творчества, наива. С этой точки зрения арджаны хочется сравнить с текинскими коврами, в композиционной неизменности и традиционности узоров которых заложены основы их художественных достоинств.

Обращает на себя внимание уже отмеченная нами общность орнаментальных приемов разделки поверхности в циновках и в крупных мотивах золотного шитья, в басонных изделиях. Вне всякого сомнения, эти две области традиционного народного творчества развивались в активной зависимости, на что указывает и Е.Студенецкая [8]. По собранным нами сведениям, наиболее опытные народные мастерицы нередко сочетали эти оба занятия. Соответственно совпадают и основные центры золотошвейного искусства и узорного плетения. К ним относятся Арик, Урожайное, Дейское, Нижний и Верхний Курп, Карагач, селения Псыкод, Нартан, Урвань и др. Нередко плетением арджанов занимались все женщины семьи: от почти столетних бабушек до их малолетних

внучек. Потомственные мастерицы иногда вводили в орнаментику арджанов стилизованное изображение своего родового знака — тамги.

Будучи широко развитым видом народного декоративного искусства, плетение арджанов в Кабарде было столь же почетным и любимым делом, как ковроткачество в Азербайджане, Дагестане, Армении. Тысячи не повторяющих друг друга художественных решений арджанов — доказательство богатой одаренности кабардинских женщин, донесших это замечательное искусство до наших дней.

Библиография:

1. *Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. — М., 1924.

2. История Кабардино-Балкарской АССР…. Т.1. — М., 1967 — С. 246–247.

3. *Интериано Г.* Быт и страна зихов, именуемых черкесами. — Нальчик: АБКИЕА, 1974. — С. 51.

4. *Кушу А.* Адыгские циновки // ДИ СССР. — 1980. — № 1. — 29.

5. *Потоцкий Я.* Путешествие в астраханские и кавказские степи. — Нальчик: АБКИЕА, 1974. — С. 233.

6.*Фредерик Дюбуа де Монпере.* Путешествие по Кавказу и черкесам и абхазцам, вКолхиду, Грузию, Армению и Крым. — Нальчик, 1974. — С. 479.

7. *Крупнов Е.* Древняя история и культура Кабарды. — М., 1957. — 377.

8. *Студенецкая Е.* Быт и культура Кабардинского народа (XVIII–XIX вв.). — Нальчик, 1954. — С. 147.

Саллум Соха

ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ СИРИЙСКИХ ГРАВЕРОВ

В статье дается краткий обзор работ современных сирийских граверов Мустафы Фатхи и Талаля Аль-Абдаллы. Также анализируются образцы работ этих граверов, выполненные в стиле абстрактционизма. В ходе анализа рассматриваются народные мотивы текстиля и метафизический смысл, содержащийся в них, а также использование этих мотивов современными сирийскими граверами.

The article gives a brief overview of the works of modern Syrian printmakers Mustafa Fathi and Talal Al-Abdallah. Also, samples of the works of these printmakers, made in the style of abstractionism, are analyzed. The input analyzes the folk motifs of textiles and the metaphysical meaning contained in them, as well as the use of these motifs by modern Syrian printmakers.

Ключевые слова: печатная гравюра, монопринт, формализм, абстракция в искусстве; современные стили абстракционизма: геометрический абстракционизм — абстрактный экспрессионизм.

Keywords: printmaking, monoprint, formalism, abstraction in art; Modern styles of abstract art: geometric abstractionism — abstract expressionism.

Анализ истоков и форм существования абстрактного стиля в современном сирийском искусстве гравюры пока не привел искусствоведов к выявлению подстилей, существующих внутри абстракционизма. Мнения варьируются в зависимости от разнообразия

видов, так как можно выделить лирический абстракционизм, геометрический абстракционизм и абстрактный экспрессионизм. Более того, есть ссылки, связанные с абстракцией в искусстве древних цивилизаций Ближнего Востока и также в народном искусстве.

Народные мотивы являются упрощением и сокращением иллюстрируемого предмета, созданием абстрактных символов, которые содержат метафизический смысл. Эти мотивы, которые мы часто видим на текстильных изделиях, появились в работах современных сирийских граверов. Обычно народная традиция происходит от наследия цивилизаций, и последующие поколения продолжают использовать их в искусстве. Но этот процесс имеет чисто декоративный характер и склоняется к формализму в искусстве. Из народных мотивов художник берет только абстрактные формальные элементы и использует их в русле современного абстрактного стиля и в соответствии с собственной индивидуальностью.

Все это мы наблюдаем в работах Мустафы Фатхи и Талаля Аль-абдалла.

Начать ознакомление с общими чертами работ этих сирийских мастеров искусства гравюры можно с экземпляров печатной гравюры и гравюрных работ.

1. Мустафа Фатхи (1942–2009)

Фатхи обучился искусству гравюры в Дамаске и продолжил свое обучение в Париже. Его ранние работы отличались экспрессионизмом. Объекты своих работ мастер разделил на площади, отличающиеся друг от друга оттенками цветовой гаммы и лишил их деталей. Далее художник продолжил свой творческий путь исследованиями и экспериментированием. Он усовершенствовал свой стиль, заключающийся в сокращении деталей, до условных символов. При создании своих произведений он вдохновлялся древними рисунками и резными надписями, теми, что оставил человек на предметах быта. Затем эти вещи передавались через множество поколений как народное достояние. Художник запоминал орнаменты и формы, которые ему удалось когда-то увидеть, и использовал их для создания своих работ, также вдохновляясь и современным абстракционизмом.

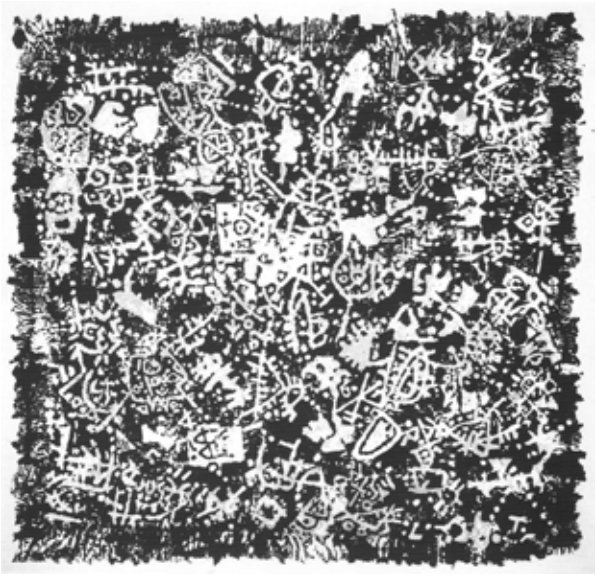


Рисунок 1. Мустафа Фатхи. Монопринт на холсте. 165×171 см. 1990 г.

«*Следы прошлого, неважно будь они запечатаны на камне, ткани или дереве, они чаруют нас и вдохновляют нас на творчество. Фатхи также и не смог этого избежать… его работы часто происходили от древних источников. Он совмещал древние источники с современными художественными направлениями*» [1, с. 113]. Свои работы художник создал монопринтом (monoprint) в технике создания заготовок печатей из различных материалов и нанесения отпечатков вручную сразу на тканом полотне другого цвета. Практически на протяжении всей площади работы напоминают работы Джаксона Поллока, где художник не ограничивается одной определенной основной точкой. Еще заметна сильная взволнованность в построении работы. Отпечатки пересекаются, «*возвращают нас в первичные вечные модели, которые находятся не во времени, и, как мы уже говорили, вдохновлены природой и личными переживаниями и ощущениями в глубине своей сущности*» [1, с. 112].

Анализ картины Фатхи (рис. 1)

Рисунок (1) представлен картиной художника Мустафы Фатхи,

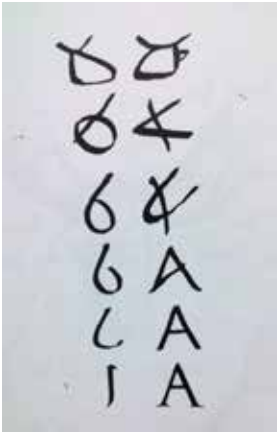


Рисунок 2. Стадии развития начертания буквы А

выполненной в 1990 г. в технике уплотнения ручной высокой печати на поверхности полотна (монопринт) размером 165×171 см. Картина состоит из одного уровня, занимающего все многоцентричное пространство картины. Это замечается в большом количестве отпечатанных картин Фатхи, так как пространство в них заполняют наборы абстрактных символов, образующих отпечатки. В этой его картине формы символов образуются из точек и пересекающихся линий (кривых, прямых и ломаных) внутри различных абстрактных образований. Что касается каждого из наборов, образующих символы в проставленных отпечатках, то одни из них характеризуются свободным распределением, а другие привязаны к геометрическому пространству, квадратному, прямоугольному или сегментному. Некоторые из этих наборов дублируются на поверхности картины. Гравировка одних символов глубокая, а других — рельефная. Они отпечатаны двумя цветами — белым и серым — на поверхности полотна, на котором художник создал черный фон с пробелами в графическом стиле, обогатив тем самым фон картины.

Что касается символов в этом произведении, то они относятся к творчеству художника, восходящему к его опыту. Что-то, в частности, было взято из народного наследия. Это видно при сравнении с формами украшений, образовывающих некоторые ожерелья и другие драгоценности, которые носят женщины, или при сравнении с формами украшений, наблюдаемых на некоторых товарах и других изделиях. А если мы сделаем уточнения на предмет отдельных символов, то обнаружим в них черты, похожие на формы древних знаков, восходящих к доисторическим временам. В качестве примера приводится форма, напоминающая перевернутую латинскую букву А, а также форма, похожая на латинскую букву U, внутри которой закрытая точка. На картине эти две формы повторяются во многих местах и

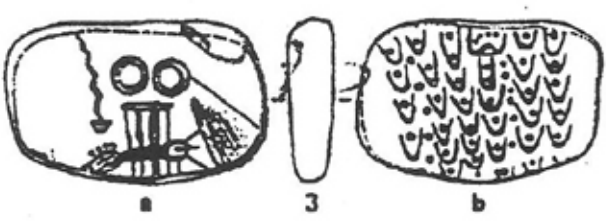


Рисунок 3. Древная каменная плита в Аль-Джурф аль-Ахмаре в Сирии

позициях. Они встречаются и в других работах Мустафы Фатхи. Эти два изображения несут в себе то же символическое значение, что и в древних искусствах. Каждый из них олицетворяет голову рогатого животного. Касательно первого символа исследователь Фарук аль-Ульван имеет следующее мнение: «*Может быть, самое смешное в том, что первая буква латинского алфавита, A, происходит от формы головы бика, которая в дальнейшем видоизменилась. Эта буква обозначала звук, который, в свою очередь был наименованием быка в древнем семитском языке, (alpu)*» [2, с. 178]. В данной форме (рис. 2) проявляются стадии развития начертания этой буквы.

Что касается формы второго символа, то похожий на него обнаружен на одной из сторон каменной плиты (рис. 3) в Аль-Джурф аль-Ахмаре [1]. На этой же стороне, по описанию исследователя Бассама Джамуса: «*34 гомогенных образа напоминают латинскую U с точкой внутри, которая олицетворяла голову рогатого животного. С нашей точки зрения это первая попытка посчитать несколько стад быков*» [3, с. 25].

В древней Месопотамии художники Эпохи Телль-Халафа [2] абстрактное изображение головы быка использовали в своем рисунке до абстрактного предела. Он использовал его в качестве символа оплодотворения в природе. «*Бык — это зооморфный символ бога луны (Сина), который жителями древнего Ирака связывался с земледельческими обрядами и ритуалами плодородия, потому что в рогах луны, как и в рогах быка, они видели созидательную силу. Та же ассоциация была и у южных арабов (до принятия ислама). В Аравии всё обращается к священности этого животного. Поэтому он был символом дождя, плодородия и энергии в природе. Аравийский полуостров ни в чём не нуждается так, как в воде. Поэтому в качестве*

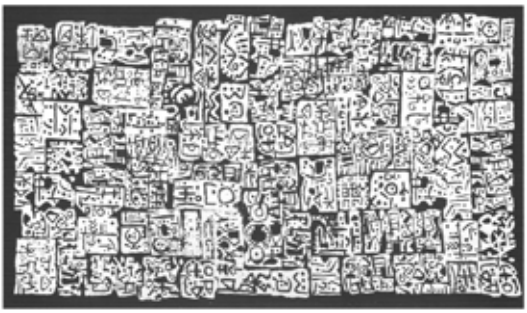




Рисунок 4. Мустафа Фатхи. Монопринт на холсте. 74×76 см. 1986 г.
Рисунок 5. Ручной ковер

символа предмета своего поклонения они взяли луну» [2, с. 177].

Однако здесь отмечается, что в своей работе художник Мустафа Фатхи не использовал данные абстрактные символы как идейное воплощение в их вышеупомянутом значении. Он лишь заимствовал их форму, абстрагируясь от изначального смысла, и включил ее в коллекцию современного абстрактного искусства. По своей структуре они ближе всего к современному абстрактному экспрессионизму, так как «*основным моментом в абстрактном искусстве на Западе является приведение не общепринятых символов, а форм, обладающих смыслом по отношению друг к другу*» [4, с. 320]. В таком случае, проницательность художника играет большую роль в его творчестве. В том смысле, что эти, имевшиеся прежде символы, и те, из которых Фатхи черпал вдохновение, занимаясь своей творческой деятельностью, согласно мнению Кроче, «*имеют влияние, только если ты можешь понять дух художника. Он забрал себе их, перенял их ценность, определил степень их красоты и обратил их тем самым в одно из проявлений проницательности*» [5, с. 73].

Также Мустафа Фатхи в этой своей картине работал над укреплением художественной структуры посредством согласованности между элементами формы, под сознательным контролем, не ослабляющим в результате его убеждений, вызываемых чувствами. Эта его работа, будучи абстрактной и многоцентричной, обращается в абстрактность американского художника Марка Тоби (1890–1976), на которого

«*произвела впечатление кинетическая живопись. Однако его искусство не проистекает автоматически из* (*внутренней необходимости) и не считается продиктованным психикой или сознанием, как и не исходит из какого-либо движения, вызванного рефлексом. Оно, не смотря на характерной для него линейности, рождается из размышления и созерцания и образует отражение некоторых понятий буддизма в понимании западного художника и отражение внешнего влияния, где линия становится символом жизни*» [6, с. 210].

Следовательно, в этой картине художник Мустафа Фатхи был абстрактным экспрессионистом при построении своей абстрактной формы. Данная форма проявляется в других подобных работах, написанных им, ближе к геометрическому абстракционизму. Подобно им, его картина (рис. 4) выполнена с применением техники гравировки и проставлении отпечатков на поверхности полотна. Из работы видно, что формы, отпечатанные на ней, — это квадраты и прямоугольники. Художник гравировал на нем абстрактные формы древних культурных символов и украшений, которые часто появляются на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что и видно в рисунке (5), а затем он отпечатывал их на всей поверхности полотна, перпендикулярно, что похоже на метод, применявшийся в геометрическом абстракционизме Мондриана.

2. Талаль Аль-Абдалла (1957)

Аль-Абдалла изучил искусство гравюры в Дамаске. В начале его работы отличались реализмом. После этого он стал работать в стиле экспрессионизма, совершенствуя свой стиль, и остановился на абстракционизме.

Абстракция стала главным отличием произведений мастера. В своих работах Аль-Абдалла отталкивается от наследия древних цивилизаций, используя техники современного абстракционизма. Мастер создал деревянные печати геометрических форм, вдохновляясь народной культурой. С их помощью художник создал абстрактную композицию с несколькими центральными точками по всему полотну каждой из его картин. Этот стиль художника напоминает стиль мастера Фатхи Мустафы, сохраняя одновременно свою индивидуальность.





Рисунок 6. Талаль Аль-Абдалла. Угарит — мольбы луны. Цветной монопринт на холсте. 64×84 см. 204 г.
Рисунок 7. Сирийский ковер

Анализ картины Аль-Абдаллаха (рис. 6)

Рисунок (6) представлен картиной художника Таляля Аль-Абдаллаха «Угарит — мольбы луны», выполненной в технике деревянных уплотнений ручной высокой печати на поверхности полотна (монопринт) размерами 64×84 см в 2004 г.. В работе просматриваются несколько прозрачных цветных слоев, прямоугольных и отпечатанных в различных друг от друга размерах. Также они отличаются по оттенкам: от серого до охрового.

Эти слои протягиваются по поверхности картины друг к другу, при этом их центры не совпадают. Кажется, что последний слой распростерт практически по всей поверхности, но внутри него выступает вырезанное пространство круглой формы, расположенное в верхнем правом углу картины. Данный способ, когда накладываются такие слои, появляющиеся на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что видно в рисунке (7), которые имеют форму геометрических фигур, создает впечатление движения на заднем плане картины, напоминает о вопросе, который подразумевал художник Джозеф Альберс, а именно «*вопрос построения "пространства с отрегулированным фокусом", без привязки к центральному фокусу, положение которого отрегулировано по отношению к центру картины, что создаёт иллюзию глубины и движения внутри картины*» [6, с. 234].

Картина включает в себя множество треугольников, различных по своей величине и видам. Они выгравированы внутри различных составных частей на нескольких отпечатках. Затем они пропечатывались на всей поверхности картины. При этом применялся переход по цветам, белому, черному и охровому. Были те, отпечатывание которых повторялось. Данные треугольники на картине изображают угаритский алфавит (рис. 8). Однако геометрическая структура урезана, так как художник упростил клинописную форму буквы в этом алфавите до треугольных фигур, различных по величине. Затем он отпечатал их, применяя горизонтальное и вертикальное геометрические распределения, располагая поверх друг друга на всей поверхности картины.



Рисунок 8. Угаритский алфавит

В целом заметно, что геометрическое разделение встречается в той или иной степени в абстрактных украшениях в исламском искусстве, а также в некоторой мере в геометрическом абстракционизме Мондриана, однако без использования художником явных горизонтальных и вертикальных линий, потому что «*абстрагирование, как понимает его Мондриан, и к которому он стремится, требует лишить вещи их характерных черт и отвязать их от того, к чему они привязаны, оставив только материальное неизменное изображение, т. е. идеальное изображение, которого не существует, более подходящее для любой картины, потому что остаётся только геометрическая фигура, представленная на ровной поверхности. На ней допускаются только определённые цветные фигуры и горизонтальные и вертикальные линии*» [6, с. 47].

И вот художник выбирает для своей картины название «Мольбы луны», на что указывает применение им круглого диска, символизирующего ночное светило в полнолуние. В древности луна считалась символом богов блага и плодородия, «*согласно господствовавшим верованиям древних, по которым луна воплощает генерируемые природой силы*» [2,



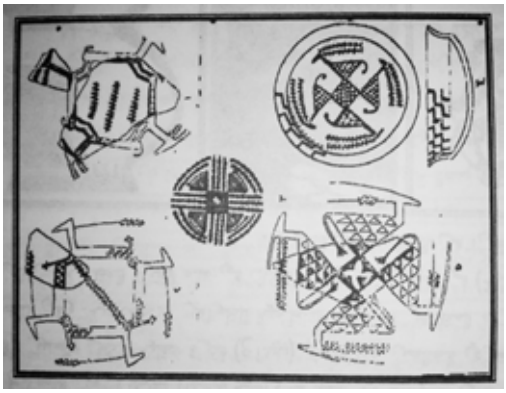


Рисунок 9. Саду — ткань
Рисунок 10. Росписи керамических посуд эпохи Самарры 5500–4800 гг.

с. 180]. Художник будто бы отдает приветствие Угариту, основателю алфавита, этому благодатному и плодородному археологическому земледельческому памятнику на побережье Сирии. Это подтверждается художником путем применения формы треугольника при упрощении букв алфавита. Треугольник, который часто появляется на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что видно в рисунке (9), раньше считался символом женственности. Он также символизировал плодородие и размножение. Так, он встречается на росписи керамических посуд эпохи Самарры (рис. 10) 5500–4800 г. до н.э.. Также данный момент проясняется из верований ханаанеев в Угарите 1500 г. до н.э., согласно словам ученого Джамаля Хасана Хайдара. Это определяется «*в двух основных принципах. Первый из них — это процесс создания мира Единым Господом, а второй — рождение и изобилие плодов и сопровождающие их явления природы. Данные верования явились прямым отражением на угаритском искусстве, и угаритский житель полюбил женскую красоту, а затем создал себе богов любви, войны и плодородия и воплотил их в статуях, построил для них храмы. Боги стали многочисленны ввиду различия природных явлений*» [7, с. 15].

Очевидно, в этой своей картине художник заимствовал древние абстрактные символы, применяя их идейный смысл в цивилизации и

дав им ту функцию, которую они выполняют в теме его работы. Он сформировал для нее современный геометрический абстрактный стиль. Этим он воплотил сущность темы, отдалившись от мешающих деталей. Согласно пониманию французского философа Хенри Бергсона, «*тема искусства не может быть той материальной идеальной действительностью в сфере познания всех деталей, что в нём имеются. Но это особые отношения, которые из этой темы сам художник выбирает, выхватывает их путём ориентированного абстрагирования*» [8, с. 25].

Художник Таляль Абдуллах в некоторых своих абстрактных картинах затронул абстрактные символы, восходящие к нашим древним цивилизациям, а также арабо-мусульманским украшениям. Однако он придал им современную форму, абстрагировавшись от их смысла, что послужило красоте картинам в плане пластики.

В завершение следует отметить, что сирийским граверам удалось создать новые творческие работы, имеющие связи со старыми традиционными мотивы и также со современными тенденциями искусства. Все это было в соответствии со своими впечатлениями, которыми дают своих работы индивидуальность.

Примечания:

1. Аль-Джурф аль-Ахмар — это историческая деревня, которая находится в 17 км к северо-востоку от Манбиджа (в Сирии г. Алеппо). Сирийско-французская совместная миссия завершила несколько кампаний, чтобы сохранить сайт с 1991 года. Разведочные работы миссии обнаружили очень важные археологические данные в регионе Среднего Евфрата, и самой важной из них была историческая деревня Аль-Джурф аль-Ахмаре, история которой восходит к середине десятого тысячелетия до нашей эры. Кроме того, нашли множество каменных плит, которые позволили нам узнать культурную и изобразительную среду в этот важный период истории Сирии [3, с. 15].

2. Эпоха Телль-Халафа (5000–4500 гг. до н.э.) — неолитическая археологическая культура 5 тыс. до н. э. в Северной Месопотамии (Ирак, северная Сирия, юго-восточная Турция)

Библиография:

1. *Пупут Мишель* и *Ораби Асад*. «Мустафа Фатхи». — Дамаск: Галерея Айям, 2010.

2. *Алван Фарук аль-Дин Махмуд*. Абстракция в искусствах арабов до ислама. Магистерская диссертация. Факультет изобразительных искусств. — Багдад: Багдадский университет, 1997.

3. *Джамус Бассам*. Аль-Джурф аль-Ахмаре — село одной тысячи до н.э. — абстрактные символы и сигналы. — Дамаск: Министерство культуры, 2006.

4. *Мюллер Джозеф Эмиле*. Искусство в XX веке. — Дамаск: Дар Тлас исследования, перевода и публикации, 1988.

5. *Круче Бенедетто*. Изложение в философии искусства. — Дамаск: Дар аль-ауапед, 1964.

6. *Амхаз Махмуд.* Современное пластическое искусство — живопись с 1870 до 1970 г. — Бейрут: Дар аль-Муталлат, 1981.

7. *Хайдер Джамал Хасан*. Угарит — история и археология. — Латакия: Дар альмарсат, 2003.

8. *Ибрагим Закария*. Философия искусства в современной мысли. — Каир: библиотеки Египта, 1966.

Али Шурман

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В ДЕКОРИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРОВ КУЛЬТОВЫХ ЗДАНИЙ ИОРДАНИИ

В статье автором проведен обзор орнаментальных композиций в декорировании интерьеров культовых зданий Иордании. Автором показано, что исламское изразцовое искусство Иордании полностью базируется на изразцовом искусстве Сасанидов и отличается большим совершенством форм и техники исполнения декораций. Рассмотрены особенности арабской мозаики из дворца Хишама в Иерихоне. Сделан вывод, что одной из уникальных особенностей мусульманского искусства является запрет на изображение человека и других живых существ. В качестве научной новизны автором выделены три типа облицовки изразцами в зависимости от используемых деталей: «трудоемкая» облицовка — «моарег»; облицовка изразцами в виде кирпичиков — «хешти»; сложная облицовка — «моагели».

In the article the author conducted a review of ornamental compositions in decorating of interiors of religious buildings in Jordan. The author shows that Islamic tile art of Jordan is entirely based in the tile art of the Sassanids and has a great perfection of form and technique sets. The peculiarities of the Arab mosaic of the Palace of Hisham in Jericho. It is concluded that one of the unique features of Islamic art is the prohibition on the depiction of humans and other living beings. As scientific novelty, the author identified three types of facing tiles depending on the details: «time-consuming» trim «tuareg»; cladding with tiles in the form of bricks — «hasti»; a complex facing — «moogely».

Ключевые слова: орнаментальные композиции, культовые здания Иордании, растительный орнамент, мозаика, облицовка изразцами, дворец Хишама в Иерихоне.

Keywords: ornamental compositions, religious buildings Jordan, floral pattern, mosaic, cladding with glazed tiles, the Palace of Hisham in Jericho.

Искусство Иордании является составной частью в декоративном искусстве мусульманских стран, и изучать его представляется только в сопоставлении с художественной культурой иных стран мусульманского мира, с которыми оно находится в постоянном взаимодействии тысячами культурных и исторических нитей.

Практически во всех регионах Иордании основным строительным материалом на протяжении всего предшествовавшего времени и сегодня остается камень. Народные мастера унаследовали многовековые традиции его обработки.

В холмистой Иордании существует большой выбор строительного камня разного качества и для разных целей. Встречается огнеупорный белый известняк нари, стойкий против атмосферных воздействий миззи яхуди, хорошо поддающийся теске и со временем увеличивающий свою прочность талаки. Распространенная глинистая порода хувар идет на обмазку очагов и хлебных печей. Кроме того, в Хауране и Назарете добывается и используется черный базальт. Фасадные грани культовых построек отесываются. По мнению историка Иосифа Аль-Алака, теска фасадных камней разнообразная — встречается грубая и чистая, с различной фактурой — под «шубу», наколотая, гребенчатая, с выборкой канта вдоль ребра, а также полировка [2, с. 13].

Изучая классическое искусство стран ислама, Б.Веймарн пришел к выводу, что для Иордании, в отличие от Турции, Ирана и других соседних мусульманских стран, применение кирпича в строительстве является весьма нетипичным как в предшествовавшее время, так и сегодня, за исключением тех случаев, когда кирпич используется в отделке некоторых элементов интерьера в чисто декоративных целях. Дерево в относительно безлесной Иордании используется в домостроении весьма ограниченно [4, с. 43]. Оно является основным материалом при создании некоторых конструктивных элементов жилища — дверей, оконных рам, ставен, ступеней и перил внутренних лестниц и т.д. Дерево не используется при возведении стен жилищ, практически никогда не применяют его в виде настилочных досок при создании пола.





Рисунок 1. Растительные декорации в виде листьев и гроздей винограда дворца Хишама в Иерихоне (Иордания)
Рисунок 2. Арабская мозаика из дворца Хишама в Иерихоне (Иордания)

С учетом священности мечетей, стимулирующей к созданию выдающихся образцов искусства, в строительстве и украшении интерьеров мечетей применяются различные строительные материалы и техники декорирования. Исследуя исламское искусство, Л.Моццати пришел к выводу, что абстрактные и геометрические формы и бело-голубой цвет деталей михраба (а также других деталей мечети) внушают покой и неподвижность, а не движение и возбуждение» [8, с. 32]. Основными материалами при создании михраба служат ганч, дерево, кирпич, камень, глазированная плитка (изразец), а также краски. От качества каждого материала зависит его применение.

Ганчевый материал для украшения интерьеров мечетей имеет многовековое применение. Свойства ганча позволяет декоратору полностью воплощать свои идеи при оформлении интерьеров мечетей. Изучая историю орнамента, Л.М.Буткевич утверждал, что вязкость и мягкость ганча способствуют созданию разнообразных орнаментов, арабесок и декоративных фигур [3]. Исламское изразцовое искусство Иордании полностью базируется на изразцовом искусстве Сасанидов и отличается большим совершенством форм и техники исполнения декораций. Так, в Иордании наиболее распространенными орнаментами были растительные декорации в виде листьев и гроздей винограда.

Этот растительный мотив был перенят исламскими зодчими, переработан и усовершенствован и, далеко уйдя от своего прототипа, стал более сложным и выразительным. Наряду с

растительным орнаментом, в декорировании интерьеров мечетей также используются геометрические фигуры, которые в основном применяются при оформлении рамок, стыков стен и арок древнейшей в Иордании геометрической фигурой, использованной при декорации, считается крестообразная звезда, примененная в оформлении стен с дворца Хишама в Иерихоне.

Наиболее выразительным и сложным по качеству исполнения считается мозаичное искусство эпохи культовых зданий Иордании.

Характерным для этой эпохи является растительный орнамент в виде виноградных листьев и гроздей, оформленный в виде шестиугольников — «пчелиных сот». Другими памятниками, представляющими интерес, являются два декорированных изразцами памятника в интерьерах культовых зданий. Б.П.Денике в своих трудах утверждал, что интерьер культовых зданий мавзолея украшен геометрическими фигурами, верхняя часть — двумя надписями письмом «насх», рамка — надписями куфической графикой [5, с. 6].

О важности и красоте арабской графики и каллиграфии немало говорится в поэтических произведениях и хадисах. Можно сказать, что арабская и персидская каллиграфия процветала во все века и времена.

Как считал Иосиф Аль-Алак, наилучшим примером этого искусства являются полностью декорированные интерьеры культовых зданий. Такие интерьеры мечетей и храмов декорируются следующим образом: вокруг стен создается каллиграфический орнамент со сложными, детальными рисунками. Верхнюю часть и заостренное окончание ниши окружает рамка, выполненная в виде ганчевых изразцов с более крупным и красивым рисунком. Вокруг центральной арки проходит прямоугольная рамка с растительным орнаментом из виноградных листьев и гроздей, оформленным в форме шестиугольников — «пчелиных сот» [2, с. 19].

В настоящее время ганч также используется для украшения интерьеров, однако число современных михрабов, например, декорированных таким образом, очень ограничено. Согласно статистическому исследованию искусствоведа Б.П.Денике, проведенному на материале современных мечетей, только три

михраба были декорированы ганчем [5, с. 24]. В настоящее время, учитывая развитие промышленного производства, распространены сборные ганчевые материалы. Необходимо отметить, что этот способ не находит места в искусстве. Как Бог, создав красивейшие творения и краски, освободил наш мир от монотонности и грубости, так и мусульманский зодчий, подчиняясь Творцу и следуя смыслу мироздания, с помощью украшений придал своим произведениям необычную яркость и разнообразие.

В целом, можно выделить три типа облицовки изразцами в зависимости от используемых деталей:

— так называемая «трудоемкая» облицовка — «моарег»;

— облицовка изразцами в виде кирпичиков — «хешти»;

— сложная облицовка — «моагели»;

«Трудоемкая» облицовка изразцами — это облицовка, в которой используются мелкие изразцовые детали, которые в сочетании образуют единую структуру. Это очень сложный и трудоемкий вид работы, который выполняется квалифицированными мастерами.

Другим примером облицовки является облицовка изразцами, выполненными в виде кирпичиков. Данная работа, по сравнению с «трудоемким» типом облицовки, является более простой и экономичной, однако результат оказывается не настолько красивым и тонким.

Этот тип облицовки, в свою очередь, подразделяется на два вида.

1. Облицовка простыми изразцами.
2. Облицовка изразцами, имеющими рисунок, или семицветными изразцами.

Облицовка «моагели». В данном случае применяется сочетание кирпича и декоративных изразцов. Этот тип облицовки в некоторой степени похож на «трудоемкий» тип, с той разницей, что в мелкие изразцовые детали обычно имеют геометрическую форму и размещаются между кирпичами.

Как было сказано историкам М.Робинсоном и Р.А.Ормистоном, одной из уникальных особенностей мусульманского искусства является запрет на изображение человека и других живых существ [9, с. 23]. Этот запрет носит широкий характер. В первую очередь

он связан с отрицанием любого проявления идолопоклонства. Когда Пророк завоевал Мекку, сверг идолов и вступил в Храм, он приказал уничтожить в нем все настенные изображения, кроме изображений Девы Марии. Так изображения живых существ сменились на священные надписи.

В целом, при декорировании интерьеров используются следующие элементы:

— орнаменты: растительный, геометрический, символический;

— цвет: белый, голубой и синий, зеленый и желтый.

С древнейших времен письменное слово являлось основным и самым уникальным инструментом украшения стен мечетей. В целом, для украшения интерьеров и мечетей выбирались аяты из Корана, хадисы и выражения, которые призывали к праведности, благочестию и добродетели. Выбор выражений тесно связан с местом их размещения. Эти выражения использовались не всегда и не везде. Способы их применения варьируются от простых до гиперболических.

Важным моментом является также графика, которая используется при нанесении каллиграфического орнамента. Арабская графика является одним из важных факторов объединения мусульман, живущих не в арабских странах, а на других исламских территориях.

По утверждению Абдола Хосейна Зарринкуба, постепенно каллиграфия вошла во все виды исламского искусства, в частности, в декор зданий, особенно мечетей [1, с. 7].

По мнению исследователей, растительный орнамент использовался задолго до прихода ислама. Растительный орнамент берет свое начало от изображения виноградной лозы — ажурных, вьющихся, переплетенных между собой листьев и стеблей. Другие растения также изображались в подобном виде. В любом случае, растительный орнамент, встречающийся в искусстве Иордании, встречается еще в культуре Среднего Востока.

В своей теории С.Хмельницкий пришел к выводу, что геометрический орнамент используется для украшения интерьеров на протяжении всего исламского периода, однако в меньшей степени. Такой орнамент в виде крестообразных звезд, обрамляющих михраб, использовался для украшения соборной мечети [10, с. 51].

Цветовое решение является одним из способов украсить интерьер, и цвета подбираются в соответствии с указаниями хадисов. Некоторые цвета, такие как зеленый и белый, одобряются, а другие, например, черный, не одобряются. Анализируя построение интерьера в различающихся по функциональному предназначению помещениях, Н.Н.Дьяков отмечал, что достижению стилевой взаимосвязи архитектурных и отделочных элементов, предметов бытового убранства в способствует не только сходство геометрии деталей, составляющих единую композицию, то есть максимальное выделение принципа визуального подобия формы, но и общее декоративное оформление составляющих интерьера, базирующееся на традиционном для Иордании использовании для этой цели искусства орнаментики, отшлифовывавшегося в арабских странах на протяжении многих веков [6, с. 23].

Не подлежит сомнению тот бесспорный исторический факт, что для художественного мышления арабов характерной чертой является глубокое чувство декоративности в области создания сложных и совершенных форм орнаментов. Автор соглашается с позицией С.Н.Иконникова, что встречающиеся в отечественной орнаментике структуры имеют огромный диапазон — от простейших мотивов, состоящих из элементарных геометрических форм, до сложнейших переплетений изящных геометрических и растительных узоров с включением каллиграфических надписей, выполняемых различными видами арабского шрифта [7, с. 34]. При этом традиционная орнаментика, по мнению С.Н.Хмельницкого, является как бы цементирующим звеном, создающим художественное единство отдельных предметов убранства между собой и с другими деталями интерьера, поскольку, являясь в жанровом отношении идентичным, общий характерный орнаментальный декор на стене, деревянных, металлических, тканых предметах, способствует их взаимной гармонизации [10, с. 53]. Разнообразие при орнаментальной отделке достигается за счет различной глубины рельефа (на дереве, металле, камне), а на расписываемых предметах, где отсутствует различие в уровнях поверхности, декоративность достигается за счет определенных цветосочетаний, комбинирования различных по

форме элементных составляющих орнамента. В результате, несмотря на общие принципы построения геометрических и растительных орнаментов, существует бесконечное число вариаций составляемых ими композиций. Практически рисунки арабских орнаментов не повторяются даже в очень близких по характеру изделиях интерьера. Их использование позволяет сгармонизировать самые удаленные по характеру функционального предназначения и формам элементы и предметы интерьера, поскольку все в пространстве жилого помещения может быть подвергнуто орнаментальной отделке. Так, орнамент в виде рельефа и прорезей используется в оформлении дверей, деревянных панелей, мебели, некоторых керамических и гипсовых изделий. Плоскостной рисованный орнамент — на посуде, керамических плитках, вышиваемый и тканый — на коврах, накидках, занавесях, мебельной обивочной ткани и т.д. По мнению Б.Веймарна, орнаментные композиции могут также создаваться с помощью техники инкрустации деревянных поверхностей различными материалами, а также мозаики с использованием цветного стекла, различных по форме и окраске керамических плиток [3, с. 34].

Таким образом, орнаментирование в странах Арабского Востока с началом периода Ислама стало основой всех прикладных искусств. Именно в этом виде творчества наиболее полно отразились художественные и философские концепции арабской нации.

В настоящее время в декоративно-прикладном искусстве Иордании можно выделить два направления:

— использование (с разной степенью успеха) художественного наследия старых исламских арабских мастеров;

— копирование зарубежных художественных стилей.

С точки зрения художественной ценности, современные изделия с декоративной отделкой в традиционном арабском стиле (т.е. с использованием классических для этого стиля орнаментов) весьма различаются, что определяется неодинаковым уровнем профессиональной подготовки и технической вооруженности отдельных мастеров, поэтому многие из таких изделий, копирующих «исламскую старину», далеки от эстетического совершенства и слабо отражают стилевые особенности декора, использовавшегося в

средневековье. Так, рисунки геометрического орнамента на них часто несимметричны и нечетки, растительный орнамент примитивен и лишен изящества, а сложное арабское письмо заменено письменами, лишенными глубокого смыслового содержания и к тому же наносимыми без учета художественных особенностей шрифтового орнамента.

Таким образом, орнаментальные композиции Иордании, дошедшие до наших дней, объединяют в себе несколько различных направлений, эпох и культур. Данная особенность придает орнаментам особый этнический колорит и декоративную выразительность.

Несмотря на то, что орнаментальные сюжеты отражают в себе моменты реальной жизни человека, они и сегодня находятся в тесном взаимодействии с верой, различными магическими представлениями, в орнаментах интерьеров культовых зданий до нашего времени дошел коллективный этнический колорит.

Библиография:

1. *Абдол Хосейн Зарринкуб*. Исламская цивилизация. — М.: Андалус, 2004. — С. 206.

2. *Аль-Алак А.Иосиф*. История современной культуры Ирака / А.Иосиф Аль-Алак, публикации Дар Абн аль-эфир. Мосул университет. — Ирак, 2009. — С. 331.

3. *Буткевич Л.М*. История орнамента. [Электронный ресурс]. — URL:http://royallib.ru/read/butkevich_lyubov/istoriya_ornamenta_uchebnoe_posobie.html#0 (дата обращения: 30.03.2017).

4. *Веймарн Б.* Классическое искусство стран ислама / предисл., глоссарий, синхронистич. таблицы, указатели, отв. ред. Т.С.Стародуб. — М: Изд. Дом «Искусство», 2002. — 494 с.

5. *Денике Б.П.* Архитектурный орнамент Средней Азии. — М.-Л.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1939. — 228 с.

6. *Дьяков Н.Н.* Ал-Андалус и Ирак. Из истории межрегиональных связей в мире ислама (X–XIII века) // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. Вып. XXV. — СПб., 2008. — С. 86.

7. *Иконникова С.Н.* Теория культуры: учебн. пособие / С.Н.Иконникова, В.П. Большаков. — СПб.: Питер, 2008. — 592 с.

8. *Моццати Л.* Исламское искусство / Л.Моццати: пер. с итал. С.В.Зоновой. — М.: Арт Родник, 2012. — 388 с.

9. *Робинсон М., Ормистон Р.* Ар деко. Лучшие произведения / пер. Е.К.Матвеевой. — М.: Арт-родник, 2010. — 51 с.

10. *Хмельницкий С.* Метрическая сетка в архитектуре Куббат ас-Сахры // Культурные ценности: Международный ежегодник. 1999. Bibliotheca Turkmenica. — СПб.: Европ. дом, 2001. — С. 51–58.

11. *Загирова Г.И.* Мотивы сасанидского орнамента в михрабах Пятничной мечети в Наине и мечети Шир-Кабир. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. № 1. С. 58-82.

12. *Халитова Н.Н.* Мотив узла в сельджукском архитектурном орнаменте // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 3. С. 74-81

А.В. Тимохина

МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ С ПРИМЕНЕНИЕМ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ

В рамках данной статьи рассмотрено влияние применения компьютерных программ на процесс современного художественного проектирования ювелирных украшений, на их композицию и стилистику. Установлены основные сферы применения компьютерных программ в процессе художественного проектирования ювелирных украшений.

This article is discussing the impact of the computer programs` using on the process of contemporary jewelry designing, composition and style of contemporary jewellery. The basic sphere of application of computer programs in the design of jewelry defined.

Ключевые слова: ювелирное дело, художественное проектирование, компьютерное моделирование, компьютерная графика.

Keywords: jewelry, design of jewelry, 3D-modeling, computer graphics.

Современное художественное проектирование ювелирных украшений характеризуется активным внедрением в проектный процесс методик с применением компьютерных технологий. Однако данные методики и сегодня остаются малоизученными на научно-теоретическом уровне. На это имеется ряд причин: во-первых, электронно-вычислительная машина — одно из самых малоизученных творений человека, во-вторых, компьютерные технологии применяются в процессе проектирования и производства украшений

всего 15–20 лет, и это применение носит пока эпизодический характер. Все это приводит к замедлению развития как методов применения компьютерной техники в процессе художественного проектирования ювелирных украшений, так и современного художественного проектирования ювелирных украшений в целом.

В рамках данной статьи систематизированы современные методы применения компьютерных технологий в процессе художественного проектирования ювелирных украшений. Также рассмотрено влияние подобных технологий на современную стилистику и композицию ювелирных украшений. Выявлены основные отличия украшений, спроектированных и выполненных при помощи компьютера от своих «собратьев», сделанных вручную.

Теория проектирования позволяет нам понимать проектный процесс как сложное действие, состоящее из ряда творческих стадий работы. Эти стадии можно условно объединить в три группы:

— поиск идеи,
— композиционное творчество и визуализация продукта,
— конструирование и расчёт производственного процесса.

Анкетирование таких специалистов, как основатель школы компьютерного моделирования ювелирных украшений Медведев Д.Г., моделлер-конструктор компании ICHIEN Ширков С.Д., моделлер-конструктор и преподаватель Сахатов М.В., позволило определить, что уровень использования компьютерной техники определяется целями конкретного этапа работы.

Первые упоминания о внедрении компьютерных технологий в процесс проектирования ювелирных украшений в нашей стране относятся ко второй половине 90-х годов прошлого столетия. Вначале компьютерные технологии были внедрены на этапе конструирования. По словам Д.Г.Медведева, первой программой, которая была задействована в данном процессе, был Autodesk AutoCAD. Эту программу использовали для увеличения точности чертежей ювелирных украшений.

Следующим этапом внедрения в процесс проектирования украшений стало освоение ювелирами компьютерного виртуального моделирования. 3D-моделирование — одна из самых молодых

технологий, которыми пользуется современное ювелирное производство. Оно представлено сегодня в нескольких базовых методах.

Наиболее универсальный метод — полигональное моделирование. Полигональное моделирование — самый старый и самый универсальный метод получения форм в среде компьютерных программ, появившийся еще в начале 80-х годов. Этот метод заключается в том, что форма объекта определяется количеством и взаиморасположением так называемых полигонов, ребер и вершин, то есть элементарных единиц построения. Таким образом, возможно получение любой формы, от строго геометрической до бионической.

Если требуются абсолютно гладкие поверхности и четкость граней — наиболее целесообразно так называемое NURBS-моделирование. Этот метод был изобретен специально для проектирования в дизайне. Он гораздо легче в использовании и позволяет быстро выстроить абсолютно гладкую поверхность.

Для выраженных скульптурных форм наиболее удобно пиксольное моделирование, возникшее на базе полигонального моделирования. Фактически, это компьютерная лепка: поверхность объекта разбивается на равновеликие пиксоли, их взаиморасположение редактируется специальными инструментами, называемыми «кистями», таким образом можно вдавливать, перемещать, разравнивать различные участки поверхности объекта.

Для объектов со сложной параметрической геометрией в 2014 году было реализовано на базе NURBS-моделирования так называемое алгоритмическое моделирование. Метод построения модели здесь таков: на основе какого-либо простого геометрического тела (шар или куб), строится алгоритм его трансформации, до сложной формы.

Параллельно с применением компьютерного моделирования и прототипирования, развивалась еще одна сфера применения компьютерных программ — это виртуальное эскизирование.

Как известно, эскиз ювелирного украшения должен обладать двумя основными свойствами: точностью и художественной выразительностью. И если эскиз, нарисованный от руки, представляет собой материальный объект, то эскиз, полученный в

среде компьютерной программы, изначально представляет собой виртуальное изображение. Виртуальность, в первую очередь, дает возможность неограниченного редактирования изображения без потери качества, что почти невозможно при получении мануального изображения. Поэтому очевидно, что эскиз, полученный виртуально будет превосходить по точности мануальный эскиз. Однако получение точных проектных изображений по-прежнему сложно без исполнения мануального изображения. Поэтому для компьютерного виртуального эскиза сегодня характерен комбинаторный подход, и виртуальное эскизирование сегодня начинается, как правило, со сканирования и вывода на экран монитора эскиза, выполненного мануально.

Однако после выяснения вопроса о точности подобных эскизов, мы сталкиваемся с другим вопросом, который почти всегда возникает при осмотре виртуальных эскизов — это вопрос выразительности и экспрессии. В отличие от средств повышения точности эскиза и чертежа изделия, средства получения виртуального художественного изображения еще очень несовершенны и виртуальное изображение не может в этом превзойти по художественности мануальное, поэтому необходимость применения подобных технологий заключается в том, насколько велика потребность в этой «машинной» выразительности.

Сегодня можно сказать, что компьютерное эскизирование осуществляется в процессе проектирования украшений двумя основными методами:

— ручной эскиз сканируется, импортируется в среду компьютерной программы; в этой программе поверх отсканированного изображения наносятся и редактируются контуры, уточняется цвет;

— коллажирование, которое подразумевает не только обработку контуров, но и их полное дублирование и наложение внутрь этих контуров фотографических изображений текстур реальных материалов, из которых будет выполнено украшение.

Отсюда следует, что сегодня применение виртуального эскизирования или отказ от него никак не влияют на стилистику современных украшений и остаются чисто технологическим приемом визуализации творческих идей автора.

Из всех вышеперечисленных технологий наибольшее влияние на

развитие современной эстетики украшений, ювелирных и не только, повлияло именно развитие компьютерного моделирования, а также 3D-печать.

Технология трехмерной печати зародилась в США в 1984 году, когда Чарльзом Хуллом был создан первый 3D-принтер, работавший по принципу стереолитографии. Этот принцип заключается в том, что на поверхность наносится тонкий слой пластика, затем наносится еще один слой клея, в который может быть добавлен краситель, затем еще один слой пластика и так далее. Сегодня доступны и многие другие способы трехмерной печати объектов, но принцип остается тот же.

Как творческий инструмент художника-ювелира, эта технология, в первую очередь, «задела» арт-дизайн украшений и определила их эстетику. Наибольшее развитие арт-дизайн украшений получил в США, где данное направление творчества поддерживалось на государственном уровне. В стране были специалисты по данному направлению, среди которых самым известным является искусствовед-галерист Хелен Друтт Инглиш. В более традиционной и буржуазной Европе данное направление также имело свое аутентичное развитие, но менее интенсивное, поскольку встретило серьезное сопротивление со стороны основной целевой аудитории классического ювелирного искусства.

Особое влияние на эстетику украшений, относимых к арт-дизайну, оказывает применение для трехмерной печати революционно нового для своего времени материала — пластика. Он легко окрашивается, а более современные его виды отличаются большей упругостью, твердостью, устойчивостью к деформации и более экологичны, чем полимеры первого поколения. Также с недавнего времени появились виды пластика, имитирующие дерево, песчаник и металл. С 2015 года стала возможна трехмерная печать в металле. Однако полученный объект после печати требует дополнительного спекания.

Композиция подобных украшений отличается от композиции классических украшений. Она строится по математическим алгоритмам и своей основой имеет или фрактальную или параметрическую геометрию. Процесс моделирования в данном





Рисунок 1. Браслет. Пластик, 3D-печать, полихром, серебро. Автор: Doug Bucci. 2007 г. Фотоматериал официального сайта автора: dougbucci.com
Рисунок 2. Колье «Lace». Нейлон, 3D-печать, акрил. Автор: Jenny Wu. 2010 г. Фотоматериал официального сайта автора: jennywulace.com

случае предполагает не просто создание виртуального макета будущего украшения, но и формообразование с применением законов параметрической геометрии.

Одним из первых авторов украшений, выполненных на основе применения этих законов, был Doug Bucci. Большинство его украшений выполнено из пластика и представляет собой объемную, полую форму, образованную сеткой из шестигранных ячеек (рис. 1).

Творчество Doug Bucci относится к началу 90-х годов, когда трехмерная печать только зарождалась. По мере развития этой технологии, а также по мере усовершенствования компьютерных программ виртуального моделирования, форма подобных украшений усложнялась. В результате появляется множество украшений совершенно новой эстетики, подобных колье марки Lace американского автора китайского происхождения Jenny Wu (рис. 2).

Колье выполнено из нейлона (Nylon), окрашено в черный цвет, предположительно, акриловой краской. Представляет собой объемно-пространственную композицию, поскольку в ней имеют значение не только форма, пропорции и ритмизация деталей, но и промежутки и пустоты между ними. Часть деталей украшения приподнята над поверхностью тела, что и обеспечивает объем, делая украшение визуально легким и воздушным.





Рисунок 3. Коллекция фотографий творческих источников коллекции украшений «Time Machined 1.0». Фотоматериал официального сайта автора: ruiyinlin.com
Рисунок 4. Коллекция украшений «Time Machined 1.0». Alumide, пресноводный жемчуг, полиэстер, кожа. Автор: Ruiyin Lin. 2014 г. Фотоматериал официального сайта автора: ruiyinlin.com

Примечательно, что большинство авторов подобных украшений являются либо архитекторами, либо промышленными дизайнерам по своему основному роду занятий, и изготовление украшений является для них в большей степени хобби, чем серьезным занятием. Возможно, поэтому их украшения отличаются легкостью и простотой и не отягощены тем «холодным профессионализмом», который свойственен более классическим ювелирным украшениям.

Тем не менее, встречаются также авторы более близкие к ювелирной отрасли, и, как следствие, их украшения больше похожи на классические.

Примером тому служит коллекция «Time Machined 1.0» ювелирного дизайнера Ruiyin Lin из Сингапура. Украшения этой коллекции выполнены из необычного материала под названием Alumide, смеси нейлона и алюминия. Коллекция выполнена по мотивам народного творчества ювелиров Северной Африки (рис. 3). Тем не менее, из-за специфической фактуры поверхности украшений, а также особенностей строения их формы, украшения этой коллекции имеют очень небольшое сходство с творческим источником, сами по себе являясь достаточно самобытной формой.







Рисунок 5. Кольца и подвеска коллекции «Floraform». Пластик, 3D-печать, серебро. NERVOUS SYSTEM. 2013 г. Фотоматериал официального сайта автора: n-e-r-v-o-u-s.com
Рисунок 6. Колье из коллекции «Kinematics». Пластик, 3D-печать, серебро. NERVOUS SYSTEM. 2013 г. Фотоматериал официального сайта автора: n-e-r-v-o-u-s.com

Прежде всего, из-за шершавой, не блестящей фактуры поверхности украшений, которая не свойственна классическому ювелирному делу (рис. 4).

Также для арт-дизайнерских украшений характерен еще один способ построения композиции по принципам бионического формообразования на основе «конструкции» живых организмов. По этим принципам, например, строится композиция украшений авторства дизайн-бюро Nervous system.

В их творчестве прослеживается несколько способов формообразования, которые находят свое воплощение в разных коллекциях. Помимо создания украшений с прямой отсылкой к биоформам, чаще кораллам, лепесткам цветов и радиоляриям (рис. 5), у них есть отдельная коллекция украшений из простых по форме треугольных модулей, которые могут быть собраны в разные формы, как конструктор (рис. 6). При более детальном анализе творчества данного бюро было замечено, что для проектирования каждой из коллекций украшений разрабатывалась отдельная программа для их виртуального моделирования. Формообразование происходило практически полностью за счет заложенного в программу алгоритма.

Если суммировать результаты анализа композиции вышеприведенных украшений разных авторов, можно утверждать, что их основу составляет конструктивное и бионическое начало.

Оно берет верх над традиционным для ювелирного искусства декоративным началом, что в корне меняет эстетику подобных объектов относительно общепринятой классики.



Рисунок 7. Кольцо «Рождение розовой планеты». Белое золото, розовый кварц, сапфиры, бриллианты. ICHIEN. 2015 г.

Также, исходя из анализа рассмотренных примеров, установлены основные признаки нового стиля украшений:

— форма украшения выстроена на основе одного элемента и его ритмизации по законам параметрической и фрактальной геометрии, и бионики;

— применение трехмерной печати;

— наиболее характерные материалы: нейлон, имитаторы металла, дерева, песчаника и другие полимеры;

— отсутствие декора;

— отсутствие или малое количество вставок;

— объемность композиции и выход ее в пространство.

Как было указано ранее, такое революционное изменение в стилистике украшений на данный момент не находит массового отклика в области классического ювелирного искусства. Встречаются только отдельные частные случаи создания и проектирования ювелирных украшений — скорее, под впечатлением от этой стилистики, нежели за счет непосредственного применения технологических и композиционных наработок.

Примером подобного обращения к новой стилистике со стороны классического ювелирного дела можно считать кольцо «Рождение розовой планеты» (рис. 7). Автор: Карапетян М.Т. (ICHIEN). Кольцо спроектировано и изготовлено в 2014 году по частному заказу, из белого золота, розового кварца, бриллиантов и сапфиров. Форму этого кольца образуют линии фаден-гризанта. Орнаментальная проработка незначительна, присутствует несколько монораппортных мотивов, в виде завитков, по своей пластике относимых к стилю барокко (по форме, но не по внутренней проработке), либо, что



Рисунок 8. Серьги. Золото, бриллианты. Ринго. 2005–2010 гг.
Рисунок 9. Кольцо. Золото, бриллианты, чернение. Ринго. 2005–2010 гг.

более вероятно, к индийскому народному стилю. Форма очень динамична за счет смещения центра композиции — центральный камень расположен не четко над центром шинки кольца, а сдвинут в сторону.

Сначала кольцо было выстроено в среде компьютерной программы по мануальному эскизу, затем разделено на детали. Эти детали были вырезаны в воске на ЧПУ-станке. Для изготовления этих деталей в металле был выбран метод литья и последующей монтировки.

По словам автора, подобную форму можно было получить, не применяя 3D-моделирование и ЧПУ, но в этом случае работа над кольцом заняла бы больше времени, и в результате оно стоило бы значительно дороже. Кроме того, это могло бы повлиять на решение об изготовлении кольца, на то, возможно ли воплотить его в жизнь или нет, еще на стадии проектирования.

Найден другой пример обращения к новой эстетике «компьютерных украшений» екатеринбургского ювелирного холдинга «Ринго». Концепция данной организации заключается в использовании композиционных и стилистических достижений арт-дизайна украшений, но не отходя далеко от традиционных технологий производства. По словам одного из дизайнеров компании, в этом обращении они видят будущее ювелирного дела. Украшения

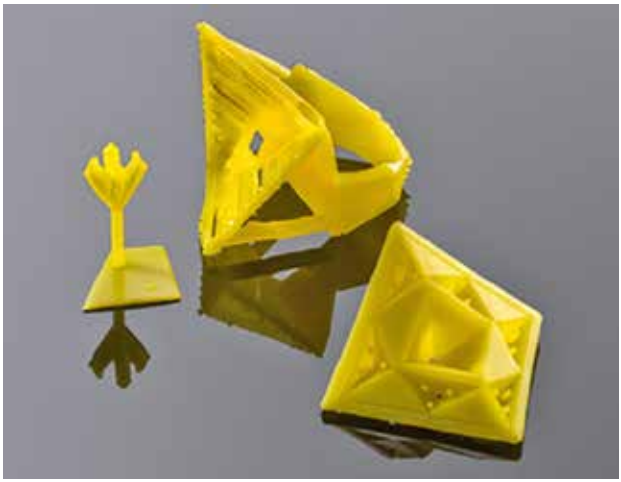


Рисунок 10. Модель верхушки кольца. Полимерный парафин. 3D-печать. Ринго. 2005–2010 гг. Фотоматериал официального сайта холдинга: ringo.info

холдинга Ринго представляют собой формы с параметрической и бионический геометрией. Стилистика и композиция украшений предполагают мало вставок, форма преобладает над декором, что изначально было характерно для украшений массового производства, и поэтому меньше противоречит его изначальной, устоявшейся стилистике, нежели стилистике более дорогих украшений. В результате получаются небольшие, но очень эффектные формы (рис. 8, 9).

При проектировании своих украшений, как большинство других ювелиров, работники «Ринго» используют только один способ трехмерной печати — метод наплавления (рис. 10). Это единственный способ, предполагающий печать в материале, близком по составу к воску и поэтому более пригодном для литья.

В остальном же, после этапа прототипирования для изготовления украшений используются те же технологии, что и в случае с кольцом «Рождение розовой планеты» — литье и монтировка.

Подводя итоги, мы приходим к основному выводу относительно методик применения компьютерных программ в процессе художественного проектирования ювелирных украшений. Этот вывод заключается в том, что в сфере классического ювелирного дела применение компьютерных программ пока что ограничивается

их применением исключительно как средства виртуального макетирования и тиражирования. В то же время, внедрение компьютерных программ в процесс проектирования и производства украшений позволяет авторам мыслить смелее, особенно при работе с объемной композицией. Принятие наработок арт-дизайнеров украшений в сфере ювелирного дела все же происходит, хотя и очень медленно и постепенно. Как удалось выяснить на основе анкетирования практикующих специалистов отечественной ювелирной отрасли, на это есть ряд причин:

— технологическая: технологии прототипирования, на данный момент, имеют мало точек соприкосновения с технологиями ювелирного производства;

— экономическая: в нашей стране используется импортное оборудование и материалы при отсутствии отечественных аналогов, наблюдается дефицит оборудования;

— социально-психологическая: существует традиционная, устоявшаяся стилистика ювелирных украшений, к которой российская целевая аудитория привыкла и не готова принять кардинально другую стилистику, в то время как небольшие изменения в ней и постепенное принятие новизны воспринимаются ею более положительно.

Кроме того, в долгосрочной перспективе, дальнейшее развитие включения компьютерных программ в процесс художественного проектирования ювелирных украшений может привезти к переходу от более традиционной фронтально-рельефной композиции к объемной.

Программы по виртуальному моделированию и технологии трехмерной печати, открыв для ювелирного мира композицию на основе законов параметрической геометрии, стали источниками новых композиционных приемов, новых способов получения форм, новой ритмики, пластики и фактуры. И пусть их применение сегодня не широко, со временем, эти наработки найдут свое отражение в классическом ювелирном искусстве, что в свое время выведет его на новый уровень художественной выразительности и сделает его более современным.

Библиография:

1. *Голубева О.Л.* Основы проектирования. — М.: Издательство В.Шевчук, 2014.

2. *Бреполь Э.* Теория и практика ювелирного дела. — М.: Книга по требованию, 2015.

3. *Форкадел Беренгер М.Ж., Пастор Ж.А.* Рисунок для ювелиров. — М.: Арт-Родник, 2005.

4. *Де Ларошфуко Ж.В.* Ювелирный дизайн XXI века. Вдохновение и стиль. — М.: Арт-родник, 2014.

5. *Strauss C.* Ornament as art. Avant-garde Jewelry from the Helen Willams Drutt′ Collection. — Houston: ARNOLDSCHE Art Publishers, 2007.

СОДЕРЖАНИЕ

1. С.В. Курасов	Российское образование в сфере искусства и дизайна: оценки, проблемы, перспективы	4
2. В.Ф. Зива	Пути совершенствования российского образования в сфере искусства и дизайна	12
3. А.Н. Бурганов	«Новый романтизм» как художественное явление	21
4. М.А. Бурганова	Образ Святителя Николая в церковном искусстве	29
5. М.Т. Майстровская	Принципы и приемы коллекционного экспонирования в эпоху Ренессанса: к истории становления европейского музея	39
6. Ю.В. Хабарова	Пальметта как символический и пластический образ в греческой акротериальной скульптуре (VII-IV вв. до н.э.)	52

7. Н.А. Соколова	Образ Элизабет Сиддал в портретном творчестве Данте Габриэля Россетти	63
8. Е.А. Орловская	Стилизация флоральных мотивов в творчестве М.А. Врубеля	73
9. П.П. Козорезенко (старший) П.П. Козорезенко (младший)	Роман с названием «Москва». Графическая серия как исследование городской среды	86
10. П.А. Ревенков	Организация пространства в библейских гравюрах Гюстава Доре (1866) и Барри Мозера (1999)	92
11. С.Ю. Штейн	Деятельностный подход в искусствоведении	99
12. В.П. Бурый Н.Л. Борисова	Использование бинарных смесей растворителей полимеров в реставрации стенописей	110
13. И.А. Гордиевских	Из истории отечественной выставочной практики	119
14. Д.Г. Черных	Художественно-промышленное образование в контексте национальной образовательной системы в XIX веке	131

15. А.Г. Борис, Л.И. Иванова-Веэн — Проекты А.Галецкого и А.Кузнецова — нового корпуса мастерских Строгановского училища 152

16. Г.Г. Добрынина — Фарфоровый завод А.Д. Старцева на острове Путятин в истории отечественного фарфора конца XIX — начала XX в. 164

17. Т.Л. Астраханцева, А.В. Трощинская — Тема Демона в керамике В.А. Серова 175

18. В.А. Малолетков — Художественная керамика России на рубеже XX – XXI веков 181

19. Р.Р. Мусина — Народные традиции и дизайн бытовой вещи 192

20. С.В. Королева — Влияние «оружейной резьбы» на художественную отделку предметов декоративно-прикладного искусства 199

21. Б.Х. Мальбахов — Узорное плетение из лозы и куги у кабардинцев 204

22. Саллум Соха — Традиционные текстильные мотивы в работах современных сирийских граверов 215

23. Али Шурман — Орнаментальные композиции в декорировании интерьеров культовых зданий Иордании 227

24. А.В. Тимохина — Методы художественного проектирования ювелирных украшений с применением компьютерных программ 237

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Курасов С.В. Доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: info@mghpu.ru

Зива В.Ф. Доктор педагогических наук, и.о. проректора по развитию образования МГХПА им. С.Г.Строганова e-mail: ziva@mghpu.ru

Бурганов А.Н. Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, народный художник РФ, профессор МГХПА им. С.Г.Строганова, зав. кафедрой «Монументально-декоративная скульптура» e-mail: 6950429@gmail.com

Бурганова М.А. Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор кафедры «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им. С.Г.Строганова e-mail: dom.text@gmail.com

Майстровская М.Т. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: mmaystro@mail.ru

Хабарова Ю.В. Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: julia_gru@mail.ru

Соколова Н.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: whitecrow8592@gmail.com

Орловская Е.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: e.orlovskaya@list.ru

Козорезенко П.П. (старший) Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г.Строганова, член-корреспондент РАХ, Народный художник Российской Федерации, руководитель детской школы «Строгановские традиции»
e-mail: galina@kozorezenko.com

Козорезенко П.П. (младший) Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г.Строганова, Заслуженный художник Российской Федерации
e-mail: galina@kozorezenko.com

Ревенков П.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pavel-revenkov@yandex.ru

Штейн С.Ю. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Кино и современное искусство» факультета истории искусства РГГУ
e-mail: sergey@schtein.ru

Бурый В.П. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г.Строганова художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: barg1938@yandex.ru

Борисова Н.Л. Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г.Строганова, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

Гордиевских И.А. Заведующая экспозиционно-выставочным отделом «Народная галерея», Курган, Областной Центр народного творчества
e-mail: gordzhe@rambler.ru

Черных Д.Г. Доцент кафедры «Дизайн и изобразительные искусства», Южно-Уральский государственный университет, Челябинск, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
e-mail: kopeytcanin@rambler.ru

Борис А.Г. Кандидат архитектуры, доцент, и.о. зав. кафедрой «Архитектура и ландшафт» Московского государственного университета геодезии и картографии
e-mail: portal@miigaik.ru

Иванова-Веэн Л.И. Заслуженный работник культуры РФ, кандидат архитектуры, профессор, директор Музея МАРХИ
e-mail: marchimuseum@gmail.com

Добрынина Г.Г. Профессор кафедры «Дизайн и технологии» Владивостокского государственного университета экономики и сервиса
e-mail: dobraya54@mail.ru

Астраханцева Т.Л. Заслуженный работник культуры РФ, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Трощинская А.В. Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, Главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: alexandra22@pochta.ru

Малолетков В.А. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова, Народный художник РФ, действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

Мусина Р.Р. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: whitecrow8592@gmail.com

Королева С.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Тульского государственного университета
e-mail: sve77201321@yandex.ru

Мальбахов Б.Х. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» Северо-Кавказского государственного института искусств
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Саллум Соха Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: sohasalloum84@gmail.com

Али Шурман Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: dr.alishurman@gmail.com

Тимохина А.В. Аспирант РГУ им. А.Н.Косыгина (Институт Искусств)
e-mail: fpi2309@gmail.com

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

2/2017
Часть 1
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 23.06.2017
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 16,25.
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