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

1/2019
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2019. – № 1. Часть 1 – 328 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

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

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2019. – № 1. Part 1 – 328 p.

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

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

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

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

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

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. Н.К. Соловьев
N.K. Solovyev
Ливадийский дворец в Крыму и его стилистическая вариативность
Livadia palace in Crimea and its stylistics variations 11

2. Е.В. Жердев
E.V. Zherdev
Художественно-образная и проектная роль симулякра в искусстве и дизайне XX–XXI веков
Artistic and shape and design role of simular in art and design of the XX–XXI centuries 23

3. В.Ф.Зива
V.F. Ziva
Принципы формирования информационно-инновационной среды в художественно-промышленном вузе
Principles of formation of information and innovation environment in the art and industrial University 39

4. М.В. Горелов
M.V. Gorelov
Исторические предпосылки возникновения курса «специальный рисунок» в системе профессионального обучения Строгановской школы
Historical background of the course «special drawing» in the system of professional education of Stroganov school 47

5. М.В. Горелов
M.V. Gorelov
Создание конструктивно-аналитической методики преподавания дисциплины «рисунок» в МВХПУ (б. Строгановское) в 1965–1970 гг.
The creation of a constructively analytical methodology of teaching the discipline «drawing» at the MVHPU (b. Stroganovskoe) in 1965-1970 52

6. О.В. Столяров
O.V. Stoliarov
Жанр путевых альбомов русских художников на примере альбомов Леонида Осиповича Пастернака (1862–1945) до 1921 года
The genre of the travel albums of Russian artists on the example of f albums by Leonid Osipovich Pasternak (1862–1945) before 1921 60

7. В.И. Большаков, И.В. Дюков.
V.I. Bolshakov, I.V. Dyukov
Социально-культурная и сакральная взаимосвязь предметов искусства и пространства
Ilya. Socio-cultural and sacred interrelation of art and space objects 75

8. М.В. Соколова
M.V. Sokolova
«Готический» стиль в усадебной архитектуре О. Пьюджина
«Gothic» style in country house architecture of a. Pugin 85

9. К.И. Маслов
K.I. Maslov
К характеристике взглядов преосв. Порфирия Успенского на церковную живопись
Description of views preosv. Porfiry Uspensky for church painting 92

10. А.В. Панкратова
A.V. Pankratova
Эйдическая иерархичность бытия как сущностный аспект христианской эстетики
The eidos hierarchy of being as the essential aspect of Christian aesthetics 105

11. Л.Б. Фрейверт
L.B. Freivert
Свет, пространство, движение и развитие в мирской европейской культуре и их религиозный подтекст: на подступах к теме
Light, space, movement and development in secular European culture and their reldious implied sense: preliminary approach to problem 113

12. И.В. Акилов, М.Н. Славятинская
I.V. Akilov, M.N. Slavyatinskaya
Кресил / Кресилай — имя скульптора в отечественном искусствознании
Kresilas / Kresilaus — the name of the sculptor in the domestic art criticism 119

13. Н.М. Абраменко
N.M. Abramenko
Образ святого князя Владимира и киевская тема в русском искусстве второй половины XVII века
The image of St. prince Vladimir and the Kiev theme in Russian art of the second half of the XVII century 128

14. А.В. Лянцевич, К.С. Ившин
A.V. Lyantsevich, K.S. Ivshin
Художественный образ рукописных сборников как культурный код (на примере старообрядческих рукописных сборников с. Усть-Цильма, республика Коми)

Artistic design of hand-written collections as a cultural code (on an example of old believers hand-written collections from Ust-Tsilma, the republic of Komi) 141

15. Махар Дауд
Mahar Daod
Проблема архаических мотивов в картине «Потоп — Боги покидают Пальмиру» Ильяса Зайята
The problem of archaic motives in the painting «The Flood — the Gods leave Palmira» by Ilyas Zayat 149

16. Т.В. Вильданова
T.V. Vildanova
О проблеме синтеза образов русского народного искусства и христианства
On the problem of synthesis of Russian images folk art and Christianity 162

17. И.В. Гахова
I.V. Gakhova
Принципы взаимодействия монументально-декоративной живописи 1960–1980 гг. с архитектурой
Synthesis of soviet monumental painting and architecture of the 1960–1980s 169

18. А.В. Котов
A.V. Kotov
Практическая работа студентов кафедры монументально-декоративной живописи в рамках государственной программы «Столичное образование»
The practical work of the students of the department of monumental-decorative painting under the state program «capital education» 180

19. Лу Сяонань
Lu Xiaonan
Историческая живопись, созданная в рамках музейных творческих объединений на начальном этапе истории КНР
In the early days of New China, the creation of historical paintings organized by museums 189

20. Лу Сяонань
Lu Xiaonan
«Красная Армия идет степями» — непонятый шедевр Дун Сивэня
«The Red Army through the grass» — Dong Xiwen's masterpiece misunderstood 195

21. Е.А. Юдина
E.A. Yudina
Образ человека в творчестве французских керамистов Жаки Ковиля и Франсуаз Вержье. Новая выразительность 1980–2000-х гг.
The image of a man in the works of French ceramists Jacky Coville and Françoise Vergier. The new expressiveness of the 1980–2000s. French art ceramics, the image of a man, anthropomorphic plastic 201

22. А.А.Дроздов
A.A. Drozdov
История опаловых и молочных стекол с древнейших времен до промышленной революции
History of opal and opaque glasses from ancient times to industrial revolution 212

23. А.А. Дроздов, Н.Ю. Хлебцевич, П.А. Шутова, Д.Д. Яроменок
A.A. Drozdov, N.Y. Khlebtsevich, P.A. Shutova, D.D. Yaromenok.
Кристаллы в исторических стеклах и художественной керамике
Crystals in the historical glass and artistic ceramics 228

24. Л.А. Аль-Нуман
L.A. Al-Numan
Влияние пространственно-колористической системы средневековья на развитие витражного искусства Западной Европы 50–90-х годов XX века
The influence of spatial and color system of the middle ages on the development of stained glass in Western Europe 50–90-ies of XX century 239

25. Л.А. Аль-Нуман
L.A. Al-Numan
Художественно-образные функции витража в пространстве европейского христианского храма 50–90-х годов XX века
Artistically-shaped function of stained glass in the area of the European Christian church 50–90-ies of XX century 258

26. Е.Н.Усан
E.N.Usan
Техника «кирико» в японском стеклоделии второй половины XIX века
Japanese technique «kiriko» in second half of XIX century 269

27. Няньчэнь Жень
Nianchen Ren
Типология и декор архитектурных терракотовых моделей из погребений Китая эпохи Хань III в. до н.э. – III в. н.э.
Typology and decoration of the architectural terracotta models from Chinese graves of the Han era of the III c. BC. – III century 276

28. Лу Чжэнь
Lu Zhen
Изучение мотива бабочки в вышивке народности Китая Мяо юго-восточной провинции Гуйчжоу

A study of the butterfly motif in the Miao embroidery in southeast Guizhou province of China 291

29. Д.М. Чавушьян
D.M. Chavushyan
Влияние ювелирных центров южной Германии на формирование искусства скани XVIII века в Великом Устюге
The influence of jewelry in Southern Germany on the formation of the filigree art of XVIII century in Veliky Ustyug 298

30. Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Чугунные лестницы Пензы XIX в. в контексте чугунолитейного производства
Cast-iron stairs Penza XIX century in the context of iron production 310

31. М.Г. Круглова
M.G. Kruglova
Орнаментальные мотивы в традиционном и в современном искусстве Тибета в контексте Строгановской школы современного российского ювелирного искусства
Ornamental motifs in traditional and contemporary art of Tibet in the context of the Stroganov school of contemporary Russian jewelry art 319

Н.К. СОЛОВЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

N.K. SOLOVYEV

Doctor of arts, professor, chief of the department of History and theory of decotative art and desoign of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

ЛИВАДИЙСКИЙ ДВОРЕЦ В КРЫМУ И ЕГО СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ

LIVADIA PALACE IN CRIMEA AND ITS STYLISTICS VARIATIONS

Статья посвящена выдающемуся памятнику архитектуры Крыма начала XX века — Императорскому дворцу в Ливадии. Рассматривается многообразие стилистических решений его различных частей, характерное для творческого метода архитектора Н.П.Краснова, по проекту которого был построен дворец, и в значительной степени для русской архитектуры этого времени.

The article is devoted to the imperial Palace in Livadia — an outstanding monument of architecture of the Crimea of the early 20th century. The variety of stylistic decisions of its various parts is typical for the artistic method of architect N.P.Krasnov, who was the author of the palace's project. Stylistic diversification is to a large extent also typical for Russian architecture of that time.

Ключевые слова: Ливадийский дворец, Н.П.Краснов, итальянский Ренессанс, «местный стиль», модерн.
Keywords: Livadia Palace, N.P.Krasnov, Italian Renaissance, «Country style», Art Nouveau.

Ливадийский дворец-музей на Южном берегу Крыма вошел в историю как «Новый большой дворец в имении его императорского величества «Ливадия» и как место проведения в феврале 1945 года Ялтинской конференции, на которой Сталин, Рузвельт и Черчилль, пока еще велась Вторая мировая война, обсуждали планируемые итоги ее окончания и переустройство послевоенной Европы (на первом, парадном этаже Ялтинского дворца во время конференции «большой тройки» размещались, в том числе, жилые апартаменты президента США Ф.Рузвельта) (1).

Ливадийский дворец был заложен в апреле 1910 года на месте старого обветшавшего Большого императорского дворца, построенного «в татарском вкусе» и разобранного зимой 1910 года. Строительство нового дворца, несмотря на непредвиденные сложности, велось в рекордно короткий срок, он был освящен через 18 месяцев (2). Главным архитектором дворца был Николай Петрович Краснов, получивший в 1911 году титул «Архитектор Высочайшего двора» (3).

Дворец в царском имении «Ливадия» задумывался согласно вкусу заказчика — императора Николая II после его двухнедельной поездки в Италию и знакомства с дворцом короля Виктора-Эммануила III в «стиле итальянского Ренессанса» из штучного инкерманского камня, со всеми орнаментальными частями, высеченными из того же камня» [1, с. 129]. Гладко обработанный белый инкерманский известняк хотя и не совсем соответствовал традиционному образу итальянских палаццо эпохи Возрождения, но зато эффектно выделял дворец на фоне зелени парка, голубого неба и моря (4).

Выбор «стиля» в постройках Крыма часто определялся не только архитектором, но и самим заказчиком. Так проект дворца «Дюльбер» в Мисхоре Краснов выполнил по заказу великого князя Петра Николаевича, путешествовавшего по странам исламского мира, в «сарацинском стиле». По заказу великого князя Георгия Михайловича дворец в имении Харакс в Мисхоре был «исполнен в современном шотландском вкусе». «Церковь в имении Его Императорского Высочества великого князя Георгия Михайловича Харакс… проектирована в стиле грузинских и армянских церквей на Кавказе — Ахпата и Гелатского собора» [1, с. 91]. В имении Юсуповых «Коккоз» в татарской деревне по желанию княгини Зинаиды Николаевны Краснов построил «Охотничий дом» в татарском «местном стиле». З.Н.Юсупова писала сыну: «Мы с Красновым затеваем переделку Морозовской дачи!.. Мечтает он сделать что-нибудь вроде





Рисунок 1. Ливадийский дворец, Парадный вход. Архитектор Н.П.Краснов, 1911
Рисунок 2. Ливадийский дворец, Парадный фасад. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

татаро-итальянского ампира !!! с зеленой черепичной крышей и зелеными ставнями» [1, с. 140]. Сам архитектор определял стилистику ряда своих построек также как «неогреческий стиль», «неороманский стиль», «стиль шотландского шале».

«Стиль итальянского Ренессанса» Ливадийского дворца Н.П. Краснов органично совместил с примыкающей к нему домовой Крестовоздвиженской церковью, построенной в 1863 году по проекту архитектора И.А.Монигетти в «византийском стиле» и с разнообразной стилистикой интерьеров самого дворца. Композиционным центром дворца является большой Итальянский дворик, с кустами цветов и мраморным фонтаном в центре (5), окруженный с четырех сторон сводчатыми портиками с тосканскими колоннами. Это наиболее «ренессансная» по своему архитектурно-художественному образу часть дворца. В уровне второго этажа двор окружен открытой галереей, на которую можно выйти из жилых комнат.

Вокруг Итальянского дворика расположена сложная система разновысоких архитектурных объемов с ризалитами, аркадами лоджий, портиками, панорамными балконами и ренессансными ордерными деталями. Своеобразная композиционная интрига архитектуры дворца состоит в сочетании строгой симметрии различных по форме и деталям (аркады, сочетание арок с антаблементом, колоннады, сдвоенные колонны, балясины, мастерски прорисованные элементы ордера) фасадов отдельных композиционно законченных внутри себя архитектурных частей с формируемой ими общей живописной асимметричной композицией главного восточного фасада, южного фасада, обращенного к морю,





Рисунок 3. Ливадийский дворец, солярий на эксплуатируемой крыше. Архитектор Н.П. Краснов, 1911

Рисунок 4. Ливадийский дворец, Итальянский дворик. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

и северного Парадного входа, решенного в виде выступающего портика с тремя арками по сдвоенным ионическим колоннам.

Еще более композиционно неожиданной выглядит модернистская пергола над частью эксплуатируемой кровли дворца (его четвертого уровня — солярия), откуда открываются панорамные виды Ялты, парка, разбитого на склонах холма, спускающегося к морю, и самого моря. Подняться на эту панорамную площадку можно на сохранившемся с 1911 года деревянном лифте в стеклянной шахте, которую опоясывает с первого по четвертый этаж служебная лестница.

Открывающиеся с верхней панорамной площадки, балконов, лоджий и окон виды составляют одну из главных эмоциональных составляющих архитектуры Ливадийского дворца. Раскрытости интерьеров на эти панорамы противопоставлена камерная полуинтерьерная «ренессансная» среда «Итальянского дворика» со скамейками из каррарского мрамора под сводами галерей и совсем маленького светового «Арабского дворика», названного по его полихромному майоликовому декору и небольшим, взятым из старого Ливадийского дворца, пристенным «арабским» фонтанчиком.

На первом этаже Ливадийского дворца расположены представительские апартаменты, на втором — жилые покои императорской семьи, а на третьем невысоком этаже — подсобные помещения, невидимые с главного фасада и Парадного входа. Самое большое и торжественное помещение дворца «Белый зал» — Парадная столовая, предназначенная для торжественных приемов и званых обедов; решена в «стиле итальянского





Рисунок 5. Ливадийский дворец, Парадная столовая. Архитектор Н.П.Краснов, 1911
Рисунок 6. Ливадийский дворец, Бильярдная. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

Ренессанса». В сторону Итальянского дворика она раскрывается восемью большими застекленными арочными дверями, которым на противоположной стене соответствуют такой же величины арочные окна (арки дверей одновременно вторят видимым из интерьера аркам колоннады Итальянского дворика, а окна выходят в парк). В простенках между окнами и дверями каннелированные коринфские пилястры «несут» обходящий по периметру весь зал декорированный лепниной антаблемент, за карнизом которого спрятана новаторская для того времени эффектная электрическая подсветка кессонированного лепного потолка (иных источников искусственного освещения в зале нет). Тема арок оконных и дверных проемов продолжается и на торцевых стенах, на одной из которых находится монументальный камин из каррарского мрамора (6), а на противоположной — арочные проходы в Парадный вестибюль, в котором и начинается «тема арок», каннелированных пилястр и ренессансных мотивов лепнины верхних частей стен.

В «стиле итальянского Ренессанса» задумывалась и следующая за Парадным вестибюлем «Ожидальная» с высокими деревянными филенчатыми панелями стен, деревянным кессонированным потолком и вставленным в стенные панели небольшим камином. Подлинно итальянскими здесь были размещенные над панелями живописные полотна итальянских мастеров, привезенные из Императорского Эрмитажа, и большая люстра мурановского стекла, привезенная по заказу императрицы из Италии в конце 1912 года.



Рисунок 7. Ливадийский дворец, Парадный кабинет Николая II. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

В «стиле ампир» был декорирован расположенный на первом этаже Парадный приемный кабинет Николая II (7). Ампирным здесь было, в основном, использование красного дерева: рама огромного зеркала над классическим беломраморным камином, обрамление стен, затянутых светлым шелком, наличники и дверные полотна, а также корпусная мебель (многочисленные расставленные вдоль стен шкафчики), выполненные мастерами петербургской мебельной фирмы Ф.Мельцера (8). Относительно «ампирной» была также бронзовая золоченая люстра, подвешенная к потолку на четырех цепях.

В «англо-готическом стиле» была оформлена бильярдная, стены и оконные простенки которой облицованы до потолка мелкими и совсем мелкими в верхней части (как в английской поздней готике и раннем Ренессансе) филенчатыми панелями каштанового дерева. В нишу на торцевой стене «поставлен» прямоугольный камин из светло-розового мрамора, топка которого, имеющая форму английской арки Тюдор и соответственно топки английских каминов начала XVI века, повторяется в форме деревянной арки самой ниши. Потолок из папье-маше выполнен как свободная интерпретация английской потолочной орнаменталистики конца XVI века. Естественно, что для светильников в бильярдной не было прямых исторических аналогов, и над бильярдным столом «свисала большая прямоугольной формы люстра темной бронзы с шелковым темно-зеленым абажуром и 12-ю электрическими лампочками» [5, с. 134].



Рисунок 8. Ливадийский дворец, семейная столовая. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

Для русских дворцов стилистический плюрализм в решении их архитектуры и отделки интерьеров уже с середины XIX века проявился в появлении таких понятий, как «неоренессанс», «неорококо», «неоготика» и «неорусский стиль», причем наиболее далекой от исторических прототипов была неоренессансная тема в интерьерах. Немногие из отечественных архитекторов были хорошо знакомы с декоративным искусством итальянского Возрождения, которое часто отождествлялось с более известными барочными формами XVII века. Востребованность Ренессанса в контексте историзма парадных интерьеров этого времени во многом объясняется тем, что этот стиль в сознании современников ассоциировался с достоинством, пышностью и роскошью и был эксклюзивной столичной дворцовой модой. Показательный пример: во Владимирском дворце Петербурга, построенном по проекту председателя Петербургского общества архитекторов А.И.Резанова в 1867–1874 годы, фасады дворца точно цитируют (кроме входа) схему решения раннеренессансных флорентийских палаццо (Медичи-Рикарди, Строцци и др.) трехэтажные монументальные стены с четким ритмом арочных окон, карнизами в уровне подоконников и выраженным рустом (но не каменным, как в Италии, а на петербургский манер — более дешевым штукатурным). Среди интерьеров Владимирского дворца, решенных в различных, зачастую вольно интерпретируемых исторических стилях («готическом», «рокайльном», «мавританском», «древнерусском» и др.) ренессансные мотивы прочитываются фрагментарно.

Гораздо более последовательно и стилистически близко к историческому прототипу воссоздавались отделка интерьеров и мебель



Рисунок 9. Ливадийский дворец, кабинет императрицы. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

«неорококо» (или «второго рококо»), которому часто отдавалось предпочтение, по сравнению с другими «неостилями». Рококо больше, чем какой-либо иной исторический стиль, соответствовал понятиям комфорта, камерности, уюта и одновременно представлениям об аристократической среде и изящном образе жизни.

В Ливадийском дворце Н.П.Краснов представил собственную интерпретацию «стиля итальянского Ренессанса» — строгую и торжественную в парадных залах, а также лиричную в традиционном для флорентийского Ренессанса патио — Итальянском дворике, причем, в отличие от ренессансных палаццо, в основе архитектурного формообразования был четкий принцип «изнутри-наружу» (т.е. превалирование функции и удобства интерьеров).

Представительская функция императорского дворца должна была органично сочетаться с уютом загородной дачи, предназначенной для комфортного отдыха царской семьи. Стилистика аристократического, галантного и изнеженного «неорококо» к 1910-м годам уже вышла из моды и была неприемлема в модернизированном соответственно времени «ренессансном» дворце. Для жилых помещений императорской семьи, расположенных на втором этаже, архитектор выбрал, по его выражению, «английский стиль», который на самом деле был очень близок к модерну, причем не флоральному декоративному франко-бельгийскому ар нуво, а к рационалистическому венскому Сецессиону.



Рисунок 10. Ливадийский дворец, гостиная императрицы. Архитектор Н.П.Краснов, 1911

При подъеме по парадной лестнице на второй этаж можно сразу почувствовать смену стилистической и художественно-образной среды интерьеров, причем эта смена не шокирующе контрастная, а как бы вплавленная друг в друга. Все жилые помещения ориентированы большими окнами на природные ландшафты Ялты, парка и моря. Ряд интерьеров связан общими панорамными балконами. В большинстве комнат стены облицованы филенчатыми панелями различной высоты из различных пород дерева. В эти панели встраивались разнообразные по своему архитектурному решению и материалам камины, лишенные каких-либо ассоциаций с историческими прототипами. В рабочем кабинете Николая II камин из крымского диорита представляет скульптурную комбинацию топки с каменной полкой для мелких предметов и деревянной крышкой, входящей в структуру стеновых панелей из кленового тонированного дерева. В кабинете императрицы небольшой камин встроен в деревянный шкаф из светлого ясеня, который, в свою очередь, встроен в ясеневые филенчатые панели стен, проходящие по периметру комнаты. Эту композиционную систему дополняют также и филенчатые ясеневые двери.

Еще более взаимопроникающе интегрирован декорированный керамической плиткой камин со стенными панелями из тисового дерева в семейной столовой дворца. Здесь его колпак с деревянной полкой совпадает по высоте с глухими панелями нижней масти стен, а зеркало в деревянной раме над этой полкой по своей высоте и оформлению входит в структуру верхних панелей, в которых вместо деревянных филенок в рамы вставлены куски цветной ткани.

Невольно хочется провести параллели с подобными дизайнерскими решениями выдающихся представителей отечественного и зарубежного модерна. В столовой особняка Дерожинской Ф.О.Шехтель интегрировал камин с мебельным оборудованием и деревянными высокими панелями стен в 1902 году. В столовой своего дома-студии в Брюсселе Виктор Орта в 1898 году совместил камин в один вертикальный блок с буфетом как интегральный элемент архитектурного оборудования интерьера. В гостиной своей квартиры в Глазго эту же композиционную тему только в белом цвете мастерски разыграл в 1906 году Чарльз Макинтош. Однако крайне маловероятно, что Н.П.Краснов знал эти примеры (во всяком случае, зарубежные). Используемые им композиционные приемы модерна не мыслились стилистической антитезой историзма и тем более искусства Ренессанса. «Чистота моностиля» могла игнорироваться во имя решения собственных архитектурно-художественных задумок и в обычно подпадающих под понятие «модерн» жилых помещениях второго этажа. Так в гостиной императрицы в систему филенчатых панелей и оборудования из белого клена входят тонкие кленовые каннелированные колонки с ионическими капителями, на которые установлен деревянный антаблемент с карнизом. Невольно возникают ассоциации с очень необычными для классицизма XVIII века еще более тонкими фаянсовыми колонками, которые были смело расставлены Чарльзом Камероном вдоль стен и в центре Опочивальни Екатерининского дворца в Царском Селе в 1780-е годы.

В архитектурно-художественном решении Ливадийского дворца и его интерьеров Н.П.Краснов смог убедить многих сомневающихся, что не бывает посредственных и предпочтительных «стилей» историзма, а бывает их либо посредственная и даже дурная по вкусу, либо талантливая интерпретация. Благодаря своему таланту, эрудиции и художественной добросовестности он проектировал, руководствуясь композиционной и функциональной логикой и с искренней любовью, прорисовывал все детали, независимо от стилистических «измов», которые к ним прикладывались им самим, заказчиком или критиками.

Примечания:

1. Императорская семья приезжала в Ливадийский дворец только четыре раза (в 1911–1914 гг.). В 1924 году сотрудники Наркомпроса РСФСР пред-

ложили придать дворцу статус музея, но в 1925 году в здании разместился т.н. «крестьянский санаторий», а в 1931 году дворец стал «профсоюзной здравницей». В результате некоторые интерьеры потеряли первоначальную отделку (особенно мебель), однако осталась их достаточно подробная фотофиксация 1910-х годов [5].

2. Строительство дворца осложнялось проходом на его месте мощных подпочвенных вод, обусловивших устройство дренажных работ и соответствующих железобетонных конструкций необыкновенно суровой для Южного берега Крыма морозной и снежной зимой 1910–1911 годов, повлекшей просушку дворца электрическим отоплением и принудительной вентиляцией, а также ведение круглосуточных работ. В книге Л.А.Тихонова и Л.И.Прокопова «Царское имение «Ливадия» (Санкт-Петербург, 2017) приводится хронология создания дворца, выдержки из соответствующих документов и воспроизведены фотографии его поэтапного строительства из альбома ялтинского фотографа И.Семенова, хранящиеся в фондах Ливадийского дворца-музея.

3. Н.П. Краснов (1864–1939) окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но называл себя «крымчаком», так как с 1887 до 1919 года он жил и работал в Крыму, где по его проектам были построены дворцы, жилые дома, виллы, несколько культовых зданий, а также банк Общества взаимного кредита в Симферополе и «санаторий для выздоравливающих и переутомленных» («лазарет для офицеров») в Массандре. Всего в творческом багаже архитектора к 1913 году, когда он был избран академиком архитектуры Петербургской Академии художеств, было более 60 построек. В 1919 году Краснов эмигрировал и последние 17 лет провел в Югославии, где по его проектам было построено и реставрировано несколько светских и культовых зданий. В строительстве Ливадийского дворца участвовали также архитекторы Л.Н.Шаповалов и А.К.Иванов.

4. Чтобы надолго сохранить белизну стен, камень был обработан специальным раствором.

5. Первоначально на этом месте был мраморный колодец, привезенный из Турина в 1913 году.

6. Камины дворца были действующими, но все комнаты имели центральное отопление.

7. В феврале 1945 года здесь была спальня Ф.Рузвельта.

8. На мебельной фабрике Федора Мельцера были выполнены мебель и оборудование для ряда других интерьеров Ливадийского дворца (Парадный вестибюль, Ожидательная, Диванная, рабочий кабинет императрицы, гостиная императрицы).

Библиография:

1. *Калинин Н.Н., Кадиевич А., Земляниченко М.А.* Архитектор Высочайшего двора. Симферополь: Бизнес информ, 2003.

2. *Калинин Н.Н., Земляниченко М.А.* Николай Петрович Краснов // Архитектура СССР. 1990. № 4.

3. *Калинин Н.Н., Земляниченко М.А.* Ливадийский дворец // Юный художник.1991. № 10.

4. *Стефанюк В.* Ливадийский дворец-музей. Фотоальбом. Симферополь: Свитком, 2015.

5. *Тихонова Л.А., Прокопова Л.И.* Царское имение «Ливадия» в акварелях и фотодокументах. СПб., 2017.

Е.В. ЖЕРДЕВ

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

E.V. ZHERDEV

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

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ И ПРОЕКТНАЯ РОЛЬ СИМУЛЯКРА В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ XX–XXI ВЕКОВ

ARTISTIC AND SHAPE AND DESIGN ROLE OF SIMULAR IN ART AND DESIGN OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье рассматривается проблема симулякра в художественном творчестве. Выявляется эстетическая роль симулякра в искусстве и дизайне от Платона до постмодернизма.

The article is dedicated to the simulacrum of the art creative. The eastetic role of the simulacrum of the art and the design from Platon to postmodernism is reveal bring to light.

Ключевые слова: симулякр, эстетика, искусство, художественный образ, творчество, дизайн, постмодернизм.
Keywords: simulacrum, eastetic, art, art image, creative, design, postmodernism.

Проблема симулякра активизировалась в искусстве и дизайне в период начала постмодернизма в середине XX века и продолжает быть актуальной в XXI веке. Чтобы определить признаки и эстетическую значимость симулякра в постмодернизме необходимо выявить почву, на которой он успешно взращивается.

В отличие от модернизма, который характеризуется как рациональный, конструктивный, логоцентричный период в искусстве, постмодернизм отстаивает принципы семиотического, художественного языка

культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых явлений, совершаются иррациональные, нерпредугадываемые текстовые события. В произведениях постмодернизма свободно объединеняются различные стили, образные мотивы, художественные приемы различных исторических традиций, национальных особенностей, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. В постмодернизме дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию. В этой игре знаков отсутствует единый смысловой центр, организующая идея. Принцип свободного комбинирования цитат, коллажа и культурных смыслов открывает путь к футуродизайну, к придумыванию гипотетических образов. Постмодернизм в дизайне выражается не только во внешних признаках (множественная стилистика, цитатность), но и в утверждении иного стиля мышления.

Благодаря влиянию постмодернизма сформировалось творческое течение, синтезирующее в себе промышленные объекты и изобразительное искусство, под названием «арт-дизайн». Особенность этого течения состоит в том, что усилия дизайнера направлены, в первую очередь, не на утилитарно-функциональную выразительность вещи, а на художественную организацию ее формы, вызывающей эмоциональные впечатления у реципиента. Произведения арт-дизайна создают художники, стремящиеся, прежде всего, к достижению высокого качества композиции, деталировки формы, красоты поверхности, впечатляющего колорита и т.д., вопреки сущности вещи, ее утилитарно-функциональным требованиям. Это создает коллизию между модернистским пониманием формообразования и постмодернистским.

С позиции модернизма отрицание первозначности утилитарной функции приводит к завуалированию архетипических основ вещей. Такой подход к формообразованию уводит дизайн от реальных потребностей пользователя. В то же время, стремление к логоцентрзму и голому функционализму в формообразовании индустриальных изделий лишает технику поэтики; техника в этом случае предстает «мертвой», а человек оказывается в условиях бихевиоризма, когда его поведение ограничивается только совокупностью двигательных реакций.

Благодаря влиянию постмодернизма все революционные, инновационные устремления дизайнеров были представлены в изделиях,

эпатирующих устоявшиеся вкусы публики. Дизайнеры стали разрушать привычные каноны, но при этом одновременно открывать для практики новые перспективные направления. Благочинное развитие дизайна модернистского этапа взорвалось эпатирующим переложением новой постмодернистской эстетики на язык предметного искусства. Пластические и колористические образы отныне стали все больше уходить в семиотику.

Итальянский дизайнер Э.Соттсасс и его коллеги с помощью философии экзистенциализма, в которой классическая рационалистическая позиция подверглась серьезной критике, выдвинули гипотезу выхода из голого функционализма с целью не только приспособить вещи к миру человека через утилитарную эргономику и потребительскую составляющую, но и увидеть в вещах часть жизни человека, его эмоций, его культуры. Прорыв в философию вещи, в роль и значение предметного окружения человека Соттсасс предпринял одним из первых дизайнеров XX века. Его вещи, помимо внешнего выражения функциональности, приобретали теперь значения вещей-символов. В древних вещах Соттсасс постигает образный и символический язык, совершенство художественной формы. Ему удается извлечь ценностное зерно доклассического художественного ремесла и ввести его в контекст современной культуры. Вещи для него — часть человеческих взаимоотношений, представляющих сложные коммуникативные процессы.

Детерминирование постмодернистического мировоззрения в дизайне связано с осознанием двух важнейших факторов современного мирового процесса. С одной стороны, это стремительное развитие технического прогресса, а сдругой — вызванные им социальные и экологические изменения. Наука и техника в современном обществе возвысились над человеком, а технократическое мышление начинает утрачивать гуманистическую ориентацию. Развитие такой тенденции невольно приводит к критическому осмыслению техницизма, а с ним и ортодоксального функционализма. Пафос критического осмысления функционализма способствует возникновению и развитию поэтического дизайна, который, в некоторой степени, отходит от реальных, полезных потребностей пользователя в сторону художественной образности, связанной непосредственно с поэтическими тропами, в частности, с метафорой, аллегорией, символом, метонимией. Практика дизайна показала, что потребитель индустриальных вещей нуждается не только в материальном, но и в

духовном, не только в нормативно-эстетическом, но и художественном, ибо он имеет генетическую предрасположенность к художественно-образному, метафорическому восприятию окружающего мира.

Несмотря, казалось бы, на неоспоримость тендеции формообразования в концеции постмодернизма современная философия находит в ней и негативную сторону, связанную с уходом от реального в сторону гиперреального. Как и многие прогрессивные явления, постмодернизм сталкивается с критикой ряда известных философов. И это диалектически оправдано, так как невозможно создать идеальную модель бесконечного существования той или иной парадигмы. Концепция рафинированной поэтики, как и концепция ортодоксального функционализма, с позиции технической эстетики нуждаются в их гармоническом сочетании с учетом, в первую очередь, потребительских предпочтений пользователей продуктов дизайна. Отсутствие гармонии приводит к крайностям, несовмесимым с реальными потребностями. Именно уход от реальности становится предметом дискурса многих философов.

В период современной философии уход от реального рассматривается как гиперреальность, которая лишь создает впечатление реальности. Такое явление называется симулякром, а распространение подобных явлений называют симуляцией.

Симулякр — (от лат. simulacrum — 1) «подобие, видимость»; 2) «образ, изображение, статуя»; 3) «тень, призрак, привидение») — термин философии постмодернизма для обозначения внепонятийного средства фиксации переживаемого состояния. Слово «симулякр» генетически восходит к термину «симулакрум», обозначавшему у Платона «копию копий», «не имеющей оригинала в реальности».

Философия Платона исходила из поиска соответствия образа сущности вещи или ее образцу, поэтому акцент делался на эйдетическом подобии, а фантазмы как далекие от подобия вели к заблуждениям и были присущи софистическим рассуждениям. Симулякр — понятие философского дискурса, введенное в античной мысли для характеристики, наряду с образами-копиями вещей таких образов, которые далеки от подобия вещам и выражают душевное состояние, фантазии, призраки, галлюцинации, репрезентации снов, страхов, бреда [1].

Платон в «Софисте», связывая искусство с подражанием, говорит о двух видах подражания: творящем образы и создающем призраки — «фантасмические» образы, которые только кажутся сходными с пред-

метами. Софисты создают мнимое знание и призрачные подобия, а не образы, соответствующие предметам [2].

В диалоге между Теэтетом и Чужеземцем в «Софисте» выясняется, что, по отношению к речам, существует какое-то подобное искусство, с помощью которого можно обольщать молодых людей и тех, кто стоит вдали от истинной сущности вещей. К этому роду обольстителей относятся, по мнению Чужеземца, софисты, которые выглядят фокусниками в поиске истины. Они заняты забавой. В связи с этим искусство можно расчленить на действительное и иллюзорное. Чужеземец говорит Теэтею, что он усматривает два вида искусства подражания. В одном он усматривает искусство творить образы, связанные с длиною, шириною и глубиною, в другом — образы, не передающие истинную соразмерность прекрасных вещей. Чужеземец говорит: «Не воплощают ли поэтому художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными? ...А как же мы назовем то, что с одной стороны, кажется подобным прекрасному, хотя при этом и не исходит из прекрасного, а с другой стороны, если бы иметь возможность рассмотреть это в достаточной степени, можно было бы сказать что оно даже не сходно с тем, с чем считалось сходным? Не есть ли то, что только кажется сходным, а на самом деле не таково, лишь призрак?». Выясняя в диалоге с Теэтеем симулятивный смысл подобного искусства, Чужеземец далее говорит: «Не назовем ли мы вполне справедливо искусством творить призрачные подобия то искусство, которое создает не подобия, а призраки? ... Таким образом, я назвал следующие два вида изобразительного искусства: искусство творить образы и искусство содавать призрачные подобия [2, 236 a-c]».

В данном диалоге красота жизни и реального бытия для Платона выше красоты искусства. Бытие и жизнь есть подражание вечным идеям, а искусство есть подражание бытию и жизни, то есть подражание подражанию.

Но, по Платону, чувственное бытие — лишь тень, призрак мира идей. Чувственный мир вещей, происшедший из бесформенного субстрата, находится в процессе непрерывного видоизменения. В этой изменчивости явлений материального мира не могут уловить ничего постоянного ни чувства, ни мышление; действительно существующий элемент материальных явлений есть лишь тот, который вносится в них идеями. Истинно существует только мир идей, явления мира вещей — лишь тени идей, подобные истинно существующему, но сами не име-

ющие реальности, не имеющие истинного существования. Идеальный мир Платон называет Бытием, материю — Небытием.

О природе разделения искусства писал в своих произведениях и Аристотель. Особенно это видно из анализа метафоры в плане уподобления и противопоставления, где сравнение выглядит как искусство подобия, а противопоставление — антитеза, оксиморон и катахреза — как искусство призрака, искусство симулякра.

В книгах «Поэтика», «Риторика» и «О душе» Аристотель проявил себя как основоположник логики, создатель силлогистики, которые в дальнейшем легли в основу семиологии. При этом метафора, которой Аристотель в этих трудах отвел большое значение как знаковому выражению художественной сущности поэтических и риторических текстов, стала важнейшей составляющей семиологических аспектов художественной образности произведений литературы и искусства [3].

В книге «Поэтика» Аристотель пишет: «Переносное слово, или метафора, есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, например, в выражении: “вон и корабль мой стоит”, так как “стоять на якоре” есть часть понятия “стоять”. С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как “тьма” значит “много”, то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо “много”. С вида на вид, например, “вычерпав душу медью” и “отсекши несокрушимой медью”, так как здесь “вычерпать” в смысле “отсечь”, а “отсечь” в смысле “вычерпать”, а оба [эти слова] значат “отнять” что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому [поэт] может сказать вместо второго четвертое, или вместо четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею, следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашей Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни, или, как Эмпедокл, закатом жизни» [3, с. 48].

Далее Аристотель пишет, что для «некоторых из аналогий нет собственного названия, но, тем не менее, может употребляться образное выражение; например, “разбрасывать семена” значит “сеять”, а для разбрасывания солнцем света названия нет; но оно также может относиться к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: “сея богоданный свет”» [3, с. 49].

В книге «Риторика» Аристотель пишет: «…метафоры — вот единственный материал, полезный для стиля прозаической речи. Доказывается это тем, что все пользуются только такого рода выражениями; все обходятся с помощью метафор… Метафора в высокой степени обладает ясностью, приятностью и прелестью новизны, и нельзя заимствовать ее от другого лица. Нужно употреблять… подходящие эпитеты и метафоры, а этого можно достигнуть с помощью аналогии; в противном случае [метафора и эпитет] покажутся неподходящими вследствие того, что противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом» [3, с. 230].

Напоминая о том, какой род метафор наиболее заслуживает внимания, Аристотель пишет, что тот, который наилучшим образом достигает цели. Он выделяет в этом плане метафоры, основанные на аналогии: «… так, например, Перикл говорил, что юношество, погибшее на войне, точно так исчезло из государства, как если бы кто-нибудь из года уничтожил весну». В аналогии Аристотель видел такое важное качество как наглядность. Он считал, что пословицы и гиперболы — это тоже метафоры: «И пословицы — метафоры от одного рода вещей к другому, например, если кто-нибудь сам введет к себе кого-нибудь, рассчитывая от него попользоваться, и потом терпит от него вред, то говорят: «это как карпатский житель и заяц», ибо оба одинаково потерпели… И удачные гиперболы — метафоры, например, об избитом лице можно сказать: его можно принять за корзину тутовых ягод, так как под глазами сине…» [3, с. 257].

В «Риторике», в главе «Сравнение, его отношение к метафоре. Употребление сравнений», Аристотель пишет: «Сравнение есть также метафора, так как между тем и другим существует лишь незначительная разница» [3, с. 236]. Рассуждая о метафоре в поэзии, Аристотель столкнулся с некоторой парадоксальностью: с одной стороны, метафора есть сравнение, а с другой — она имеет отличие от него — о гомеровском герое Ахилле «он ринулся, как лев» — это есть сравнение, а «он ринулся» — это есть метафора, то есть логически метафора становится сравнением, когда в морфологии предложения появляется союз «как» (или «словно», «наподобие» и т.д.), а когда этого союза нет, то нет и сравнения, хотя метафора остается.

Кроме «сравнения», Аристотель рассматривает и «противоположение»: «Метафоры нужно заимствовать из области предметов сходных, но и не явно сходных, подобно тому, как и в философии считается свойством меткого ума видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих

одни от других, как, например, Архит говорил, что судья и жертвенник одно и то же, потому что к тому и другому прибегают все, кто терпит несправедливость. И если бы кто-либо сказал, что якорь и крематра — одно и то же: и то и другое нечто сходное, но отличается одно от другого положением: одно наверху, другое — внизу. И выражение «государства уравнивались» отличает сходство в предметах, далеко отстоящих один от другого, именно равенство в могуществе и в поверхности. Все это говорит о том, что, анализируя метафору в поэзии, Аристотель вычленил две основные составляющие метафоры: сравнение и противопоставление.

Сравнение (лат. comparatio) — категория стилистики и поэтики, образное выражение, в котором изображаемое явление уподобляются другому по какому-либо общему для них признаку с целью выявить в объекте сравнения новые свойства, например, уподобление (сопоставление). Сравнение включает в себя сравнительный предмет (объект сравнения), предмет, с которым происходит сопоставление (средство сравнения), и их общий признак (основание сравнения). Ценность сравнения как акта художественного познания в том, что сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных признаков, что значительно обогащает художественное впечатление. Например, в контексте дизайна ковш в виде утки уподобляется образу живой утки, котороя ныряет в воду. Образ утки раскрывает функциональную сущность ныряющего в бочку с водой ковша.

Противопоставление (противоположение) — образное выражение за счет соединения противоположных признаков.

К противопоставлениям относятся:

— *катахреза* (от греч. katachresis — «злоупотребление, непривычное употребление») — пародическое уподобление одного явления (предмета) другому явлению (предмету), комизм, ирония; например, тот же ковш с двумя лошадиными головами противоречит своей функциональной сущности ныряния в бочку с водой; к катахрезе можно отнести фотоаппарат в виде ружья, кресло в виде губ, табурет «на человеческих ногах», самолет-«крокодил» и т.д.;

— *оксиморон* (от греч. oxymorom — «остроумно-глупое») — парадоксальное уподобление одного явления (предмета) другому явлению (предмету); оксиморон обогащает смысл образа и усиливает его эмоциональную выразительность; позволяет раскрывать единство противоположностей, целостную противоречивость явлений жизни; оксиморон

может быть видом художественного парадокса, например, изготовление чайника в виде архитектурного сооружения, радиоприемника в виде египетской пирамиды, стула в виде кобры и т.д.;

— *антитеза* (от греч. antithesis — «противоположение») — сопоставление резко контрастных или противоположных понятий, образов и форм для усиления впечатления, противоречивость функции и образу; например, соединение в конструкции изделия мягких и твердых, крепких и хрупких материалов, перенос живописной манеры импрессионистов на декор обшивки кресел и др. [4].

В книге «О душе» Аристотель видит природу разделения способности души на суждение и ощущение, которые определяют рациональное и иррациональное начала в осмыслении окружающей действительности. В иррациональном осмыслении развиваются интуиция и воображение художника, которые становятся детерминантами образного мышления, ведущими к симулякрам [3].

На протяжении развития истории искусства симулякры всегда сопровождали творчество художников в виде аллегорий, метафор, символов и других поэтических тропов. Так, увлечение древних людей процессом формообразования привело к возникновению и развитию художественно-образного мышления. О предрасположенности человека к художественно-образному мышлению окружающего мира свидетельствуют археологические раскопки и исследования ученых, касающихся вопроса происхождения искусства.

В научных трудах по происхождению искусства отводится важное место утилитарным изделиям, выполненным в так называемом «зверином стиле» — условное наименование широко распространенного в древнем искусстве стиля, отличительной чертой которого было изображение отдельных животных, частей тела, а также сложных композиций из нескольких животных. Он возник у ряда народов в каменном веке, развивался в бронзовом веке, особое распространение получил в железном веке.

Происхождение «звериного стиля» связано с почитанием священного зверя, изображение которого постепенно превращалось в условный орнаментальный мотив. Для «звериного стиля» характерны тонкое наблюдение природы, реалистичная передача форм животных и их движений. Наиболее распространены были изображения травоядных животных, хищных зверей и птиц, а также фантастических существ (грифонов). Приемы изображений различны: гравировка по металлу и литье, резьба по дереву и кости, аппликации из кожи и войлока. Реа-

листичность изображений сочеталась с определенной условностью к форме вещи, которую они украшали; животные изображались в канонических позах (скачущие, борющиеся; копытные с подогнутыми ногами; хищники – иногда свернувшиеся в клубок). Прослеживаются условные приемы и в передаче отдельных частей тела животного (глаза в виде кружков, рога — завитков, пасть — полукруга и т.д.). Иногда изображалась часть тела зверя, служащая его символом (головы, лапы, когти зверей и птиц). Таким образом зарождается, наряду с художественно-образным, мифологическое мышление, которые можно рассматривать в контексте «ленивых», «ложных» образов, то есть симулякров, так как их возникновение не терминировано утилитарной функцией [4].

В Средневекой теологии к симулякрам можно отнести иконы, на которых изображен человекоподобный Бог. В Ренессансе симулякрами можно считать аллегории, симвоы, метафоры в творчестве Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи и др. Особенно ярко выраженными симулякрами выглядят работы художников-маньеристов.

Основным эстетическим критерием маньеризма становится не следование природе, а субъективная «внутренняя идея» художественного образа, рождающаяся в душе художника. Используя в качестве стилистических нормативов произведения Микеланджело, Рафаэля и других мастеров Возрождения, маньеристы искажали заложенное в них гармоническое начало, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил. Ярче всего маньеризм проявился в Италии. Творчество ранних маньеристов (Понтормо, Россо Фьорентино, Беккафуми, Пармиджанино), выступивших в 20-х годах 16 века, проникнуто трагизмом и мистической экзальтацией; произведения этих мастеров отличаются острыми колористическими и светотеневыми диссонансами, усложненностью и преувеличенной экспрессивностью поз и мотивов движения, удлиненностью пропорций фигур, виртуозным рисунком, где линия, очерчивающая объем, обретает самостоятельное значение. В маньеристическом портрете (Бронзино и др.), открывающем новые пути в развитии этого жанра, аристократическая замкнутость персонажей сочетается с обострением субъективно-эмоционального отношения художника к модели. Своеобразный вклад в эволюцию маньеризма внесли Джулио Романо, Перинодель Вага и др., в монументально-декоративных циклах, в которых преобладали атектоничные, насыщенные гротескной орнаментикой ре-

шения. Для работ художников Дж.Вазари, Дж.П.Ломанци, Джамболонья, Б. Челлини и др. характерны стилизация человеческой фигуры, измельченность формы. В архитектуре маньеризма (Ф.Цуккари, П.Лигорио) гуманистическая ясность образа вытесняется стремлением к сценическим эффектам, к эстетизации декора и подчеркиванию экстравагантной детали. Так, портал Палацетто в Риме, выполненный Ф.Цуккари (1553), представляет собой человеческую голову с бешенными глазами и открытым ртом, обозначающим дверь. Во Франции ярким маньеристом был Приматиччо, в Испании — В.Кардучо, в Чехии — Дж.Арчимбольдо.

В период стиля «модерн» симулякры стали сущностной стороной творчества многих отечественных и зарубежных художников. Модерн пытался придать метафорический смысл новым функциям и конструктивным системам, приобщить к искусству все формы жизни и сделать человека частицей художественного целого. Эстетика модерна находилась под влиянием таких философов, как Артур Шопенгауэр, Анри Бергсон, Эрнст Кассирер, Зигмунд Фрейд, Фридрих Ницше. Они выражали новые идеологические концепции, новую «философию жизни», суть которых заключалась в постижении жизни не путем логически рациональных построений, а путем интуиции; метафорически рассматривали мир как живой организм, где человек должен покориться стихии жизни, идя навстречу своей судьбе. Под их воздействием художники изображали культ стихии, страсти, интерес к «органическому человеку» (каков есть), хороводы, вихри, грезы, сны и др.

В это время немецкий историк искусства и философ Вильгельм Воррингер (1881–1965) в своей книге «Абстракция и вчувствование» (1907) доказывал, что поняие художественной воли заключает в себе новую философию истории и человеческого духа. Оно приоткрывает покрывало над космической тайной жизни, родственной витальному порыву Бергсона или иррациональной воле, как она представлялась Шопенгауэру и Ницше. При этом Воррингер утверждал, что импульс художника не имеет ничего общего с воспроизведением реальности. Его истинная цель — в чистой абстракции.

Данная книга Воррингера получила статус культового текста художественного авангарда XX века, благодаря смелому переосмыслению традиционных понятий эстетики XIX века, в которой во главу угла была поставлена изобразительность. В эстетике Воррингера впервые постулируется геометризм и абстракция [5].

Это мировоззрение особенно повлияло на творчество В.В.Кандинского. В начале XX века Кандинский переосмысливает подход к своему творчеству в пользу движения к беспредметному искусству. Художник уделяет большое внимание образно-метафорической системе, позволяющей, по его мнению, проникнуть в потаенные глубины мира, в скрытую внутреннюю жизнь души. Отстаивая движение к абстракции, Кандинский усматривал два вида сходства с реальным миром: внешнее и внутреннее. Во внешнем сходстве художник не видел будущего, в то время как во внутреннем он чувствовал тонкие вибрации души, которые не способно, по его мнению, раскрыть реалистическое искусство. По Кандинскому, именно абстрактное искусство, раскрывающее духовные пласты, способно к дальнейшему развитию, становясь пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении [6]. В поиске причинно-следственной связи разития абстрактного искусства Кандинский в книге «О духовном в искусстве» пишет: «Когда потрясены религия, наука и нравственность ... и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*» [6, с. 28]. В этом плане характерным является, по мнению Кандинского, творчество прерафаэлитов, которые пытались влить новую жизнь в их абстрактные формы.

Движение к абстрактному искусству, которое в полной мере является носителем симулякров, сопровождалось раскрытием внутреннего содержания вещей во внешних формах. Так, Поль Сазан, считал Кандинский, «...умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает "nature-morte" до той высоты, где внешне — «мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо они обладают даром всюду видеть внутреннюю жизнь» [6, с. 35].

Раскрывая глубинные возможности абстрактной живописи Кандинский особое значение придавал цвету. Ссылаясь на Анри Матисса, он приписывал краске преобладающее значение и наибольший вес, сравнивая цвет с музыкальными звуками: «...цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [6, с. 45]. Стремясь освободить искусство от гнета натуралистических форм, найти изобразительный язык для выражения тонких вибраций души, Кандинский настойчиво сближал живопись с музыкой.

С появлением абстрактного искусства период доминирующего реализма в культуре закончился и внимание художников было устремлено к открытию нового измерения — параллельной реальности, где скрывались тысячи новых форм самовыражения. В движении к беспредметности живопись, чем больше жертвовала иконическими знаками, тем глубже раскрывала смыслы индексных и символических знаков. У художников-беспредметников геометрические фигуры стали приобретать семантическую значимость. По мнению Кандинского, развитие искусства не состоит из новых открытий, как в науке, вычеркивающих старые истины. Он сравнивает искусство с деревом, на котором растут все новые и новые ветки и листья. Разветвление и рост — это не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне. Отталкиваясь от определения симулякра как копии, не имеющей оригинала, как тени теней и т.д., мы в праве утверждать, что абстрактная живопись вполне соответствует этому понятию.

В дизайне, в отличие от живописи, своя природа симулякров, так как здесь учитывается в первую очередь функциональное назначение вещи. И не всякий симулякр будет уместен с позиции его утилитарной целесообразности. Тем не менее, в дизайне немало случаев, где делались и делаются ложные формы.

Так, в широко известной в 60-х годах отечественной 8-миллиметровой любительской кинокамере «Кварц», привод которой был механическим, представляющим собой спиральную пружину, накручивающейся с помощью ключа, решили применить моталку, наподобие зарубежных кинокамер этого типа (например, BELL HOWELL, Англия). В результате появилась кинокамера «Кварц-9», корпус которой искусственно увеличился в длину в угоду размерам нововведенной моталки. Однако спиральная пружина осталась неизменной. При накручивании спиральной пружины моталкой момент усилия растет по возрастающей прямой в зависимости от количества оборотов. Если накручивать такую пружину ключем, то он, по крайней мере, не выскакивает из рук, так как рычаг почти равен нулю. Другое дело обстоит с моталкой: при накручивании спиральной пружины она просто вырываеся из рук, так как рычаг значительно увеличился. Причина заключается в том, что моталка в зарубежных кинокамерах, в частности в английской, применяется в случае использования S-образной негаторной пружины, которая имеет предварительное напряжение и момент усилия не растет в зависимости от количества оборотов. Чтобы применять негаторную пружину, пред-

приятию необходимо было ее покупать за рубежом, что было в условиях социализма сложно осуществить.

Даже в современном, цифровом дизайне при переходе от механики к сенсорике нередко кнопки имитируют механику. Вроде пружины нет, но впечатление, что она там есть, сохраняется.

В последнее время мы привыкли к цифровым технологиям, заменившими фотопленку в формообразовании фото и киноаппаратов. Это, в свою очередь, тоже подражание прежним технологиям. Но наступает новая эра подражания: фотография из цифровой становится вычислительной. Она перестает быть документом и правдой. Появляются новые функции — функции вычислений, связанные с обработкой цифровых изображений. Возникает интерпретированная реальность или экранная реальность как результат вмешательства средств массовой коммуникации. Реальность интерпретируется несколькими специалистами, например, редактором, режиссером, дизайнером и другими, которые включают в реальность свой субъективный фактор, вследствие чего реальные факторы превращаются в метафоры, символы, симулякры. При этом нередко подлинные картины художников превращаются в этикетки на винных бутылках, становятся фоном в рекламных плакатах.

Вопросы симуляции, фиксирующей феномен тотальной семиотизации бытия, стали весьма актуальными в творчестве французского философа Жана Бодрийяра (1929–2007), который употреблял термин «симулякр».

В книге «Система вещей» (1968 г.) Бодрийяр писал о симулякре в плане стилизации формы под ложную функцию: «Формы ... становятся автономнее, все дальше отходя от морфологии человеческого тела и усилия, — хотя они всегда так или иначе на них намекают» [7, с. 12].

Поняте «симулякр» выступает базовым термином в концепции симуляции у Бодрийяра, согласно которой замена реального знаками реального становится лозунгом современной культуры, эволюционирующей от парадигмы «отражение реальности» до маскировки ее отсутствия, и идущей дальше, достигая современного состояния, когда означающее вообще не соотносится с какой бы то ни было реальностью. По Бодрйяру, симуляция основана на культивации и экстраполяции на все сферы социальной жизни презумпции «пустого знака». По Бодрийяру, образ проходит четыре исторические фазы: 1) отражает реальность; 2) маскирует и искажает реальность; 3) указывает на отсутствие реально-

сти; 4) не имеет никакого отношения к реальности. Бодрийяр, осмысляя этот термин в современном понимании, считает, что ***симулякр — знак без денотата,*** знак того, чего нет в содержании реального произведения. Бодрийяр использует понятие «симулякр», в основном, для анализа культуры и искусства. Он рассматривает историю европейской культуры от эпохи Возрождения как смену трех порядков симулякра. Первый порядок — это «подделка». В этот период осуществляется переход от копирования действительности к подражанию ей; активизируется стремление пересоздать природу (создание второй природы), человека, общества, универсализировать мир. Второй порядок — «производство» — подвергает изменению не форму и материю вещей, а их отношения и структуру. Реальность заменяется «гиперреальностью», совокупностью различных образов реальности; начинается эпоха репродукции. Третий порядок симулякра — симуляция, которая характеризуется маскировкой отсутствия реальности. Каждая вещь, пишет Бодрийяр, посредством рекламы, средств массовой информации приобретает свой символ. Даже самое банальное и непристойное — и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея. Понятие «симулякр» особенно важно при рассмотрении и понимании постмодернизма, где он, не отражая ничего, все же становится компонентом художественной структуры, передавая ассоциации автора от реальности, выражая целостность видения автора, наполняясь субъективным авторским содержанием [8].

В настоящее время большинство современных зрелищ, видео, живопись, пластические искусства, аудиовизуальные средства, синтезированные образы — все это представляет собой изображения, на которых буквально невозможно увидеть что-либо. Все они лишены теней, следов, последствий. Все, что мы можем почувствовать, глядя на любое изображение, — это исчезновение чего-то, прежде существовавшего. В них нет ничего иного, кроме следов того, что исчезло .

Не отражая ничего, знаки-симулякры все же приобретают смысл, полученный из их эстетического облика, образованного породившей их реальностью, несут черты этой реальности и вызывают впечатления и эмоции от нее; становятся компонентом художественной структуры, передавая ассоциации автора от реальности, выражая целостность видения окружающего мира. Так, в торговой рекламе существуют симулятивные изображения известных исторических личностей,

деятелей культуры. Напрмер, рекламируя джинсы фирмы Diesel, художники изображают девушку, одетую в эти джинсы, сидящую на коленях у Рузвельта и кокетничущую с Черчилем и Сталиным. В данном случае используется знаменитая фотография Ялтинской конференции 1945 года. В джинсы «одевают» также Пушкина, Достоевского, Гоголя, Маяковского, используя для этого их скульптурные изображения.

На Московской биеннале современного искусства 2009 г. в духе симуляции демонстрировался «Бульдозер» автора из Бельгии Вима Дельвуа. Художник объясняет концепт: «Почему бульдозер? Потому что все мальчишки играют в машинки — это как раз бульдозер». Придавая своему бульдозеру ажурную форму готического собора, бельгийский художник создает метафору храма как нового культа машин.

Постмодернизм создает специфическую артикуляцию бытия, субъекта и опыта. При таком подходе культурная универсалия бытия фактически совпадает с универсалией текста. В этом плане предметный мир сегодня мутирует, превращаясь в набор текстов. Таким образом, культура постмодернизма задает особую артикуляцию мира, в рамках которой бытие предстает как жизнь языка в его принципиальной семиотичности и, следовательно, вторичности данной человеку реальности.

Примечания:

1. Всемирная энциклопедия: Философия XX век / главн. научн. ред. и сост. А.А.Грицанов. М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. 976 с.

2. *Платон.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993.

3. *Аристотель.* Поэтика; Риторика; О душе / пер. с древнегреч. В.Аппельрота, Н.Платоновой и П.Попова; вступ. ст. и коммент. С.Трохачева. М.: Мир книги, Литература, 2007. 400 с.

4. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне / Е.В.Жердев: Учеб. пособие. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Архитектура-С, 2012. 464 с.

5. *Ванеян С.С.* Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вопросы истории и теории христианского искусства. Вестник ПСТГУ. 2016. Вып. 1 (21). С. 123–164.

6. *Кандинский В.* Одуховном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.

7. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. с фр. С.Н.Зенкина. М.: Рудомино, 1995. С. 173 с.

8. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с фр. О.А.Печенкиной. Тула, 2013. 204 с.

В.Ф. ЗИВА

Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ziva@mghpu.ru

V.F. ZIVA

Doctor of pedagogical sciences, professor head of the department of additional education of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ziva@mghpu.ru

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-ИННОВАЦИОННОЙ СРЕДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ВУЗЕ

PRINCIPLES OF FORMATION OF INFORMATION AND INNOVATION ENVIRONMENT IN THE ART AND INDUSTRIAL UNIVERSITY

В статье рассматриваются вопросы создания в вузе информационно-инновационной среды. Анализируются нормативно-правовые акты, связанные с реформированием образования в России. Подчеркивается изменение профессионального контекста при подготовке специалистов в связи с социальными и экономическими реформами. Аргументируется необходимость создания информационно-инновационной среды, которая в значительной степени влияет на формирование новой генерации профессиональных кадров. Обосновывается необходимость сохранения лучших традиций академического художественного образования и выработка стратегии инновационного образования как нового вектора его развития.

The article deals with the creation of information and innovation environment in the University. Legal acts related to the reform of education in Russia are analyzed. The change of professional context in the training of specialists in connection with social and economic reforms is emphasized. The necessity of creating information and innovation environment, which greatly affects the formation of a

new generation of specialists, is argued. The necessity of preserving the best traditions of academic art education and determining the strategy of innovative education as a new vector of its development is substantiated.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, подготовка дизайнеров, художников, реставраторов, новый контекст профессиональной деятельности, информационная среда, инновации, поток новых знаний, новая генерация специалистов, государственная программа.
Keywords: art and industrial education, training of designers, artists, restorers, new context of professional activity, information environment, innovations, flow of new knowledge, new generation of specialists, state program.

Художественно-промышленное образование всегда мыслилось как подготовка, с одной стороны, высокопрофессиональных художников, владеющих русской школой рисунка, с другой — грамотного специалиста в области традиционного ручного труда. Несомненно, что эти две базовые компоненты напрямую связаны и развиваются с учетом технологических достижений того или иного времени и современными педагогическими методами обучения. Таким образом, базовые комплексные навыки, обязательные для подготовки дизайнеров, художников монументального и декоративного искусства, скульпторов, реставраторов, дополняются современными реалиями. Очевидно, что сегодня качество образования специалиста не может определяться теми же знаниями, навыками, умениями, что и прежде. Бесспорно, что часть существующих моделей специалиста в определенной мере стала неадекватна в условиях быстро меняющихся экономических обстоятельств и потребностей рынка труда, формирующегося и в сфере социально-культурных услуг. Возникновение нового социально-экономического и культурно-образовательного пространства предполагает формирование нового контекста профессиональной художественно-промышленной деятельности, а, следовательно, нового инновационного качества подготовки кадров.

Требования нынешней жизни стали гораздо обширнее, разнообразнее и сложнее, и это не может игнорироваться, сбрасываться со счетов как в рамках определения стратегии и основных параметров

развития института образования, так и в отдельных образовательных программах. Развитие нового контекста профессиональной деятельности предполагает создание в образовательных организациях информационно-инновационной среды, способствующей формированию новой генерации специалистов посредством развития и укрепления такой системы их подготовки и ориентации (теоретической, практически-прикладной, ценностно-мотивационной), которая бы в максимальной степени обеспечивала как потребности культурного развития общества в целом, так и профессиональную адекватность и «профессиональный комфорт» (ощущение способности и готовности к творческой деятельности, ее востребованности и социальной признанности) для каждого отдельного специалиста. Реформы в области образования направлены на создание нового типа учебного заведения, действующего на основе внедрения принципов и методов стратегического менеджмента по развитию основных направлений и видов дополнительного, среднего профессионального и высшего образования.

Безусловно, что данный процесс напрямую связан со стремительными темпами перемен во всех сферах жизни. Резко возрастающий поток новых знаний, исчезновение переходного периода между получением знаний и их использованием, наконец, отчуждение процесса производства духовных ценностей от процесса их усвоения и передачи характеризуют сами реалии современной жизни как инновационные. В этой связи на первый план выдвигается вопрос формирования информационной среды образовательной организации, которая позволяет органично выстраивать организационный, учебный и творческий процессы, наполнение ее профессиональным контентом. Современная информационная среда является совокупностью различных элементов, таких как технический, организационный, учебно-методический, коммуникативный и других. Нельзя забывать и об участниках, которые являются одновременно создателями и потребителями этой среды. Если преподаватель наполняет эту среду передачей определенных знаний, умений и схем поведения, то обучающиеся, их родители, абитуриенты оказываются потребителями контента этой среды.

Отсюда требуются новые ценностные ориентиры образования, новая инновационная динамика. Вопросы сути, целей и содержания инновационного образования все более занимают научную общественность. В России система идей по модернизации образования получила

название «инновационное образование». Очень важно, чтобы эта система была осознана и принята педагогической общественностью, а рабочие механизмы инновационного процесса соответствовали идеям образования в новой информационной реальности. Целями инновационного образования является обеспечение высокого уровня интеллектуально-личностного и духовного развития студента на основе инновационных педагогических технологий, способствующих развитию самостоятельного мышления, созданию условий для овладения общими профессиональными знаниями на основе разработки базы научных знаний и внедрения специальных технологий; обеспечение овладения методологией нововведений, развития проектного мышления и т.д.

Переход к информационному обществу формирует новые отношения человека к проблеме самореализации, к образованию, к выбору профессии. Значительно усиливающаяся конкуренция на рынке образовательных услуг обусловливает объективную необходимость внесения корректив в деятельность любого учебного заведения, структуру и систему его управления с целью приведения их в соответствие с реальной нормативно-правовой базой и ситуацией на рынке труда и образовательных услуг. Перед образовательными учреждениями художественно-промышленного профиля встает задача, сохранив лучшие традиции академического образования, определить новые пути развития. Требования современной жизни стали гораздо обширнее, разнообразнее и сложнее, и это нельзя игнорировать, сбрасывать со счетов, как в рамках определения стратегии и основных параметров развития института образования, так и при совершенствовании системы профессиональной подготовки специалистов в каждой конкретной области. Очевидно, что сегодня качество образования специалиста не может определяться только теми знаниями, навыками, умениями, что и прежде.

Последние нормативно-правовые документы, такие как Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики», «Программа поэтапного совершенствования системы оплаты труда в государственных (муниципальных) учреждениях на 2012–2018 годы», утвержденная распоряжением Правительства Российской Федерации от 26 ноября 2012 г. № 2190-р, Федеральный закон от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», План мероприятий («дорожная карта») «Изменения в отраслях социальной сферы, направленные на повышение эффек-

тивности образования и науки», утвержденный постановлением Правительства РФ от 30 декабря 2012 г. № 2620-р, определяли основные этапы эффективного развития высшего образования до 2018 года. В настоящее время Постановлением Правительства Российской Федерации от 26 декабря 2017 года № 1642 утверждена государственная программа Российской Федерации «Развитие образования» на 2018–2025 годы (в новой редакции) [1]. В документе проанализировано состояние российского образования, раскрыты цели, задачи, этапы, ожидаемые результаты, основные мероприятия Программы. Ответственный исполнитель Программы — Министерство образования и науки Российской Федерации. В тексте Программы установлены приоритетные направления высшего образования, которые направлены на реализацию принципов формирования информационно-инновационной среды. К ним относятся следующие проекты:

«Современная цифровая образовательная среда Российской Федерации»;

«Вузы как центры пространства создания инноваций»;

«Развитие экспортного потенциала российской системы образования».

Госпрограмма также содержит:

— правила предоставления и распределения субсидий из федерального бюджета бюджетам субъектов Федерации;

— перечень объектов капитального строительства, укрупненных инвестиционных проектов, объектов недвижимости;

— перечень целевых показателей (индикаторов);

— сведения о параметрах финансирования проектов и процессных мероприятий в субъектах Федерации, расположенных на приоритетных территориях;

— перечень прикладных научных исследований и экспериментальных разработок, которые финансировались в рамках интегрированных федеральных целевых программ за счёт средств федерального бюджета.

Таким образом, устанавливаются векторы развития российского образования на следующий период до 2025 года. Программа направлена на развитие качества образования, создания условий для его трансформации с учетом изменения уровня развития экономических, технологических, духовных параметров общества и новых требований к образованной личности, способной к творческим и прогностическим построениям собственной карьеры и состоятельности в профессии. Ин-

формационная среда позволяет решить также и проблемы социальной адаптации. В художественных учебных заведениях, обучение в которых направлено на развитие творческих способностей, учитываются индивидуальные особенности каждого студента, особенно это касается дисциплин профессионального цикла и формирования профессиональных компетенций. В создании нового информационного поля на первый план выдвигается онлайн-обучение, которое является серьезным инструментом повышения квалификации преподавателей. Для преподавателей образовательных организаций художественного профиля этот вид обучения позволяет знакомиться с более широким диапазоном педагогической и творческой деятельности. Во-первых, можно повысить квалификацию как педагога, ознакомиться с новыми образовательными технологиями, нормативными документами в сфере образования, опытом своих коллег и т.д. Во-вторых, для преподавателей, работающих в области создания дизайна, — овладеть новыми программными продуктами с целью внедрения их в учебный процесс. Для преподавателей декоративно-прикладного искусства, реставрации — изучить современные материалы и их свойства, чтобы использовать новые знания на практике. В-третьих, для всех педагогов появляется возможность знакомства с рынком труда, а именно: какие специалисты нужны сегодня, какие требования предъявляют работодатели к выпускникам, какие условия они предлагают при найме на работу и т.д. Весь этот комплекс сведений осмысливается с целью повышения качества образования, высокий уровень которого требуется сегодня и зависит от информационно-инновационной среды учебного заведения.

В заключение хотелось обратиться к практике Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова, инновационная модель которой базируется на стратегическом планировании и обеспечивает поиск оптимальных решений наиболее важных проблем при ограниченных ресурсах. В значительной степени происходит консолидация научных сил с производственными художественными мастерскими вуза, учреждениями прохождения практики. Такой метод позволяет рассматривать творческую и интеллектуальную собственность профессорско-преподавательского состава уже не как побочный продукт, получаемый в результате новых исследований, научных разработок и креативных проектов, а как серьезное конкурентоспособное экономическое средство. Превращение интеллектуальных и

творческих ресурсов в объекты интеллектуальной собственности и нематериальные активы, оценка их стоимости, выбор эффективной формы правовой охраны — все это важнейшие составляющие управления интеллектуальной собственностью в инновационном образовательном комплексе. К сожалению, этот процесс достаточно сложный и длительный. Получить финансовый результат незамедлительно невозможно, но процесс этот в академии запущен и набирает силу. Наиболее ярким примером служит подготовка таких дипломных проектов, как: интерьеры московского реабилитационного центра медицинской помощи детям в районе Солнцево г. Москвы, интерьеры гостиничного комплекса «Енисей» в г. Красноярске, интерьеры типовых станций Московского метрополитена «Селигерская», «Лихоборы», «Спартаковская», «Технопарк» и др. Вуз активно разрабатывает проекты в промышленном, коммуникативном, средовом, транспортном дизайне.

Плодотворно работает академия с известными музеями (Государственным историческим музеем, Музеем Кремля, Музеем декоративно-прикладного искусства) в области реставрации раритетных предметов и выставочной деятельности. В рамках учебного процесса было отреставрировано более 500 художественных предметов искусства различной сложности, эта ответственная работа проводится в рамках производственной практики.

Главным качеством образования в МГХПА им. С.Г.Строганова является устойчивый и целостный характер обучения, базирующийся на сформировавшейся научно-творческой школе и современной информационной среде.

Примечания:

1. Постановление Правительства Российской Федерации от 26 декабря 2017 г. № 1642 Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие образования».

Библиография:

1. *Виноградов В.Н.* Управление инновационным развитием университета: проектные технологии [Текст]: учеб.-метод. пособие / В.Н.Виноградов, О.Г.Прикот. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009.

2. *Зива В.Ф.* Информатизация художественного образования — основной инновационный принцип модернизации его содержания // Информационная культура общества и личности в XXI веке. Мат. международ. науч. конфер. Краснодар, 20–23сентября 2006 г. С. 559–562. Приложение к региональному научному журналу «Культурная жизнь Юга России».

3. *Кочеткова О.В., Кочетков А.Б.* Роль современных информационных технологий в формировании инновационной среды вуза // Фундаментальные исследования. 2013. № 1–1. С. 85–89.

4. *Савельев А.* Инновационное высшее образование // Вестник высшей школы. 2001. № 6. С. 42–45.

5. *Хиту М., Генин В.Е.* Инновационная образовательная деятельность вуза: модель и субъект // Социологические исследования. 2003. № 10.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mg-1968@yandex.ru

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mg-1968@yandex.ru

СОЗДАНИЕ КОНСТРУКТИВНО-АНАЛИТИЧЕСКОЙ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «РИСУНОК» В МВХПУ (Б. СТРОГАНОВСКОЕ) В 1965–1970 ГГ.

THE CREATION OF A CONSTRUCTIVELY ANALYTICAL METHODOLOGY OF TEACHING THE DISCIPLINE «DRAWING» AT THE MVHPU (B. STROGANOVSKOE) IN 1965–1970

В данной статье дается анализ предпосылок возникновения новой методики преподавания рисунка в дизайнерском вузе, ее суть и апробация на протяжении 50 лет. Подчеркивается формирование основ новой графической лексики на базе теории построения предметной формы. Проводится взаимосвязь аналитического, композиционного мышления процесса рисования с процессом проектирования.

This article analyzes the prerequisites for the emergence of a new method of teaching drawing in the design University, its essence and testing for 50 years. The formation of the basics of new graphic vocabulary is emphasized on the basis of the theory of the subject form building. The interrelation of analytical, compositional thinking of drawing process is carried out with the design process.

Ключевые слова: конструкция, структура, мышление.
Keywords: design, structure, thinking.

В период 1945–1965 гг., когда было официально восстановлено МВХПУ, и вуз после своего расформирования в 1930 году продолжил работу, основополагающим методом обучения рисунку являлся «декоративно-графический». Несмотря на тот факт, что преподаватели кафедры рисунка (Н.П.Христенко, Г.К.Яковлев, Е.Е.Егоров, Ф.И.Козлов, М.К.Марков и другие) представляли как «вхутемасовские» традиции, так и академические, опора именно на академические традиции явилась решающей. Для того периода это было вполне логично, поскольку основным «полем» деятельности выпускников института являлась декоративно-прикладная сфера, поэтому проблемы межпредметной взаимосвязи рисунка со специализациями не возникало. Она обозначилась в 1965 году, когда именно в это время появилась специальность «Художественное конструирование».

Выделение дизайна в самостоятельную область человеческой деятельности и формирование его задач выявило явную недостаточность традиционных, во многом интуитивных средств, заимствованных им, в основном, у искусства и архитектуры. Насущной потребностью дизайна является разработка теории построения предметной формы. Элементы этой теории содержатся в программах пропедевтических курсов, знакомящих студентов на элементарном уровне со «строительным языком» дизайна [1].

Пропедевтические курсы различных учебных заведений отличаются друг от друга своими задачами и содержанием и определяются, прежде всего, той концепцией дизайна, которая принята в данной школе.

В этой области изучение творческого наследия ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа позволило кафедре академического рисунка МВХПУ, возглавляемой с середины 1960-х гг. Ф.Ф.Волошко, разработать систему, которая была способна сформировать у студента его дизайнерское графическое мышление.

Ф.Ф.Волошко исходил из мысли, что дизайн — это широкая область творческой деятельности. Профессия дизайнера глубока и одновременно универсальна. Связанная с широким кругом теоретических знаний — инженерных, социологических, экономических, она находит практическое выражение в изобразительном творчестве и опирается на фундаментальную художественную подготовку — рисунок, живопись, скульптуру. В силу специфики профессии, дизайнер должен в равной степени знать и искусство, и технику, обладать аналитическим и пространственным мышлением. Ведь любая вещь, которую проектирует дизайнер, — объемна, трехмерна. Нарисовать — это важно, не менее важно предста-

вить ее в пространстве. Все-таки, дизайнер — универсал, он и художник, и конструктор [2].



Фёдор Фёдорович Волошко (1915-1987)

Исходя из опыта ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и других дизайнерских учебных центров, было очевидно, что дизайнер, в отличие от представителей родственных художественных профессий, создает свое произведение без опоры на какую бы то ни было зрительную модель, то есть абстрактно. В отличие же от технического творчества, творение дизайнера — это не отвлеченно логическая абстракция, а художественно организованное гармоничное целое, то есть композиция. Соответственно, дизайнеру, создающему форму не с натуры, а по воображению, как бы из «ничего», нужна определенная грамота построения согласованного целого [3].

Будучи учеником А.Дейнеки, Ф.Волошко, используя опыт метода преподавания рисунка В.Фаворским и П.Павлиновым во ВХУТЕМАСе, решил отказаться от строгого академического стиля преподавания. Методической основой обучения рисунку он считал объемное рисование. За годы своего обучения будущий специалист должен был овладеть всеми видами пространственного рисования — линейно-объемным, светотеневым и живописным рисунком. Вместе с тем, необходимо было изучить и плоскостные виды рисунка — линейный, силуэтно-пятновой.

По продолжительности исполнения рисунки решено было разделить на длительные, краткосрочные и на наброски.

Предлагалось делать рисунки по памяти и по представлению.

Последовательность выполнения задания по рисунку, предложенная Ф.Ф.Волошко, была следующей:

1. Перед тем как приступить к длительному рисованию, предлагалось сначала найти необходимое, интересное, эффектное композиционное решение в наброске (серии набросков), то есть осуществить необходимый выбор наиболее приемлемого исполнения работы.

2. «Конструктивный» этап. Изображаемый объект разбивался на большие геометрические объемы, прорабатываемые графически насквозь, то есть упрощался.

3. На этом этапе осуществлялся поиск малых геометрических объемов — деталей, их пластика, то есть усложнялся.

4. На этом этапе шло соподчинение малых объемов большим, где, исходя из композиционных принципов, создавался новый художественно-графический образ.

5. На заключительном этапе работы рисунок обобщался таким образом, что соподчиненные между собой части одного объекта (если изображение было единичным — голова, живая модель) или нескольких объектов (натюрморт, модель в интерьере и т.п.) изображались комплексно, то есть с учетом пространства, что было конечной целью задания.

Относительно пространства Ф.Ф.Волошко высказывал ту же мысль, что и П.Павлинов: лист не плоскость, а белое пространство. И, подобно нынешним дизайнерам, работающим в архитектурно-графических программах, способствующих визуальному, наглядному представлению о трехмерности пространства, в плоскости листа предлагалось двигать изображение, поворачивать, рассматривая его насквозь с разных точек. Линия при этом выступает как каркас, а не просто контур, выявляя конструкцию формы. Линия отражает, в первую очередь, свою функциональную принадлежность.

Принципы обучения рисунку на первых и последних курсах были различны. На первых предлагалось графическая «азбука»: изучался пространственный анализ, сложные пластические формы приводились к простым геометрическим объемам. На старших курсах в начале рисунка большее значение придавалось эмоциональности, экспрессии изображения.

Помимо линейных рисунков со штриховкой, что являлось общепринятым, предлагалось делать рисунки живописного характера. Для этой цели служили кратковременные рисунки, выполняемые мягким материалом: соусом, сепией, сангиной, углем.

Одной из основных задач в области обучения рисунку была задача универсальности программы этой дисциплины. Глубина этой цели заключалась в том, что автор представлял дизайн не как обычную профессию, а всеобъемлющее мировоззрение, способное повлиять на художественную культуру и на быт в целом. И поэтому, следуя этой мысли, было не так важно, на каком факультете закончил специалист свое обучение. Универсальность обучения рисунку способствовала развитию объемно-пространственного мышления как студентов факультета про-

мышленного искусства, так и тех, кто решил посвятить себя искусству проектирования керамики, интерьера, мебели и т.д. Таким образом, у выпускников Строгановки сложилась своя, неповторимая графическая лексика, с помощью которой они свободно могли решать проектные задачи, наглядно и доступно для зрителя оформлять свои замыслы, идеи.

Программа по учебной дисциплине «Рисунок» была разработана Ф.Ф.Волошко в середине 1960-х и определяла характер этой общевузовской дисциплины в течение последующих десятилетий. Она была предложена в то время, когда в МВХПУ только образовался факультет промышленного искусства, когда опыт пионеров российского дизайна в лице преподавателей ВХУТЕМАСа только начинал изучаться, а поэтому система образовательной подготовки дизайнеров только начинала складываться. И вполне естественно, что впоследствии, с развитием новых технологий в промышленности, с расширением дизайнерской деятельности в жизни общества, совершенствовалась система обучения дизайнеров.

Примечания:

1. См.: *Пузанов В.И.* О методике и методах дизайна // Техническая эстетика. 1983. № 11.

2. См.: Дизайн: Сб. тр. Ин-та по вопросам дизайна / отв. ред. Н.В.Воронов. М., 1992.

3. См.: Эстетические проблемы дизайна: Труды ВНИИТЭ. М., 1978.

Библиография:

1 . *Анцупова Л.Ю.* Междисциплинарные связи в структуре творческой деятельности дизайнера. М., 1989.

3. *Воронов Н.В.* Развитие термина «дизайн» и его практики // Декоративное искусство. М., 2002. № 3, 4.

2. *Бренькова Г.М.* Формирование коммуникативных свойств графического языка дизайна. М., 1989.

4. *Пузанов В.И.* О методике и методах дизайна // Техническая эстетика. 1983. № 11.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mg-1968@yandex.ru

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mg-1968@yandex.ru

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КУРСА «СПЕЦИАЛЬНЫЙ РИСУНОК» В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ

HISTORICAL BACKGROUND OF THE COURSE «SPECIAL DRAWING» IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL EDUCATION OF STROGANOV SCHOOL

В данной статье рассматривается теория органической взаимосвязи процесса учебного рисования с процессом проектирования вещи, а в последующем — и с внедрением этой вещи в производство. Отражается педагогическое и маркетинговое новаторство учебной дисциплины в контексте общей профессиональной подготовки студентов для промышленности. Подчеркивается прикладная роль рисунка в деле воспитания специалистов для промышленности, а также всей совокупности процесса обучения в целом.

This article discusses the theory of interrelation process of educational drawing with the design process, and subsequently with the introduction of thing in production. Pedagogical and marketing innovation of this discipline is reflected in the context of general professional training of students for industry. Stresses applied drawing role in education of professionals for industry, as well as the totality of the learning process in general.

Ключевые слова: рисунок, выставка, промышленность.
Keywords: drawing, exhibition, industry.

На рубеже 19–20 веков в Строгановской школе как основоположнице профессионального художественно-прикладного образования в России существовал целый ряд дисциплин, с помощью которых велась комплексная подготовка специалистов для различных областей художественной промышленности.

В начале 1900-х для практической реализации замыслов учащихся руководством Строгановского училища было предложено увеличить количество мастерских при училище, а для того, чтобы замыслы носили современный графический характер, необходимо было найти новые рисовальные приемы, техники, то есть модернизировать графический язык.

Для выполнения этого условия в 1908 г. была введена учебная дисциплина «Творческое рисование», которая явилась прототипом современного «Спецрисунка». Этим предметом в программе Школы заменялось почти целиком преподаваемое до того в первых четырех классах (срок обучения был увеличен с 6 до 8 лет) начальное срисовывание с таблиц, рисование с оттушевкой гипсовых орнаментов разной сложности, гипсовых ваз, голов и проч. В Отчете Строгановского Центрального Училища за 1913–1916 гг. сказано: «В основу преподавания творческого рисования положено возможно раннее развитие у учащихся индивидуальных творческих способностей, которые систематически заглушались старыми школьными программами, ставившими бесконечную копировку разных готовых образцов во главу своей программы художественного образования. Вместо сухого педантичного срисовывания скучных гипсовых образцов учащимся предлагается создавать в контурах и красках рисунки предметов, хорошо им знакомых по домашнему обиходу или показанных в Музее училища, причем вначале преподавателем не столько обращается внимание на правильность рисунка, сколько на удачную *форму и самостоятельность замысла*. Этим путем вызывается у учащихся смелость и находчивость при разрешении разнообразнейших предложенных им задач. Исполняя все новые и новые композиции, учащиеся параллельно с навыком создавать самостоятельные формы приобретают вместе с тем умение рисовать и красить, причем учение это происходит само собой, незаметно для учащихся, без бесплодно потраченного на приобретение его одной копировкой времени» [1].

Новаторство этой учебной дисциплины заключалось в том, что перед учащимися ставилась задача не просто «набивать руку» в но-

вых техниках, а, рисуя, проектировать. Учащиеся делали наброски как с живой натуры, так и с мертвой, то есть с окружающих бытовых предметов. Преподавание рисования с живой натуры имело целью приучить к фиксации и моментальной передаче общих пропорций, форм и характерных особенностей моделей. Необходимость зарисовать несколькими штрихами или силуэтом ту или иную позу моделей, редко находящихся в спокойном состоянии, развивала особую наблюдательность, что столь важно для художественного развития. Техника исполнения была разнообразной — уголь, карандаши разных цветов, перо, пастель, сепия, акварель.

Директор училища Н.В.Глоба утверждал: «...в творческом рисовании прежде всего развиваются индивидуальные способности творчества, то есть не только сохраняются данные от природы богатства, но они всеми мерами развиваются; развиваются композиция и логика, развивается способность схватывать предмет моментально и запечатлевать его в рисунке, а те, кто имеет уже достаточный запас своих личных мыслей и наблюдений, нуждаются как бы в литературном языке для передачи в красивой законченной форме своих идей, новых, оригинальных и, тем самым, полезных и важных для художественной промышленности» [2].

Был создан своеобразный «мост» между академическим рисованием и проектированием. Далеко не все педагоги училища восприняли нововведение положительно. Но студенты с воодушевлением и азартом начали применять новые приемы к старым формам. Сложной деформации подвергся русский стиль, в котором работала почти вся старшая половина Школы. Проектировались новые рисунки-композиции, обнаруживавшие огромный творческий потенциал.

В Петербурге на Строительно-Художественной выставке (1908) высокое признание получили рисунки и выполненные по этим рисункам работы будущих известных художников России: Н.С.Баклина, Б.Б.Ланге, А.Ф.Лавровской, Е.Н.Быковской, В.П.Острова и др. С неменьшим успехом Строгановское училище выступило на Международной выставке (1909) в Казани, в Екатеринославле (1910), а также в Вильно и Пятигорске (рисунки). Училище имело большой успех за границей, на Международной выставке (1911) в Турине. Здесь были широко представлены не только рисунки, но и изделия (разнообразные предметы бытового обихода), выполненные в учебных 19 мастерских [3].

Подобный метод работы училища — от эскиза к проекту, от проекта к макету изделия стал устойчивой традицией. По широте задач, по своеобразию учебных планов и методов, по количеству мастерских и блестящим результатам училище оказалось в это время уникальным в своем роде учебным заведением в международном масштабе. Все это явилось результатом правильного понимания традиционно прикладной роли рисунка в деле воспитания специалистов для промышленности, а также всей совокупности процесса обучения в целом.

«Творческое рисование» 1908–1918 гг. и нынешний «Специальный рисунок» как раз явились этим компромиссом между академическим рисованием и проектированием, что лишний раз демонстрирует эту традиционную приверженность Строгановской академии к такому дизайнерскому мышлению.

Привлечение на рубеже XIX–XX веков к преподаванию рисования специалистов из различных художественно-промышленных профессий усилило органичное единство задач «академического» рисования и проектирования. В обязательную программу вошли рисование по памяти и по представлению, что еще более сконцентрировало внимание на изобретательском подходе к преподаванию рисунка.

Декоративно-прикладное начало в рисунке училища этого времени еще более окрепло, давая возможность учащимся, не стесненными строгими рамками академической системы, смело отыскивать в, казалось бы, традиционных постановках новые графические и композиционные приемы. Они были не только эстетической новизной в области теории рисунка, а служили практическим целям. Ярким примером этому могут служить специальные задания по рисунку, ставившиеся перед студентами декоративно-театральной и декоративно-рисовальной мастерских.

Первая задача декоративно-театральной мастерской заключалась в полном и всестороннем знакомстве учащихся с техникой и художественной стороной декоративно-театрального дела. Учащиеся специально изучали сцену, ее устройство, освещение, театральную перспективу и проч., исполняли ряд композиций на заданные темы драматического, оперного и балетного репертуара. Кроме того, они обязаны были исполнить несколько макетов архитектурного и пейзажного характера [4].

Вторая задача декоративно-рисовальной мастерской состояла в преподавании умения компоновать рисунки всех отраслей приклад-

ного искусства, подобно лицам, получившим художественно-архитектурное образование. Занятия в мастерских для этой группы учащихся составляли специальное рисование разнообразных предметов с натуры в натуральную величину по обмерам или по своим собственным композициям. Рисовали мелкие павильоны, особняки, заканчивая очень сложными композициями церквей, мавзолеев и проч., причем на первое место была поставлена задача их художественно-декоративной отделки, конструктивна сторона, насколько это возможно, не затрагивалась.

Конечно, такого понятия как «дизайн» в то время еще не существовало. Но первые организационные попытки гармонизировать систему человек — вещь — среда уже осуществлялись.

Характерной чертой того времени стало то, что на выставках живописи и скульптуры появились экспозиции, представлявшие образцы прикладного искусства. Рядом с картинами и статуями выставлялись керамика, фаянс, текстиль, мебель, изделия из металла. Устраивались и специализированные выставки прикладного искусства (Международная керамическая в Петербурге в 1901 г. и др.). Возникли специальные журналы — «Искусство и художественная промышленность» и т.п.

Учитывая эти тенденции, руководство училища решило установить партнерские контакты с московскими промышленниками и определило первоочередную задачу: ориентировать училище исключительно на потребности отечественной художественной промышленности. В то же время, российская промышленность должна была выстоять в конкурентной борьбе с зарубежными фирмами Германии, Австрии и Бельгии. В Германии первым крупным шагом в объединении художников и промышленников было создание «Соединенных мастерских» (Р.Римершмидт, Г.Обрист, А.Энделль, К.Берч. Мюнхен, 1899 г.). В том же году были основаны «Дрезденские мастерские». Немногим позже, в 1907 году, произошло организационное объединение этих предприятий в рамках «Германского художественно-промышленного союза», или «Веркбунд». С этого времени началось массовое производство сначала мебели, а затем и других товаров бытового назначения. В 1901 году в Веймаре (Германия) при Школе изящных искусств были организованы «Экспериментальные художественно-промышленные мастерские» (Анри ван де Вельде), на базе которых впоследствии будет основан Баухауз (1919) [5].

Принимая во внимание складывающуюся на Западе тенденцию к совместной практике художников-проектировщиков и инжене-

ров, архитекторов, стали высказываться мысли о необходимости подобного тандема и в России. Значимым элементом организационной базы планируемого творческого союза могло стать Строгановское училище. Такую возможность отмечали видные специалисты: историк А.Ф.Гартвиг в своей речи (1898) и профессор А.П.Барышников, учившийся в Строгановском училище в 1892–1898 гг.

Кроме того, в 1897 г. новый директор училища Н.В.Глоба выдвинул инициативу организовать 1-ый Всероссийский конкурс рисунков-образцов для художественной промышленности по следующим разделам: ткацкий, набивной, мебельный, декоративный, серебряный. К конкурсу было привлечено внимание многих известных представителей русской культуры и промышленности. Членами жюри стали: художники (В.М.Васнецов, В.Д.Поленов и др.), архитекторы (Н.В.Султанов, Ф.О.Шехтель, К.М.Быковский и др.), видные деятели культуры (П.М.Третьяков, С.И.Мамонтов, С.Т.Морозов, К.Т.Солдатенков, Н.И.Щукин и др.), крупные московские промышленники (М.П.Овчинников, С.Н.Прохоров, В.Г.Сапожников и др.). Практическая целесообразность установления постоянных связей с кругами видных промышленников была изложена Н.В.Глобой в докладной записке Совету Строгановского училища об организации конкурсов.

С этого времени в училище ежемесячно организовывались ученические конкурсы-выставки, на которых владельцы фабрик приобретали подходящие для производства оригиналы. Заинтересованный заказчик объявлял тему, условия, выделял материальные средства на премии и получал три премированных рисунка, выбранных из 40–50 композиций.

Поиски и достижения строгановцев пролагали пути для дальнейшего развития декоративного мастерства, накапливали экспериментальный материал, опыт и навыки в освоении национальных форм и приемов. Училище принимало непосредственное участие во всех конкурсах, выставках и съездах этого периода. Его представители выступали на Всероссийских архитектурных съездах (1892, 1894), в 1904 г. на Конгрессе преподавателей рисования в Берне, на всемирном Конгрессе преподавателей рисования в Дрездене в 1912 г. и т.д.

Успехи Школы на российских и зарубежных выставках были отмечены целой серией призов, дипломов и медалей: в Париже 1900 г. — два «Grand Prix»; в Париже 1904 г. — «Grand Prix»; в России, в Петербурге

(1907 г.) — золотая медаль; в Петербурге (1908 г.) — «вне конкурса» и диплом от Министерства, то же и в 1913 г. в Киеве [6].

Программа по специальному рисунку, предложенная в училище в период 1895–1918 гг., преследовала своей целью воспитание основ объемно-пространственного и композиционного мышления в тесной связи со специфической направленностью все более расширяющегося круга ремесленных производств. При этом четко учитывались требования времени, то есть рисовальные техники и приемы были продиктованы профессиональными технологическими и стилевыми изменениями.

Важен тот факт, что непосредственно в учебные часы предлагалось делать зарисовки по памяти и по представлению, т.е. проектное мышление тренировалось на основе широкого спектра графических приемов, которые использовались в различных областях декоративно-прикладного искусства и архитектуры (например, задания на «сквозную» прорисовку объемов; на силуэтно-пятновой и линейный рисунок и т.д.).

Ориентация училища на подготовку «универсального» специалиста высокого уровня обусловила обучение владению пятью техниками рисования — карандашом, тушью, пером, акварелью и гуашью. Таким образом, выпускник Строгановской школы был способен работать в любой области художественной промышленности. Все навыки, получаемые студентами в рисовании отрабатывались, ими на практике — на фабриках, мануфактурах, в полиграфических издательствах.

Изделия, созданные по рисункам строгановцев, прославили Россию. Творческая направленность Школы, широта программы и разнообразие методик, сложившихся в Строгановском училище во второй половине XIX в., заложили основы художественно-промышленной педагогики XX столетия.

Примечания:

1. См.: *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища 1825–1918 годы. М.: Русское слово, 2002. С. 276.

2. См.: Там же. С. 277–278.

3. См.: Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. М., 1909; Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. М., 1913.

4. См.: Отчет по Строгановскому училищу за 1913–1916 гг. М., 1917; Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. М., 1909.

5. См.: *Михайлов С.М.* История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2002.

6. См.: Строгановская школа рисунка / ввод. ст. под ред. К.Н.Гаврилина, Н.К.Соловьева. М.: Сварог и К, 2001.

Библиография:

1. Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. М., 1909.

2. Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. М., 1913.

3. *Михайлов С.М.* История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2002.

4. Строгановская школа рисунка / ввод. ст. под ред. К.Н.Гаврилина, Н.К. Соловьева. М.: Сварог и К, 2001.

5. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища 1825–1918 годы. М.: Русское слово, 2002.

О.В. СТОЛЯРОВ
Профессор кафедры «Академический рисунок» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

O.V. STOLIAROV
Professor of the department of academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ak-ris@mghpu.ru

ЖАНР ПУТЕВЫХ АЛЬБОМОВ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМОВ ЛЕОНИДА ОСИПОВИЧА ПАСТЕРНАКА (1862–1945) ДО 1921 ГОДА

THE GENRE OF THE TRAVEL ALBUMS OF RUSSIAN ARTISTS ON THE EXAMPLE OF F ALBUMS BY LEONID OSIPOVICH PASTERNAK (1862–1945) BEFORE 1921

Жанр путевого художественного альбома в России переживал свой расцвет с конца XVIII века и был особенно распространен в XIX столетии, когда пенсионеры от Российской Академии художеств начали выезжать для продолжения своего обучения в Европу. Отечественные художники чаще всего стремились посетить Италию, Сицилию, Грецию, Швейцарию. Путевые альбомы XIX века сильно отличались от более ранних разнообразием жанров в структуре альбома. На альбомных листах художники делали различные наброски, оттачивая технику и продумывая композиционные решения будущих произведений. Уникальный по своему таланту и потенции к эволюции, художник Леонид Осипович Пастернак был, в первую очередь, рисовальщиком, оттого именно его альбомы так интересны для исследования. В данной статье мы намеренно концентрируем наше внимание на оригинальной графике в жанре путевого альбома, исключая при этом тиражные графические листы, которыми также изобилует наследие Леонида Пастернака московского периода до эмиграции в 1921 году.

Genre of travel album of the Russian artists was in the period of blossom from the end of the XVIII-th century and was especially wide spread in the XIX-th century, when graduated artists began to travel to Europe. The albums of the XIX-th century had many differences compared to the earlier period. Painters made sketches in different genres and thought through future compositions. Leonid Pasternak was a unique artist who was a draftsman first of all — the reason why his albums are extremely interesting for this research. In the article we are concentrating our attention on his travel albums, his excellent skill of drawing technique and all the subjects drawn in the albums. We deliberately excluding printed graphics and all the works of the period of emigration (after 1921).

Ключевые слова: Пастернак, путевые альбомы, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, XIX век, академизм.
Keywords: Pasternak, travel albums, Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, XIX-th century, academism.

Неиссякаемая тема путевых альбомов художников не является открытием сама по себе, но неизменно привлекает внимание научного сообщества. Альбомы отдельных художников, стоявших на пороге смены эпох от академизма к модернизму, вызывают особый интерес, так как именно в череде рисунков с натуры, наскоро сделанных набросков и бытовых сцен скрыт метод работы и переход от эскиза к завершенному полотну. Уникальный по своему таланту и потенции к эволюции, художник Леонид Осипович Пастернак был, в первую очередь, рисовальщиком, оттого именно его альбомы так интересны для исследования. В данной статье мы намеренно концентрируем наше внимание на оригинальной графике в жанре путевого альбома, исключая при этом тиражные графические листы, которыми также изобилует наследие Леонида Пастернака [1].

Всю свою жизнь, начиная с самого детства, он учился и развивал свои художественные навыки, в первую очередь, именно в рисунке. И даже после эмиграции в 1921 году, уже будучи в преклонном возрасте, он стремился к эволюции. В новых обстоятельствах жизни за рубежом Леонид Пастернак старался вобрать в себя все новое и повысить мастерство рисовальщика. Он писал своему другу П.Д.Эттингеру: «Я, слава тебе

Господи, — лучше теперь пишу, — даже сравнивая с последними годами. <...> Моя живопись, особенно за последние годы, стала сильнее, а о рисунке и говорить нечего» [2].

Для нас тема художественных альбомчиков именно Леонида Пастернака представляет ценность еще и по причине его принадлежности к московской школе живописи и графики. Он — выпускник московской школы-студии Е.С.Сорокина и Мюнхенской Королевской Академии художеств — преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (с 1894 года) и стоял у истоков трансформации изобразительного искусства вместе с Константином Коровиным, Валентином Серовым и плеядой молодых бунтарей, которых даже он сам еще не принимал всерьез. Таким образом, Леонид Пастернак является своеобразным связующим звеном между поколением академистов и поколением авангардистов. Тем интереснее становится исследование техники его рисунка на примере наиболее близкой к действительности форме оригинальной графики.

До Леонида Пастернака существовала прочная традиция путевых альбомов-заметок, карт, писем, которые, по сути, вмещали в себя все известные жанры и композиционные типологии. Чем отличаются альбомные зарисовки от обычных набросков? Особенно быстрым рисунком, который делается буквально в считанные минуты, вскользь, исподтишка, без сопутствующих интерьеров и деталей. При работе по такому методу быстрого наброска Леонид Пастернак выработал набор приемов, позволявших ему создать форму за короткое время, с помощью контура и нескольких штрихов. Фоном, как правило, служили хаотичные абстрактные линии, фрагменты других набросков или бегло намеченные интерьеры.

Путевые альбомы имеют свою жанровую и композиционную особенности и резко отличаются от простых альбомов художников. В первую очередь, путевые альбомы имеют меньший формат и не подчинены единой концепции. Структура путевых альбомов сродни путевым заметкам с большим количеством помарок, исправлений и вплетенных в композицию листа фрагментов-дополнений. Тем и интересен именно путевой альбом, разделяющий судьбу художника и отражающий его жизненный путь.

Жанр путевого художественного альбома переживал свой расцвет с конца XVIII века и был особенно распространен в XIX столетии,

когда пенсионеры от Академии начали выезжать для продолжения своего обучения в Европу. Отечественные художники чаще всего стремились посетить Италию, Сицилию, Грецию, Швейцарию. Нередко в компании состоятельных людей путешествуют художники, зарисовывая достопримечательности. Результатом таких длительных путешествий стали серии различных видов окрестностей, жанровые зарисовки, копии с полотен старых мастеров и виды достопримечательностей — все эти жанры входили в путевые альбомчики.

В последней четверти XVIII века, в связи с присоединением части Кавказа, Крыма и Молдавии в результате русско-турецких войн, активно велась военно-топографическая съемка, составлялись подробные карты и планы. Возникала острая потребность в видовой фиксации. На волне интереса к пейзажным зарисовкам сформировалась целая плеяда рисовальщиков, занимавшихся этим жанром.

Выдающиеся художники, такие как Михаил Матвеевич Иванов, Василий Иванович Суриков, Алексей Тарасович Марков, Василий Васильевич Верещагин, Александр Андреевич Иванов и многие другие, создавали альбомы с многочисленными набросками видов и сцен из своих путешествий. Если об альбомах В.В.Верещагина и А.А.Иванова хорошо известно, то альбомчики других редко попадают в круг тем исследователей. М.М.Иванов, например, был настоящим «путешествующим художником» и одним из первых русских рисовальщиков, побывавших на Кавказе, в Крыму и Молдавии. «Среди богатейшего собрания альбомной графики Государственного Русского музея особое место занимают три альбома известного пейзажиста Михаила Матвеевича Иванова (1748–1823). В составе альбомов Иванова более двухсот рисунков и акварелей с видами Кавказа, Крыма, Молдавии, Турции и Швейцарии. Они выполнены в период творческой зрелости художника между 1780 и 1800 годами» [3]. Выпускник Академии художеств М.М.Иванов девять лет провел в Италии и Франции. Вернувшись на родину, в августе 1779 года за представленные композиции получил звание «назначенного» в Академики. Он так и не стал преподавателем в Академии художеств. Но в его наследии сохранилось множество путевых альбомчиков, два из которых хранятся в собрании Русского музея [4].

Традицию путевых альбомов продолжил ученик и преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества Леонид Осипович Пастернак. В его наследии сохранилось более пятидесяти альбо-

мов. Большинство из них никогда не были опубликованы, но те, которые все-таки публиковались, служили лишь сопутствующим материалом в более широких исследованиях.

Альбомы Леонида Пастернака стали сопутствующим материалом в нескольких экспозициях, таких как «Леонид Пастернак в России и Германии» [5]. Аналогии, проведенные между крупными пастелями и живописью «Заседание совета художников-преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества» 1902 года (бумага, пастель. 65 х 87, ГРМ) и 1916 года (бумага серая, пастель, уголь, ГТГ), «Поздравлением» 1914 года (холст, масло, ГТГ) и серией альбомных набросков портретов детей Леонида Пастернака, заложили аналитическую основу для этой экспозиции. Список подобных аналогий между альбомными набросками, сделанными в различных городах и в разное время, и крупными хорошо известными публике полотнами и пастелями, внушителен.

Зарисовки и альбомчики часто не датированы. Период, к которому они относятся, можно определить только, сопоставив сцены, изображенные в альбомах, с воспоминаниями самого Леонида Пастернака. Его воспоминания в значительной редактуре вместе с комментариями были изданы в 1975 году в книге «Записи разных лет» [6]. В издание вошли записи Леонида Пастернака в обработке его дочери Жозефины Пастернак и структурированы по четырем разделам, снабженным многочисленными иллюстрациями, в том числе и разворотами альбомов Леонида Пастернака. Надо сказать, что в этом издании передан наиболее объемный портрет художника, со всеми нюансами его характера, акцентами на наиболее важных для него картинах и этапах биографии. В этом же издании указаны периоды путешествий, в которых Пастернак и делал свои бесчисленные наброски в путевых альбомчиках.

Последним и самым важным стало двухтомное издание 1999 года о русском периоде творчества Леонида Пастернака Римгейлы Салис [7]. Фактически данный двухтомник стал каталогом-резоне работ Леонида Пастернака с 1875 по 1921 годы — именно того этапа, который стал наиболее интересен для нашего исследования.

Леонид Пастернак имел привычку постоянно зарисовывать, делать наброски в альбомах «…только тогда и ценен набросок своей естественностью, не позированием» [8]. Стремление к естественности, к непосредственному переживанию натуры в неповторимых впечатлениях наиболее полно раскрывается в рисунках. Художник предпочитает

работать пастелью, углем, простым и итальянским карандашами. Легкая непринужденная манера исполнения, сознательная незаконченность, импровизация придают рисункам поэтическую недосказанность — non finite, которая становится главным художественным приемом мастера и в крупных работах.

В 1882 году он впервые отправляется в Мюнхен в Королевскую Академию Художеств, где до 1885 года учился в классах у И.Гертериха и И.Лиценмейера. Натурный класс Академии Пастернак окончил с медалью. И в этот период своих первых поездок за границу он начал создавать альбомы. Постепенно непрерывное рисование набросков и отрывков в них стало привычкой художника.

Альбомы для Леонида Пастернака служили подспорьем и основой для вдохновения на протяжении всего творческого пути: начиная с первых поездок за границу и заканчивая последними годами в эмиграции. Позже, в 1907 году, в поездке в Англию, Пастернак продолжил свои альбомы-путешествия. Бесспорно, альбомы, сделанные в поездках, отличаются от сделанных на родине не только набором сюжетов, но и приемами. В своих пейзажных зарисовках Леонид Пастернак чаще использовал цвет, в то время как в Москве он чаще останавливался на монохромном рисунке. После 1921 года, когда семья Пастернака во главе с художником уезжает в Германию, появляются еще несколько альбомчиков. Наиболее интересный из этого ряда альбом, сделанный в историко-этнографической экспедиции в Палестину, организованной А.Э.Коганом.

С 1938 года начинается оксфордский период эмиграции Леонида Пастернака, когда после смерти супруги он остается жить в доме дочери Лидии. Тональность его рисунков меняется. Бесспорно, в эмиграции он чувствовал себя гостем, оттого и характер его альбомов с набросками остается сродни альбомчикам путешественника. В своих альбомных зарисовках Леонид Пастернак не только отрабатывал технические приемы, делал копии произведений старых мастеров и наброски с натуры, но также намечал композиции и отрисовывал портреты своих современников для более крупных картин.

Типология зарисовок так же широка, как и ряд существующих жанров. Но из жанра путевых заметок-зарисовок можно выделить городские виды и более камерные пейзажи со сценами, выполненными в цвете, фрагменты садиков и тропинок. Так как в альбомы попадали и портреты близких в небольших поездках и дома, виды сада, музыкаль-

ные концерты, а также копии картин старых мастеров, обогатившие наше восприятие творчества Леонида Пастернака, то эти жанры мы также включаем в наше исследование.

Зарисовки в альбомчиках Пастернака можно разделить на несколько жанров:

— Портреты близких и знакомых;
— Копии с картин старых мастеров;
— Пейзаж;
— Автопортрет;
— Жанровые сцены;
— Наброски для парадных портретов.

Эти наброски давали почву для создания крупных полотен всех жанров: от бытового портрета, до крупной многофигурной сцены. Леонида Пастернака привлекало творческое начало человеческой личности в самых разных его проявлениях. Он создает портреты писателей Л.Н.Толстого и М.Горького, поэтов Э.Верхарна и Р.М.Рильке, музыкантов А.Н.Скрябина, С.Рахманинова и Ф.Шаляпина, художников К. Коровина и В.Серова, ученого А.Эйнштейна и многих других. Целая портретная галерея выдающихся деятелей русской и зарубежной культуры была создана Пастернаком.

К этому портретному ряду относятся изображения членов семьи, а также наброски фигур и лиц Н.Метнера (1917), В.Иванова (1915), Л.Эллис, Н.Бердяева и А.Белого (1910), Кизевальтера (1908), а также пейзажи «Антверпен. Путевая зарисовка» (1908), «Флоренция. Фиакр» (1909), «Венеция. Пьяцетта. Зарисовка» (1912) и многие другие.

Несмотря на жанр путевых альбомов, в них Леонид Пастернак часто делал зарисовки бытовых сцен и сюжетов с обществом. Зарисовки дома, на концертах, в общественных местах включены в область его путешествий. Первой работой в его наследии, которую заметил Павел Михайлович Третьяков, была как раз жанровой сценой [9].

В 1894 году Пастернака пригласили преподавать в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Он быстро влился в среду преподавателей. В 1902 году он делает в своих альбомах более двадцати набросков с голов Абрама Архипова, Константина Коровина, Николая Касаткина, Виктора Васнецова и несколько автопортретов. Позже, в том же 1902 году, Пастернак создал полноценную пастель «Заседание совета художников-преподавателей Московского училища живописи, ваяния и

зодчества» (бумага, пастель. 65 х 87, ГРМ), а в 1916 году создает повтор (серая бумага, пастель, ГТГ). Важно оговориться, в московских альбомах наброски портретов коллег Пастернака выглядят гораздо более живыми, их характеры выражены гораздо ярче. Линия в их портретах подчеркивает ракурс, подсмотренный на заседаниях.

Еще две столь же многочисленные серии набросков сделал в своих альбомах Леонид Пастернак: Лев Толстой за чтением, работой и дома и выступление Ленина на президиуме VII Конгресса Советов. Первая серия растянулась на годы: с зарисовки сцены посещения Львом Толстым выставки передвижников в 1893 году на картоне и вплоть до 1910 года. Между рисунком на картоне и последними зарисовками Толстого в семье стоит несколько десятков альбомных листов с рисованными портретами писателя. И в них Пастернак использует прием, никогда ранее не встречавшийся в его альбомах: толстым контуром, несколькими жирными линиями он окаймляет только спину или профиль Толстого, в то время как остальная часть фигуры, нарисованная тончайшими изогнутыми линиями, почти растворяется, исчезает в иллюзорном пространстве графического листа. Таким образом форма приобретает объем, а поза — динамику.

К теме динамики, проблеме передачи движения Пастернак обращается в 1903 году. Он работает над композицией с крестьянами, гонящими лошадей «В ночное» (три наброска на бумаге, сделанных в карандаше, все — из собрания семьи Пастернака). Само полотно не было окончено и позже погибло. Сохранились три наброска в альбомчике Пастернака: головы лошадей, композиция полотна и сцена скачущих крестьян, которые хлещут лошадей плетьми. Линия и композиция подчинены одной общей идее — мощному, безудержному, вихреобразному движению. Композиции занимают по целому развороту альбома. Головы лошадей на первом плане, выделенные плотной штриховкой и черной жирной линией угля, будто разрывают связь с плоскостью листа и выходят в реальное трехмерное пространство.

К более зрелому этапу в творчестве Леонида Пастернака относится «Концерт Ванды Ландовской в Москве. Вечер старинной музыки в “Обществе свободной эстетики”» 1907 года (бумага, коричневая пастель) из собрания Государственной Третьяковской галереи. К изумительной тональной пастели в альбомчике того же года сохранились наброски профиля Сергея Дягилева, лица жены Леонида Пастернака Розалии Кауфман, а также Владимира Гиршмана. На втором листе того же

разворота альбомчика есть надпись, сделанная рукой Пастернака уже позже: «Дягилев к пастели, что в Третьяковке в фондах (пастель)». Позже именно этот профиль Дягилева занял центральную позицию в композиции финальной пастели. На том же листе — два профиля — женский и А.Пушкина. Живая, резкая, вместе с тем, точная и жирная линия рисунка не выдает ни единой ошибки в характерных чертах, подмеченных Пастернаком. В наброске черным мелом 1907 года (Мисси Гиршман и Сергей Дягилев в наброске к «Вечеру античной музыки». Бумага, черный мел. Государственный литературный музея, Москва) резкий контур, очерчивающий профиль Дягилева, теряется в общей композиционной суете. В итоге именно альбомные зарисовки появляются в финальной версии пастели, а не в листе с композиционными набросками.

Выдающийся рисовальщик от природы, будучи невероятно честолюбивым, Леонид Пастернак оттачивал в своих альбомчиках технику рисунка: штрих, линию, композицию и метод непрерывного рисунка. Он делал свои наброски невероятно быстро, переходя с одной страницы альбома на другую, объединяя их между собой. Составной частью бытовых сюжетов и сцен из жизни московского общества были портреты. Портреты современников и членов семьи очень часто возникали в альбомчиках Пастернака. В то же время, в них нельзя увидеть ни одного лица из заказных портретов.

К каждому портрету делались наброски. Пастернак делал зарисовки в альбоме для изображений всех музыкантов, которых писал. В череде портретов современников наиболее интересным с точки зрения подготовительных зарисовок был портрет Артура Никиша к картине «Увертюра» 1908 года (бумага, пастель, частное собрание). В собрании семьи Пастернака сохранились около пятнадцати листов и разворотов альбомов с зарисовками головы, бюста и общей композиции Артура Никиша, который дирижирует на Благородном собрании. Леонид Пастернак черным мелом иногда на целый разворот альбома раскидывает композицию с детальным портретом Никиша. Художник изображает его во всех ракурсах и на одной из последних страниц располагает упрощенный рисунок головы Артура Никиша с редким диагональным штрихом усов и волос. За чернотой этих двух пятен лицо Никиша буквально исчезает, растворяется в фактурной поверхности белого листа.

Нужно сказать, что в эскизе к «Увертюре», где Никиш изображен со спины, Леонид Пастернак располагает композицию на двух

страницах альбома и выстраивает ее по диагонали, где на первый план выходит контурное изображение спины дирижера, а дальний план занят изображением публики балконов. Этот лист — наиболее целостный и смелый в композиционном отношении, и в то же время рисунок не лишен свободы, которая присуща жанру альбомов с набросками.

Контраст заштрихованного черным мелом или карандашом пятна и уверенного толстого контура, одной линией создающего форму, — две самые яркие отличительные черты быстрого рисунка Леонида Пастернака. Его уникальная художественная манера, воплотившаяся в вибрирующих формах, изломанном и двоящемся контуре, напластовании одного тона на другой, берет свое начало именно в его быстрых набросках.

От зарисовок членов семьи Пастернак пришел к идее создания крупного полотна «Поздравление» 1914 года (холст, масло, ГТГ). Работа подытожила многолетний труд над альбомами с зарисовками будней семьи. Они сделаны особенно быстро, с различных непарадных ракурсов. Сюда вошли все этапы жизни семьи Пастернака с их переездами, отмечалось рождение каждого ребенка и ежедневные заботы. В 1901 году он написал картину «Зайчик» (второе название — «Няня с ребенком». 1901, холст, масло; Одесское художественное училище) с портретом годовалой дочери Жозефины. На этих холстах старшая Жозефина очень похожа на младшую Лидию, многочисленные наброски которой появились в 1902 году. К периоду 1901–1907 годов относятся наброски серии «Лидок» (бумага, карандаш, частное собрание), в которых спящая, сидящая в стульчике и на ручках, а на листе 1907 года — за утренним чаем девочка буквально оживает при помощи работы быстрой руки художника. При этом спящая Лидия в наброске 1903 года проработана гораздо лучше, чем она же в 1902 году. Это свидетельствует о том, что даже мастеровитому Пастернаку сложно было уловить облик беспокойного младенца и перенести его на лист. Серия детских портретов Бориса, Жозефины, Лидии и Александра возникает в альбомах в 1904, 1906, 1908 годов. В 1905 году после серии голов сыновей Бориса и Александра художник рисует пастель «Сыновья Борис и Александр» (бумага, картон, пастель, частное собрание). Все находки — от резкой светотени на лицах, до контурной обводки — вышли из набросков в путевых альбомчиках Леонида Пастернака.

Леонид Пастернак был предан семье. Он писал в своих воспоминаниях о выездах на дачи и концерты, с огорчением упоминал о болезни детей, кои случались. Художник обрисовывал бытовые условия и

сетовал на отсутствие собственной мастерской, без которой было тяжело работать. И даже в фоне своих многочисленных автопортретов в альбомах Леонид Пастернак чаще всего изображает интерьер комнат своих квартир, в которых жил. Его автопортреты как в живописном, так и в графическом исполнении заслуживают отдельного упоминания. Строгое лицо с острым носом, изогнутой линией бровей, большими усами и аккуратно подстриженной бородкой, — лицо художника сообщало образ артистической натуры и выдавало характер. Леонид Пастернак был красив. В альбомах московского периода с 1903 по 1909 год часто встречаются его автопортреты: в полный рост, сидя на стуле вполоборота, стоя в накинутом на плечи пальто и шляпе, в дневном и ночном освещении (что Пастернак передавал изумительно с помощью усиления контрастов света и тени). Его настроение и окружение меняются от листа к листу. В 1909 году он пишет себя в образе живописца на пленэре в уличной шляпе и с бантом. В это время он путешествовал, что отразилось в его образе. В более поздних набросках он также меняет костюм, и соответственно меняются его настроение и образ. И в 1940-х годах делает наброски к «Автопортрету в желтом халате» (холст, масло, собрание семьи) Именно в автопортрете Леонид Пастернак свободен как ни в каком другом жанре. Через автопортрет он выражает дух эпохи — того этапа в своей биографии, к которому относится сама работа.

Непосредственно к путевым заметкам относятся два жанра набросков Леонида Пастернака: копии с картин старых мастеров и городские пейзажи. В разные годы в своих поездках Пастернак изучал искусство западноевропейских мастеров XVI–XVIII столетий. Тициан Веччелио, Диего Веласкес, Рафаэль, Питер Пауль Рубенс вдохновляли молодого еще художника в его первую поездку в Мюнхен в 1882 году. На протяжении всего периода обучения он изучал альбомы с рисунками и офортами, делал копии маслом и, конечно, бесчисленные зарисовки в своих альбомах.

«Лучшим удовольствием и отдыхом, когда не было занятий в Академии, было пойти в Kupferstichkabinett, в это знаменитое гравюрное отделение Новой Пинакотеки — одно из первоклассных, выдающихся европейских собраний художественной графики и рисунков старых мастеров, в оригиналах.

Здесь я знакомился с образцами искусства графики, репродукцией и т.д. Какое наслаждение сидеть в тиши этих специально оборудо-

ванных кабинетов и рассматривать папку за папкой лицом к лицу Рембрандта, его рисунки, особенно его офорты!!

Когда я попал в Москву после Академии, я был поражен, насколько мало знали и интересовались графикой художники-передвижники; они были приучены к большой и обязательно маслом писаной "картине с гражданским содержанием". Наше поколение своими работами в рисунке, акварели, пастели и т.д. в огромной доле содействовало распространению и других видов графических искусств — офорта, литографии, ксилографии и т.п. Еще большим наслаждением было пойти в Старую Пинакотеку, где была живопись старых мастеров. Это одна из лучших в Европе сокровищниц шедевров старых мастеров» [10].

Из этих записей становится ясно, когда Леонид Пастернак начал интересоваться манерой старых мастеров и учиться у них. Большое значение имел и облик городов, влиявших на Леонида Пастернака в его поездках. В 1908 году Пастернак сделал несколько путевых зарисовок с городскими видами Брюсселя и Антверпена [11], которые сильно отличаются обилием мелких деталей от более поздних путевых набросков 1912 года и зарисовок в Англии. Крупные листы, сделанные углем, более контрастные и вместе с тем упорядоченные в отношении композиции. Манера карандашных рисунков в альбомных листах гораздо более свободная, а линия — хаотичная. Видно, как художник старался моментально запечатлеть не только площадь, но и толпу, создавшую общее настроение рисунка.

Графическое наследие Леонида Пастернака до сих пор не изучено полностью. Большинство его альбомов хранятся в собрании семьи в Оксфорде. Их до сих не систематизировали, большая их часть не вошла в каталог-резоне. Удивительно, как крупный талант Леонида Пастернака остался незамеченным для большинства столичной и региональной публики, а также основной массы исследователей отечественных культуры и изобразительного искусства.

Альбомы Леонида Пастернака представляют редкий пример разнообразного графического наследия, вместившего в себя многолетний труд русского художника уже нового XX столетия. Они помогают понять эволюцию его творческого метода, идей и проследить этапы работы над созданием живописных станковых картин. Альбомы Леонида Пастернака уникальны, благодаря непрерывности своей летописи. В них не просто отражен взгляд художника на окружающий мир, в них нашли отражение почти все важнейшие события истории семьи этого выдающегося русского мастера.

Примечания:

1. С 1894 года Л.О.Пастернак вел натурный класс в МУЖВЗ, а также предпринимал попытки сделать офортный класс, которые, к сожалению, так и не увенчались успехом. Офортный класс просуществовал очень недолго.

2. Письмо к П.Д.Эттингеру. 15 февраля 1927 года. Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1995. М., 1996. С. 338.

3. *Капарулина О.* Художник-академик при светлейшем князе. Путевые альбомы Михаила Матвеевича Иванова в собрании Русского музея // Наше наследие. 2008. № 86.

4. Один из них начат в 1782 году. В другом путевом альбоме М.М.Иванова воплотилось почти целое десятилетие: первые акварели были начаты в 1784 году, а завершили его рисунки 1792 года.

5. Выставка прошла в 2001 году в Государственной Третьяковской галерее, Москва. Каталог выставки «Леонид Пастернак в России и в Германии. Из музейных и частных собраний Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда». М.: Пинакотека, 2001. 160 с.

6. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975. 288 с.

7. *Salys R.* Leonid Pasternak. The Russian years, 1875–1921. A critical Study and Catalogue. Oxford: Univ. Press, 1999. V. I, V. II.

8. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975. С. 34.

9. Письмо из дому. 1889. (Холст, масло. ГТГ.)

10. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. [Ред.: В.Н.Докучаева, Т.Г.Гурьева. Тексты собраны и обработаны Жозефиной Леонидовной Пастернак, подготовлены к печати Александром Леонидовичем Пастернаком]. М.: Советский художник, 1975. С. 28.

11. Подробнее об этом в книге: Леонид Пастернак в России и Германии. Из музейных и частных собраний Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда / Гос. Третьяковская галерея, Посольство ФРГ в РФ. М.: Пинакотека, 2001. С. 20, 134.

Библиография:

1. A Russian Impressionist: Paintings and Drawings by Leonid Pasternak, 1890–1945. Washington: D.C., SITES (Smithsonian Institution Travelling Exhibition Sevice), 1987.

2. *Buckman D.* Leonid Pasternak: A Russian Impressionist 1862–1945. London: Maltzahn Gallery, 1974.

3. *Leonid Pasternak.* The Russian Years, 1875–1921. Rimgaila Salys. V. I–II. Oxford Univ. Press, 1999.

4. Memorial Exhibition of Paintings and Drawings by Leonid Pasternak, 1862–1945. Introd. by Cecil Maurice Bowra. [April 1958]. Oxford Univ. Press, Ashmolean Museum, Department of Fine Art, 1958.

5. *Боулт Э.Д., Лобанов-Ростовский Н.Д.* Художники русского театра 1880–1930. Каталог-резоне. М.: Искусство, 1994.

6. Гравюра СССР за 10 лет. Каталог выставки. Москва. ГМИИ. М.: Издание Гос. Музея Изящных Искусств, 1927.

7. *Евг. Пастернак, Ел. Пастернак*. Пастернаки в Англии [Переписка Бориса Пастернака с отцом и сёстрами] // Наше Наследие. Вып. 58. М., 2001.

8. Картины по русской истории, изданные под общей редакцией и объяснительным текстом С.А.Князькова. № 1–50. М.: Гроссман и Кнебель, 1908–1913 (Пятьдесят художественно исполненных картин в красках размером 66 х 88 см. Оригиналы картин исполнены художниками: А.Н.Бенуа, И.Я.Билибиным, А.М.Васнецовым, В.М.Васнецовым, М.В.Добужинским, С.В.Ивановым, Д.Н.Кардовским, Б.М.Кустодиевым, Е.Е.Лансере, Л.О.Пастернаком, Н.К.Рерихом, В.А.Серовым, В.Я. Чемберсом… стр. авантитул).

9. Каталог выставки «Леонид Пастернак в России и в Германии. Из музейных и частных собраний Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда». М.: Пинакотека, 2001. 160 с.

10. Леонид Пастернак в России и Германии. Из музейных и частных собраний Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда / Гос. Третьяковская галерея, Посольство ФРГ в РФ. М.: Пинакотека, 2001.

11. *Пастернак Ж.* Биография отца // Е.Беркович (ред.). Семь искусств. 2011. Вып. 10 (23). [Б. м.]

12. *Пастернак Ж.* Леонид Пастернак (1862–1945). Выставка живописи и графики, май — июнь 1989 года. Москва, СССР. [Каталог]. М.: Центральный Дом художника, 1989.

13. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет / ред. В.Н.Докучаева, Т.Г.Гурьева. [Тексты собраны и обработаны Жозефиной Леонидовной Пастернак, подготовлены к печати Александром Леонидовичем Пастернаком]. М.: Советский художник, 1975. 288 с.

14. *Пастернак Л.О. / Е.К.Ресина (науч. ред.), Р.Г.Бадин, Т.И.Карандашева, Т.А.Резник, Е.К.Ресина (сост.)* // Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Каталог. В 2-х т. Т. 2: К–Я. Минск, Издательство Беларусь, 1997. С. 198–199.

15. *Пастернак Л.О.* Живописец, график, иллюстратор, педагог / В.Леняшин (науч. ред. тома) // Живопись. Первая половина XX века. Русский музей. Каталог. Т. 12. Н–Р. СПб.: Palace Editions, Русский музей, Альманах (Вып. 404). 2013. С. 65–66. 5 000 экз.

16. *Пастернак Л.О.* Портрет г-жи Окуньковой, «Жозефина и Лидия» / [...Жюри присудило две первые медали — М.В.Нестерову и С.Ф.Колесникову и 13 вторых медалей: А.Е.Архипову, В.К.Бялиницкому-Бируле, Г.М.Бобровскому, С.А.Виноградову, Г.Н.Горелову, С.Ю.Жуковскому, В.Е.Маковскому, К.Я.Крыжицкому, А.А.Мурашко, Н.Ф.Петрову, Н.И.Фешину, Н.П.Химона и г. Головкову... с. 8] // Отчет об устроенном Императорскою Академиею Художеств русском отделе на международной художественной выставке 1909 года в Мюнхене. СПб.: Типография Спб Градоначальства. Измайл. п[олк]., 8 р[ота]. Д. № 20-б; [1909]. С. 5.

17. *Пастернак Л.О.* Рембрандт, его искусство и еврейство. В двух красках с 80 портретами и рисунками на еврейские и библейские сюжеты. Берлин: Зальцман, 1923.

18. *Плавинская Л.* Я не могу быть чисто русским художником [Л.О. Пастернак] // Лехаим. Вып. 5 (241). М., 2012.

19. *Сарабьянов Д.В. [и др.].* Русское театрально-декорационное искусство 1880–1930. Каталог выставки из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1988.

В.И. БОЛЬШАКОВ

Доктор философских наук, профессор. Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, проректор по научной работе, зав. кафедрой «Основы гражданственности»
e-mail: bolshakov-51@mail.ru

V.I. BOLSHAKOV

Doctor of philosophy, professor. Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov, vice-rector for research. Head. department of «Principles of citizenship»
e-mail: bolshakov-51@mail.ru

И.В. ДЮКОВ

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, доцент кафедры «Скульптура»
e-mail: diukov@yandex.ru

I.V. DYUKOV

Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov, associate professor at the department of sculpture
e-mail: diukov@yandex.ru

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ И САКРАЛЬНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА И ПРОСТРАНСТВА

SOCIO-CULTURAL AND SACRED INTERRELATION OF ART AND SPACE OBJECTS

В данной статье рассматривается проблема предметной связи объектов и произведений искусства в пространстве окружающего мира. Осмысленное осознание пространства является главной проблемой в разработке теорий, связанных с творчеством человека. Именно здесь находится ключ к пониманию взаимосвязей различных элементов материальной культуры человечества. Причем связей как формального характера, так и сакрального.

This article deals with the problem of the objective connection of objects and works of art in the space of the surrounding world. Intelligent awareness of space is the main problem in the development of theories related to human creativity. Here lies the key to understanding the interrelationships of the various elements of the material culture of humanity. And connections, both formal and sacred.

Ключевые слова: пространство, социокультурное пространство, городская среда, искусство, окружающий мир, пространственные законы.
Keywords: space, socio-cultural space, urban environment, art, the surrounding world, spatial laws.

На протяжении всей своей жизнедеятельности человечество наполняет окружающий мир предметами. Предметы эти могут быть сложносоставными и достигать колоссальных размеров (город и монументальные сооружения), а могут быть простыми и небольшими (культовые — икона; картина). Весь предметный мир, как созданный человеком, так и нерукотворный, пребывает в пространстве. В данной статье рассматривается проблема предметной связи в пространстве окружающего мира.

Рассуждая о каком-либо предмете искусства, мы мыслим его в среде, то есть помещенным в определенное пространство. Причем, касается это не одних лишь воспринимаемых зрением предметов, но также и предметов воспринимаемых органами слуха и даже органами обоняния, осязания и вкуса. Все мыслится погруженным в пространство.

С древнейших времен люди задавались вопросом, что представляет собой феномен пространства? Являет ли оно собой нечто абсолютно пустое, или оно само есть некое эфирное тело? Может ли оно существовать без людей и созданными ими предметов, или оно возникает исключительно тогда, когда возникают предметы? Что первичнее: пространство или погруженное в него тело?

Античные атомисты мыслили пространство как пустоту, наполненную водой, воздухом, апейроном, в котором происходит движение этих частиц. Аристотель, живший в IV веке до н.э., рассматривал тело по отношению к пространству как первично данное (Аристотель рассматривал пространство как одну из десяти категорий). В отличие от представлений, господствовавших в античности, Декарт, живший в XVII в.,

отождествлял пространство с телом и считал их единосубстанциональными, не допуская никакой пустоты. Ньютон, основатель классической механики, разрабатывал теорию абсолютного пространства, где тела не просто вторичны по отношению к нему, но «рождены» из него. Однако современник Ньютона Лейбниц не допускал существования какого-то ни было пространства без существования тел и в этом отношении возвращался к Аристотелеву видению проблемы. Таким образом, вопрос о пространстве, как оно есть, иначе говоря, о его субстанциональности, находится в плоскости умозрительной, и сегодня эта проблема, как и в прошлые тысячелетия, остается неразрешенной.

Однако, в отличие от проблемы пространства субстанционального, проблема мыслимого пространства имеет двойственный характер: структурировано классической математикой и, с другой стороны, непосредственно связанно с восприятием окружающего нас мира. Здесь пространство является местом, способным вместить что-либо или разместиться в чем-либо. Его невозможно представить в отрыве от предмета, также как невозможно представить предмет в отрыве от пространства. То и другое находятся в неразрывной связи.

В человеческом представлении начальным пунктом мышления о пространстве, хотя и не всегда осознанным, видимо, необходимо считать положение Земли (как предмета) в отношении к небу (как пространству). «В этом видимом мире, — пишет блаженный Августин, — есть две большие части: небо и земля; этим кратким обозначением охватываются все созданные существа» [1, с. 267]. В словах блаженного Августина четко обозначена диалектическая мысль об одновременном противопоставлении и связи пространства и предмета. На этом этапе мышления становится очевидна полная зависимость земли (как предмета) от неба (как пространства). Пространство, в первую очередь, мыслится вертикально — верх — и низ — небо и земля. Следующий этап мышления связан с горизонтом (горизонтальный ὁρίζων — буквально: ограничивающий), восходом и закатом солнца — еще одним предметом, который движется в пространстве.

Все многообразие предметного мира окутано небесным пространством — солнце и луна, звезды, особенности ландшафта как формы организации земного пространства, облака, холмы, овраги, реки и озера, леса и луга, звери и птицы наполняют это пространство. Весь чувственно воспринимаемый мир пространственно представляет единую

картину Вселенной. Эта картина есть ни что иное как природа. Она сбалансирована и гармонична. Все предметы в ней располагаются каждый на своем месте. Даже необходимо существующие внутри нее взаимосвязи и конфликты поддерживают этот баланс. Человечество также является частью предметного мира, окутанного небом. Но оно выделилось из предметного мира природы и обособилось, благодаря искусственному способу организации пространства. Оно противопоставило себя природе и вступило с ней в сложный диалог. Но человечество — это не один человек, а, значит, и не одно мнение.

Люди организовываются в социумы, и здесь решающее значение имеет общественное мнение. Объединившись в народы, они отделяются от других народов как территориально, так и духовно, формируя свои, выражаясь словами Н.Я.Данилевского, «культурно-исторические типы». Пространство и мировоззрение становятся главными факторами, определяющими самосознание народа и способы его самоорганизации в пространстве. Отношение к окружающему пространству, к природе складывается из выстроенной иерархии духовных ценностей общества.

Поздний героизм античности можно представить как предвосхищение введенного позже в научный оборот К.Ясперсом понятия — осевого времени истории. Тогда какие-то герои были просто особенно дерзки по отношению к богам, однако у кого-то из них были благие цели. И вот именно таких героев люди превратили в пророков и пошли за ними. Эти представления формировали ранние образы формовыражения не только античных греков. Постепенно люди смелеют, растет их свободное обращение с миром природы и миром богов. В это время миф теряет свою регулятивную функцию, в его реальность уже никто не верит, мифология уже не является самостоятельной формой сознания. Миф принимается людьми как образное, символическое изложение взглядов, нуждающихся в анализе, выявлении закономерностей создания бытия, зашифрованных в персонажах и образах. Этот переход коррелирует с образными представлениями и может и должен быть сопоставлен с формально-стилистическим анализом развития как искусства, так и формообразования городов.

Здесь нужно обратить внимание на момент перехода от первой наивной мифологической формы к теоретическому осмыслению мифа, к первым этапам развития эстетического знания, формирующих основы организации пространства города.

Вся мифология, почти все ее образы расслаиваются и могут рассматриваться как начало эстетического сознания. Об эстетическом характере мифологии нам говорит наличие в ней своеобразного осмысления исконных проблем: генезис красоты, искусства, его видов, стилей, родов и жанров.

Ориентиром повседневной жизни и источником формирования мировоззрения на начальных этапах истории служили практические знания об окружающей действительности. Первые первобытные знания вытекали из религиозных и мифологических представлений. Они же, в свою очередь, являлись выражением бессилия людей перед стихийными силами природы, их борьбы и преодоления страха, фантастическим отражением действительности.

Архаическое мировоззрение — это результат всего многокомпонентного духовного развития данной эпохи. Мифология — это форма проявления мировоззрения древнего общества. В ней отразились компоненты религии и представления о сверхъестественном. В ней отразились также и эстетическое отношение человека к действительности и нравственные взгляды, господствовавшие в обществе. Искусство часто использовало различно осмысленные и представленные образы мифологии для образного представления окружающего мира [2, с. 335].

Для одного общества природа — это Богом созданный мир, в котором человек гость, вынужденный считаться с установленным положением вещей. Такое общество характеризует теоцентричность сознания. Пространство здесь мыслится сакральным — божественным. А организация предметного мира происходит ландшафтно-гармоничным способом. Для другого общества природа — это местность, в которой есть возможность обитать, при этом используя пространство максимально эффективно в личных нуждах. При таком положении люди не считают себя гостями, они хозяева. Здесь выступает крайний антропоцентризм, не божество, — человечество является альфой и омегой бытия [3, с. 127]. Здесь мы видим ландшафтно-конфликтный способ организации предметного мира.

Однако каким бы ни был тот или иной человек, он не может жить без пищи и одежды. Человек вынужден влиять на окружающее его пространство, вынужден срубить дерево, вспахать землю, убить животное. Чтобы построить, человек не может не разрушить, однако общество решает, как ему относиться к окружающему его миру. И выражением

того или иного отношения являются дела рук его. Организовавшись в единый социум, люди создают поселения. Основывая их, они изменяют пространство. Постепенно разрастаясь, поселения превращаются в города. Город — это огромное творение, над созданием которого трудились тысячи людей разных сословий и возрастов из поколения в поколение. Он по праву может называться истинно народным произведением искусства. Именно в форме города, в первую очередь, общество демонстрирует свое отношение к окружающему его пространству и свой способ искусственного его устроения: ландшафтно-гармоничным или ландшафтно-конфликтным, радиально-круговым или квадратным.

Города, основанные римлянами, отличаются от древнегреческих городов времен архаики и классики именно отношением к пространству, в котором они возникли. Греческий город неотделим от ландшафта. Римский — буквально противопоставляет себя ландшафту. Для греков существующий рельеф земли был основой, формирующей образ города. Из него рождался городской силуэт, который не противостоял линиям природы, вступая с ней в гармоничное единство. Пространство классического античного города в большой степени выходило из пространства природного. Римляне с точностью «до наоборот» коренным образом изменяли существующий ландшафт под свои нужды, срезали холмы и засыпали овраги, выравнивая местность под основание города, вступая в конфликт с природой. Силуэты римских городов плоские, а их планы подчеркнуто рациональны. Римский город по отношению к природе является антагонистом. Его пространство резко отделяется от пространства природного.

Города Византии, Древней Руси (особенно), подобно древнегреческим городам и даже в еще большей степени, нерасторжимо связанны с природой, ландшафтом. Городские границы растворяются в ней. Невысокие, но выразительные силуэты городов Древней Руси никогда не вступают в противоречие с рельефом местности.

Нечто среднее между классическим городом и городом-антагонистом представляют собой готические города Европы. Средневековый город, как и классический, привязан к существующему ландшафту, но его пространство, ограниченное высокими городскими стенами, не связанно с окружающим миром, отделено от него. Силуэт готического города высокий и гротескно острый. Его линии чужды линиям окружающей его природы. Внутригородские пространства (улицы, площади, дворы)

формируются образующими их строениями. Здесь решающее значение в организации среды принадлежит архитектуре. Пространственные законы внутри города остаются те же, что и снаружи. Город либо наполнен воздухом, и каждое его строение словно окутано им, либо строения жестко членят воздушное пространство города и сковывают его, отделяя как от внешнего мира природы, так и от пространств соседних улиц и площадей.

В классическом городе главные сооружения — храмы, они открыты со всех сторон. В городах с теоцентрическим мировоззрением двор организуется вокруг храма как центростремительное строение свободно стоящих объемов. Главные площади и улицы городов Греции, Византии и Руси не окружались глухой жилой застройкой. Они имеют сквозной характер. Сами города естественно связанны с природой, повторяют изгибы реки, наполнены зеленью садов и рощ. Города-антагонисты (города Римской империи, Возрождения, барокко), построенные по закону ландшафтно-конфликтной планировки, напротив, свободностоящим объемам предпочитают фасадный принцип архитектурного решения. Их площади и улицы плотно обстроены стенами фасадов, формируя свои замкнутые и изолированные друг от друга пространства. Таковы геометрически правильные римские форумы и западноевропейские площади, улицы и дворы времен Средневековья, Возрождения и барокко. Пространство в этих городах отделено от природы и разделено на замкнутые предметные объемы.

Скульптура в тех странах, где она являлась необходимым элементом формирования городской среды, также решалась в отношении к окружающему пространству разными сообществами по-разному. Создатели греческого гармонично связанного с природным пространством классического города, расстилавшегося по рельефу, и всего, «окутанного» воздухом, не допускали расположения скульптурных объемов в геометрическом центре площадей (тем более что геометрически правильные площади были скорее исключением для Греции VI–V в. до н.э.). Скульптурные изображения размещались по периметру. Даже знаменитая девятиметровая статуя Афины Промахос находилась в стороне от основного направления движения людей на афинском Акрополе. Скульптурное изображение не подчиняло себе пространство площади, а содействовало его формированию. Зато римляне памятники императорам — стеллы и колонны — предпочитали устанавливать в геометриче-

ских центрах площадей, утверждая тем свое доминирующее положение в окружающем мире. При таком размещении скульптуры пространство площади «связывается и удерживается» объемом скульптуры. Что касается Готики, то здесь фасадная скульптура призвана украшать, разнообразить и усиливать рельеф плоскости стены, которая уже утратила пространственную связь с объемом сооружения. Плотно обстроенные (расчистку окружающей застройки возле готических соборов произвели в новейшее время), выходящие несоизмеримо огромными фасадами на небольшие площади-паперти, готические соборы воспринимались не целыми объемами, а лишь частями. Чтобы избежать монотонности воздействия фасада, готические мастера старались всячески разнообразить стену собора аркатурами, раскреповками, нишами, шпилями и, в том числе, скульптурой. Во времена Ренессанса и последующие эпохи скульптуру (подобно римской) стремились установить таким образом, чтобы ее объем доминировал в окружающем пространстве площади.

Интерьеры монументальных сооружений, как и наружные объемы, имели разнообразные решения. Православный храм является символом сакрального пространства, причем символом (символ от греч. sym-bollon — «соединять») он является в полном смысле этого слова. В нем происходит реконструкция священного неповрежденного мира. В древних православных храмах все подчиненно единому внутреннему пространству, где купол — это небо, а место под куполом — земля. Храм имеет приглушенное естественное освящение. Оконные щели располагаются выше уровня глаз, чтобы не разрушать впечатления единства пространства. Основной естественный свет находится над головами под куполом, в барабане. Росписи не имеют в храме самодовлеющего значения, они «работают» на пространство, подчинены ему и связанны с ним.

В отличие от православных, католические храмы имеют много общего с римскими форумами. Не только потому, что площадь, занимаемая собором, не уступает по размерам площади, занимаемой форумом, но и по пропорциям плана и по самой декорации (римский форум нередко сравнивают с залом, которому не хватает перекрытий). Католические соборы наполнены объемными изображениями. Символика общего здесь заменяется множеством аллегорических деталей. Храмовое пространство членится обилием архитектурных и декоративных элементов. Огромное пространство собора является здесь полигоном для неутомимой фантазии художника. В православных храмах

изображения двухмерны. Они не «ломают» стен, окружающих наличное пространство, но, как отмечалось выше, подчинены ему. Католические изображения, напротив, «прорывают» двухмерность стен*ы*, тем самым «разрушая» храмовое пространство. Впрочем, то же относится и к светским интерьерам, где росписи дворцов являются вполне самодовлеющими картинами.

В отличие от этого, пространство иконы двухмерно. Оно не вступает в противоречие с окружением. Икона не отделена от храмового пространства рамой (по аналогии с картинной рамой возникнет мысль о киоте, от греч. κῖβωτός — ящик, ковчег; однако, киот — своего рода ларец, *хранящий* святыню, в данном случае, икону, и ничего общего с картинной рамой не имеющий). Картина же есть полная противоположность иконе. Ей необходима рама, чтобы вырезать ее из среды и создать свое картинное трехмерное пространство. Со своим воздухом, своим светом, своими объемами, своим индивидуальным миром. Картина — это еще один искусственно сотканный лоскуток изрезанного пространства, модифицированного антропоцентричной культурой.

Народ, в котором жива память о том, что он со всей своей городской культурой является не более как гостем в Богом сотворенной природе, относится к пространству, как к чему-то необыкновенно важному и святому. Люди в подобном обществе боятся нарушить связь предметного мира. Пространство, свободно перетекая от объема к объему, окутывает и связывает мир живой природы с миром, искусственно созданным человеком, оживляя его и наполняя космическим смыслом. И даже там, где пространство необходимо огораживается со всех сторон стенами сооружения, оно становится отражением сакрального пространства природы, в котором также сохраняются связи и целостность символического миропорядка. Напротив, то общество, в котором порывается живая связь с духовным миром, общество, в котором полагается норма отношения к природе как к чему-то подвластному, меняет и отношение к пространству. Оно теряет сакральный характер и перестает связывать город с окружающей живой природой.

Пространство является центральной проблемой в разработке теорий, связанных с рукотворной деятельностью человека. Именно здесь находится ключ к пониманию взаимосвязей разных элементов культуры человечества. Причем связей как формального характера, так и духовно-содержательных. Возможно, что именно в этой плоскости ле-

жит ответ на вопрос, почему именно древние и традиционные культуры производят столь целостное впечатление как на глубокого исследователя, так и на обывателя.

Примечания:

1. Блаженный Августин. Исповедь.

2. *Vladimir I.Bolshakov, Ilya V.Dyukov.* The Role of Worldview in Designing the Urban Development Strategies for European Cities (Historical and Socio-Cultural Aspects) Papers of Russian Sociologists for the 12 th Conference of the European Sociological Association. 2015.

3. *Большаков В.И.* Системный кризис Российской государственности (историко-социологический анализ). Дисс… на соискание ученой степени доктора философских наук / Институт социально-политических исследований РАН. М., 1999.

М.В. СОКОЛОВА
Кандидат искусствоведения. МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

M.V. SOKOLOVA
Candidate of art history. MSU them. M.V. Lomonosov
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

«ГОТИЧЕСКИЙ» СТИЛЬ В УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЕ О. ПЬЮДЖИНА

«GOTHIC» STYLE IN COUNTRY HOUSE ARCHITECTURE OF A. PUGIN

Статья посвящена одному из ключевых направлений в викторианской усадебной архитектуре — так называемому готическому стилю. Интерес к памятникам национальной старины возникает в Англии задолго до викторианской эпохи. Однако именно с именем О.Пьюджина связано новое осмысление готической традиции.

The article concerns one of the most important trends in Victorian country house architecture — so called Gothic style. The interest for the national medieval buildings existed long before the Victorian time. But especially A.Pugin's work is marked by a new understanding of Gothic tradition.

Ключевые слова: готическое возрождение, усадебная архитектура, английский загородный дом, викторианская эпоха, О.Пьюджин.
Keywords: Gothic Revival, country house architecture, English country house, Victorian epoch, A.Pugin.

Готические увлечения появляются на британской почве, вероятно, раньше, чем где-либо. Еще в начале XVIII столетия английские джентльмены украшают свои парки «средневековыми» руинами, а в середине столетия появляются два усадебных дома, целиком отстроенных

в этом стиле: аббатство Лэйкок С.Миллера (1753) и Строберри-хилл Х.Уолпола (1753). Яркий расцвет переживают формы готической архитектуры в эпоху романтизма. Однако новый этап увлечения национальным средневековым наследием приходится на эпоху королевы Виктории. С именем О.Пьюджина связывают начало такого масштабного и значительного явления в английской архитектуре, как Gothic Revival, готическое возрождение, когда на место интереса к отдельным элементам готики приходит желание осмыслить ее как целостную систему. Этот подход находит себе отражение как в теоретических работах архитектора [1], так и в его строительной практике.

Главной идеей архитектора является стремление наглядно воплотить в усадебном доме миф о золотом веке старой доброй католической Англии, упорно принимаемый им за реальность. Его заказчиками становятся, в основном, представители аристократических католических родов, однако на практике далеко не все из них от души разделяют благочестивые настроения архитектора. Наглядным примером противоречия, в которое зачастую вступают намерения Пьюджина с реальным положением вещей, является усадьба Скэрисбрик в Ланкашире.

Этот усадебный дом был задуман Пьюджином в соответствии с его представлениями о том, что он называл old catholic mansion («старой католической усадьбой»). Сам хозяин, Чарльз Скэрисбрик, подобно лорду Шрусбери, Амбруазу Филиппу де Лилю и некоторым другим его заказчикам, принадлежал к старому католическому роду. Молодой архитектор (Пьюджину всего 24 года) с энтузиазмом берется за дело.

В основе проекта лежит старое здание. Пьюджин исходит из идеи бережной реконструкции. Он обстраивает и переделывает существующий дом. Подлинная древность имеет в его глазах безусловную ценность, а уничтожить «живой организм» уже функционирующего здания во имя эффектного композиционного решения немыслимо. Любопытно, что дом был «перелицован» в готическом вкусе еще в 1815 году, в соответствии с модными в то время представлениями о живописном. Однако такого рода переделка выглядела в глазах архитектора недостаточной. Неслучайно, критикуя теорию пиктуреска (т.е. живописного) [2], он упрекает ее сторонников в исключительном внимании к эффектной фасадной композиции и пренебрежении заботой о функциональности плана. В этом случае, по мысли Пьюджина, воскрешение средневековой архитектуры остается поверхностным, поскольку ограничено воспро-

изведением внешних форм и не предполагает интереса к связанному с ними образу жизни, зримым воплощение которого является его планировочное решение.

Однако на практике образ жизни владельца заметно отличался от сочиненного идеала. Скэрисбрик вовсе не был ни примерным католиком, ни радушным хозяином, щедро благодетельствующим окрестному населению. Он жил крайне замкнуто, что порождало всякого рода нелепые слухи о его одержимости страхами, безнравственном поведении и т.д. Читая о нем, невольно вспоминаешь одну из наиболее ярких фигур английского романтизма, лорда Бекфорда, оградившего себя в своей усадьбе Фонтхилл высоким «барьером», т.е. стеной, призванной сделать свою жизнь абсолютно недоступной, непроницаемой для посторонних глаз [3].

Хозяину явно нравилось мистифицировать окружающих. Однако подозревавшие наличие «скелета в шкафу» соседи Скэрисбрика вряд ли могли догадываться, что тщательно охраняемая от их глаз тайна — великолепная художественная коллекция, хранившаяся в усадьбе. После смерти Скэрисбрика она была распродана на аукционе Кристи: 750 лотов живописи и еще более 500 лотов графики. Кстати, коллекция вовсе не была специфически средневековой, в основном, в нее входили работы голландских и фламандских мастеров. Колоссальное состояние лэндлорда — 3 миллиона фунтов, полученные в результате операций по продаже земли, в основном шло на ее составление. Причины, заставлявшие успешного бизнесмена скрываться, очевидны. Его поведение плохо вписывалось в новую систему ценностей, четко разделившую область privacy от области publicity, при которой частная жизнь есть тщательно охраняемая святыня, а «мой дом — моя крепость», но при условии исполненного по отношению к ближним долга.

В интерьерах повсеместно присутствуют благочестивые надписи: «Аще не Господь созиждет дом всуе трудишася зиждущии» (Пс. 126), «Хвалите Бога» и т.д. Они так же, как и гигантское помещение холла, и домашняя капелла, и возвышающаяся над всей округой башня призваны были продемонстрировать должную модель поведения, имевшую на самом деле мало сходства с действительными интересами и устремлениями хозяина. Неудивительно поэтому, что капелла так никогда и не была построена, а башня сооружена много позже сыном О.Пьюджина Эдвардом.

Подобные идеи развивает архитектор и в имении еще одного представителя старого католического рода, 16-го графа Шрусбери, — Эл-

тон Тауэрс в Стаффордшире. Дом был построен между 1847 и 1851 годом и составляет своеобразный архитектурный ансамбль со зданиями церкви, школы и богадельни, построенными архитектором по заказу графа несколько ранее, в 1840–1844 годах. Здание чрезвычайно эффектно расположено на вершине скалы. В своем проекте Пьюджин весьма удачно обыгрывает ландшафтные особенности: три архитектурных объема: капелла, служебное крыло и основной блок оказываются расположенными на разных уровнях, достаточно автономными и словно бы прилепленными друг к другу.

На первый взгляд, подобная композиция продолжает традиции пиктуреска, направления, в котором главным считалось достичь живописности фасадной и объемно-пространственной композиции. Однако это далеко не так. Пьюджин был решительным противником этой теории. Главное, что вызывало в ней его возмущение, было обыкновение подгонять план под уже найденный архитектором живописный образ: нет ничего хуже, чем «когда здание построено в живописном стиле путем впихивания в него сколь возможно большего количества выступов и углублений, спусков и подъемов» (так считал архитектор). Напротив, «архитектор должен показать свое искусство, превращая сложности, происходящие от необходимости создать удобный план во множество живописных красот» [4].

Однако в целом Элтон Хаус все же принадлежит уходящей романтической традиции и, в отличие от Скэрисбрик Холла, не будет порождать многочисленных подражаний в последующие десятилетия. Причиной тому, как нам представляется, стали своеобразные условия заказа, поставленные архитектору. Наряду с новым зданием, граф сохранил старый большой господский дом, в котором также Пьюджином были произведены многочисленные переделки, в частности, создан великолепный Great Hall. Новая постройка была, по сути дела, своеобразной причудой аристократа, неким изящным излишеством, подобно знаменитому Чизик-хаус лорда Берлингтона [5]. Для уходящего века подобного рода причуды были в порядке вещей. Но практичному викторианцу подобного рода расточительство вряд ли пришлось бы по душе. Не изящная вилла, предназначенная для часов досуга, но огромный усадебный дом, способный удовлетворить потребностям большой семьи с многочисленным штатом прислуги, — вот задача, которую новая эпоха ставит перед архитектором.

По своему характеру здание, опять-таки, ориентировано не столько на памятники национальной средневековой архитектуры, сколько на европейские образцы. На связь этой усадьбы с архитектурой рейнских земель неоднократно указывалось в литературе [6]. Впрочем, «фортификационная мощь» ранневикторианских памятников покажется несерьезной, если сравнить ее с «аутентичными» замками высоковикторианского периода.

Впрочем, выбор стиля все чаще оказывается связаннным не столько с причудами заказчика, сколько с намерением выдать желаемое за действительное, например, навязать окружающим определенное мнение о социальном положении своей персоны. Так, хозяин усадьбы Скэрисбрик Холл (1837–1842) активно афиширует свое мнимое благочестие. В оформлении, как и в архитектурном облике дома в целом, есть даже нечто нарочитое: многочисленные благочестивые надписи словно бы стремятся сделать идеи автора проекта еще совершенно очевидными, ясно читаемыми. Подобная нарочитость может объясняться несколькими причинами.

Во-первых, готическое возрождение на рубеже 1830–40-х гг. — явление только зарождающееся, и молодой архитектор должен предпринимать известные усилия, чтобы донести свои идеи до современников. То, что в дальнейшем будет восприниматься современниками как очевидное, в начале правления королевы Виктории было необычным новшеством, там, где достаточно будет легкого намека, сейчас необходимо подробное «объяснение». Во-вторых, проекты Пьюджина — своего рода иллюстрация к его социальной утопии. Как всякого утописта, автора мало занимает то, насколько плод его фантазии соотносим с действительностью, коль скоро ему представилась счастливая возможность получить от заказчика фактически carte blanche.

В скобках следует заметить, что, несмотря на то, что за Пьюджином совершенно справедливо сохранителя слава родоначальника викторианского готического возрождения, его проекты не становятся неким неоспоримым эталоном для последующих поколений архитекторов, работающих в средневековом ключе. Причин тому несколько. Значительную роль играет тот факт, что в этой фигуре еще немало от дилетантов века-предшественника: увлеченность своими идеями зачастую может идти в ущерб комфорту и разумному жизнеустройству, что человеку эпохи позитивизма не может не представляться абсурдом. Не-

важно, что идеи эти теперь, в первую очередь, этические, а затем уже эстетические. Сколь бы ни важна была идеологическая составляющая в архитектурном замысле дома, она ни к коей мере не должна препятствовать удобству и рациональности проектного решения.

Некоторая нежизнеспособность нарисованной Пьюджином утопической модели связана еще и с тем, что автор усиленно призывает вернуться не просто к христианскому, но именно к католическому идеалу. Несмотря на произошедшее при Виктории уравнение в правах с протестантами, католики все же остаются в Англии неким маргинальным явлением. Католик в Англии неизменно ощущал себя в этой стране на особом положении. Архитектурный язык проекта призван был эту особенность подчеркнуть. Неоднократно отмечавшийся авторами «церковный» характер светских построек мастера, на наш взгляд, точно отражает эту своеобразную ситуацию.

В целом же викторианское благочестие, протестантское по преимуществу, будет проникнуто идеями, далекими от поэтических фантазий Пьюджина. Идеалы социального служения и ответственности, занимающие в нем одно из центральных мест, по сути дела, противоположны своеобразному эскапизму и элитарности, культивировавшимися адептами католического возрождения. А нарисованные автором в «Истинных принципах христианской архитектуры» трогательные картины того, как лэндлорд кормит у себя в усадьбе раз в год всю округу [7], должны были выглядеть несколько смешно и наивно в глазах типичного викторианского благотворителя, строящего на своей земле десятки коттеджей для своих арендаторов, реставрирующего церкви, организующего школы, больницы, словом, считающего для себя делом чести оказывать помощь систематически и регулярно.

При всей своей видимой схожести со «средневековыми» родовыми гнездами последующих десятилетий, рассмотренные нами ранневикторианские усадьбы вдохновлены несколько иными, нежели они, идеями. Так в Скэрисбрик холл активно афишируемое благочестие продиктовано не стремлением продемонстрировать окружающим свою благонадежность (как это будет впоследствии), а скорее напротив: оно призвано выделить фигуру владельца из его окружения, подчеркнуть его инаковость, а она, в свою очередь, может в глазах окружающих послужить неким объяснением странного, замкнутого образа жизни владельца имения.

Примечания:

1. В первую очередь следует назвать «Контрасты» («Contrasts», 1836) и «Истинные принципы христианской архитектуры» («True Principles of Pointed or Christian Architecture», 1841).

2. Теория живописного (picturesque) получает свое развитие в Англии в конце XVIII столетия, благодаря трудам У.Гильпина, Ю.Прайса и Р.П.Найта.

3. Аббатство Фонтхилл (Fonthill Abbey, Wiltshire) — поместье литератора лорда У.Бекфорда. Аристократическое общество подвергло Бекфорда остракизму. В качестве ответа он отгораживается в своем поместье от окружающего мира пятиметровой глухой стеной и начинает строительство гигантского здания в неоготическом стиле (1796–1813, архитектор Дж.Уайетт).

4. Цит. по: *Girouard M.* The Victorian Country House. New Haven & L., 1985. P. 47.

5. Чизик-хаус лорда Берлингтона — один из наиболее прославленных памятников палладианской архитектуры, спроектированный самолично владельцем. Фигура Ричарда Бойла, 3-го графа Берлингтона, типична для «эпохи дилетантов», как часто называют XVIII столетие в английской культуре. Сфера его интересов и творческой деятельности в области искусств была достаточно широка.

6. *Girouard M.* Op. cit. P. 394.

7. *Pugin A.W.* True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841. P. 61.

Библиография:

1. *Airs M.* (ed.). The Victorian Great House. Oxford: University of Oxford, Department for Continuing Education, 2000.

2. *Calder J.* The Victorian Home. L., 1977.

3. *Curl J.S.* Victorian Architecture. Newton Abbot: David & Charles, 1990.

4. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. L.: Thames & Hudson, 1978.

5. *Dutton R.* The Victorian Home. L., 1954.

6. *Girouard M.* Victorian Country House. New Haven & L.: Yale University Press, 1985.

7. *Hersey G.L.* High Victorian Gothic. A Study in Associationism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972.

8. *Hitchcock H.-R.* Early Victorian Architecture in Britain. 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1954.

9. *Macleod R.* Style and Society: Architectural Ideology in Britain 1840–1914. L., 1971.

10. *Pugin A.N.W.* True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841.

К.И. МАСЛОВ
Кандидат искусствоведения. Москва
e-mail: zmaslo@mail.ru

K.I. MASLOV
Candidate of art history. Moscow
e-mail: zmaslo@mail.ru

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ВЗГЛЯДОВ ПРЕОСВ. ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО НА ЦЕРКОВНУЮ ЖИВОПИСЬ

DESCRIPTION OF VIEWS PREOSV. PORFIRY USPENSKY FOR CHURCH PAINTING

В статье рассматриваются представления о церковной живописи выдающегося отечественного исследователя христианских древностей Востока епископа Порфирия Успенского, написавшего, в частности, «Указание художникам при посещении горы Афон». На основании анализа этого сочинения, а также некоторых других текстов святителя, сделан вывод о том, что, выдвигая в качестве обязательного требование догматической непреложности и просопографической достоверности православных образов, он, вместе с тем, признавал свободу «эстетического вкуса» художников.

The article is devoted to the views on church paintings of an outstanding Russian scholar of eastern Christian antiquities, bishop Porphyrius Uspensky, who wrote, among other works, «The Instruction for the Artists Who Visit Mount Athos». The analysis of this work and of some other texts written by the holy hierarch leads to the conclusion that, while putting forward the obligatatory requirement of immutability and prosopographic authenticity of the Orthodox images, he nevertheless recognized the artist's freedom «of the aesthetic sense».

Ключевые слова: Порфирий Успенский, Дионисий Фурнографиот, Панселин, Афон, церковная живопись, иконопись, просопография.
Keywords: Porphyrius Uspensky, Dionysius of Furna, Panselinos, Athos, church paintings, icon-paintings, prosopography.

В 1868 году в Трудах Киевской Духовной Академии Порфирием Успенским был издан русский перевод Ерминии, греческого руководства для художников, составленного афонским монахом и иконописцем Дионисием Фурнографиотом в начале XVIII века [1] (1) и уже известного русскому образованному обществу по фрагменту, опубликованному немецкой газетой Kunst-Blatt в 1832 году [3, с. 10], а больше — по его французскому переводу, изданному А.-Н.Дидроном в 1845 году в Париже [4].

Идея перевести Ерминию на русский язык возникла у Порфирия в 1858 году, в связи с предполагавшейся публикацией ее перевода с французского издания и просьбой президента Академии художеств вел. кн. Марии Николаевны дать оценку этому переводу. Порфирий высказал тогда Марии Николаевне пожелание сверить его с текстом находящегося на Афоне подлинника, а также вызвался сам перевести это руководство с греческой рукописи. «Верно переведенное и снабженное учеными примечаниями, оно породнит, — утверждал он, — с православным иконописанием» [5, VII, с. 162]. Порфирий выполнил перевод Ерминии в 1858–1860 годах, во время своего пребывания на Афоне, куда он отправился вскоре после встречи с Марией Николаевной [5, VIII. с.11] (2).

Ерминия Дионисия Фурнографиота привлекла внимание Порфирия еще во время его первого путешествия на Святую Гору в 1845–1846 годах. По возвращении, в разговоре с московским митрополитом Филаретом, он высказал мысль, что сходство святых ликов, писанных разными художниками в разных местах и в разные времена, «объясняется уставными книгами иконописи», и назвал две из них — «лицевые святцы греческого царя Василия Порфирородного (3) и так называемую Ерминию Дионисия Фурнографиота, составленную в начале осьмнадцатого века» [5, III, с. 80–81].

Во введении к Ерминии Дионисий писал, что он «с детства» изучал живопись Еммануила Панселина, стремился подражать знаменитому художнику и составил это руководство с целью искусство его «сделать доступным для многих» [1, с. 271]. Познакомившись на Афоне с росписями и иконами, авторство которых приписывалось этому мастеру, Порфирий пришел к выводу, что Панселин «возобновил натуральную живопись» на стенах храмов Святой Горы и на иконах [8, с. 10]. До Панселина на Афоне «любимы и почитаемы были иконы линеоочертательные и темноцветные», писал он, им же был сделан «поворот иконописания к натуральности» [там же]. По мнению Порфирия, Панселин «не отступал



Рисунок 1. Богородица Заступница. Третья четверть XI века. Церковь Санта Мария ин Арачели. Рим. *(Сгерри Д.* Богородица Заступница // К истокам. Раннехристианские иконы. Книга-календарь / сост. Мария Андоларо, Джованна Паравичини. Milano, 2010)

от старинных образцов» и в то же время «писал иконы обдуманно, придавая ликам движение, чувство, мысль» [8, с. 60, 62] (4).

Пространное рассуждение Порфирия об истоках «темноцветных» и «линеочертательных» икон содержится в «Указании художникам при посещении Афона» [10], составленном им в 1858 году по просьбе вел. кн. Марии Николаевны [5, VII, с. 166] (5).

Порфирий признался в том, что «долго не понимал», почему одни иконы «темноцветны и только очертательны без всякого изящества, тогда как многие святые лики, писанные Греческою же кистью… ранее их и современно с ними, отличаются от них естественностью цвета и вида и изяществом отделки» [10, л. 104 об.]. Прояснить для себя причины этого различия ему удалось в Риме, где он изучил древнейшие особо чтимые иконы Богоматери, написанные, по преданию, самим св. Евангелистом Лукой. Порфирий, не подвергавший сомнению авторство св. Евангелиста Луки, должен был признать, что иконы Богоматери, написанные им, относились к разряду «темноочертательных».

Он перечислил древние греческие «темноочертательные» образы Богоматери, которые увидел в Риме, в церквях Санта Мария ин Арачели (рис. 1), Козьмы и Дамиана, Санта Мария Ад Мартирес (Пантеоне), Алексея, человека Божьего, двенадцати апостолов, Марии Народной, Капуцинов Кармелитов [10, л. 107–108], и привел длинный перечень свидетельств того, что «христианские народы любят темноочертательное

иконописание» [10, л. 115–116]. Жители Рима, в частности, хотя восхищались, по его словам, «произведениями кисти знаменитых живописцев своих», но молились «только пред древнейшими иконами». «Поляки ежегодно толпами, — писал он, — ходят в город Ченстохов на поклонение иконе, давно принесенной туда из Греции». Афонские монахи, по его свидетельству, предпочитали свои старинные и новые неизящные иконы привезенным из России, написанным «по правилам перспективы и слишком живо представляющим Первообразы» (6), а в Иерусалиме «прекрасные иконы Московской живописи» поставлены были «в крестовой церкви для украшения ее», однако молитвы совершались «пред святыми ликами греческого письма». Такое же предпочтение старинным «темноочертательным» иконам «выказывают», подчеркивал Порфирий, и православные россияне: «Дайте нашему поселянину Мадонну Рафаэля и точный список с икон Феодоровской Божией Матери: он возьмёт оба изображения, но первое повесит на стене избы своей для украшения её, а второе поставит вместе с другими св. Образами и будет молиться перед ними». Порфирий определил пошиб «темноочертательных» икон как «антиохийский» [10, л. 120], очевидно потому, что писавший такие образы св. Евангелист Лука происходил из Антиохии [10, л. 113 об.] (7).

По мнению Порфирия, греки, арабы, итальянцы и немцы отдавали предпочтение темноочертательным иконам вовсе не из недостатка у них «эстетического вкуса» [10, л. 116 об.] — они питали «уважение» к ним, как он полагал, «по разборчивой совести»: «Это уважение как эхо древнейшего учения о неизобразимости и неописуемости Существа существ, есть, — утверждал он, — достословное явление во вселенской церкви» [10, л. 117]. Видя в подобных иконах «эхо» ветхозаветного запрета изображения Бога и неразрывную связь с напоминанием «о Боге и Спасителе, о Пр[ечистой]. Богоматери и о Святых в виде монограммных и целого ряда безгласных букв», принятых христианами «исстари» [10, л.116 об.], Порфирий назвал «темноочертательные» иконы «припоминательными» и указал на «духовное понятие, давшее направление первоначальному Антиохийскому иконописанию в христианской церкви»: «неблагообразность напоминает прекрасное» [10, л. 117 об]. Порфирий утверждал, что темноочертательная иконопись более согласна «с духовным христианством, нежели выпуклая телесность, пристойная идолопоклонству» [5, III, с. 80].

«Второначальное» иконописание, или иконописание «Византийского пошиба», явилось, по словам Порфирия, полной противопо-







Рисунок 2. Моисей перед Неопалимой Купиной. Мозаика храма св.Екатерины на Синае. VI в. *(Manafis Konstantinos A.* Sinai. Treasures of the monastery of saint Catherine.-Athens, 1990. P. 80)
Рисунок 3. Мозаика центрального нефа собора Санта Мария Маджоре. V в. Рим. (*Poeschke J.* Mosaiken in Italien 300–1300. Munchen, 2009. Taf. 18)
Рисунок 4. Мадонна с младенцем Христом. XIII–XV в. Церковь Санта Мария ин Космедин в Риме

ложностью Антиохийскому. Основание этого «пошиба» Порфирий нашел в тексте Св. Писания — в словах о том, что «племя Авраамово было белолицее». «Догматическое предание о Спасителе, как о совершенном Боге и совершенном человеке, и живое предание о неизреченной красоте Пр[ечистой]. Мат[ери] Его побудили живописцев этой школы, — утверждал Порфирий, — придумывать идеалы красоты и изображать их кистью». Византийская школа образовалась уже в то время, полагал он, когда идолы и языческие празднества и игрища отошли в прошлое, и потому «иконописцы могли придумать вновь или усвоить давно принятый в семействах портретный пошиб живописи и ввести его в храмы и домы» [10, л. 118 об.].

Произведений живописи «византийского пошиба» Порфирий смог назвать, однако, всего несколько, объяснив их немногочисленность особым жестоким преследованием их во времена иконоборчества. К числу сохранившихся древних мозаических изображений «византийского пошиба» Порфирий отнес: «В Синайском храме явление Бога Моисею в купине (рис. 2), сообщение ему Десятословия и Преображение Господне (551 г.), в Ксенофонтовской обители на Афоне иконы св. Великомучеников Георгия и Димитрия времени царя Иустиниана I… и в Риме Ветхий Завет в лицах над внутренней колоннадой Базилики, называемой Мария





Рисунок 5. Стефано да Феррара. Мадонна с младенцем Христом. XVI в. Кафедральный собор Падуи. *(Gamboso V.* The basilica of saint Antony. Padova, 1976. P. 48)
Рисунок 6. Мадонна с младенцем Христом. Храм св. Иустины в Падуе

Маджоре (V века) (рис. 3), и образ св. мученика Севастиана во весь рост (680 г.) в церкви апостола Петра in Vincoli» [10, л. 119 об.]. Этими мозаиками Порфирий, по его словам, «не мог налюбоваться» [там же]. Из икон первоначального византийского письма Провидение сохранило, как он считал, «...только две: одна находится в Базилике Космединской (рис. 4), а другая в кафедральной церкви города Падуи», «называемая Чекки», написанная в XIV веке Стефаном да Феррара (8) (рис. 5). «Обе эти святыни, и наипаче первая, — писал он, — выше всех похвал человеческих» [там же]. К тому же «византийскому пошибу» Порфирий отнес и икону «греческого письма» VIII-го, как он был уверен, века, находящуюся в храме св. Иустины в Падуе [10, л. 111, 129] (рис. 6).

Увидев в римской церкви Санта Мария ин Космедин икону Богоматери, Порфирий вывел следующее правило для художника: «Придумывай идеал красоты и пиши иконы Спасителя и Богоматери в естественном виде, но сообразно с догматическим учением о них, со Священным Писанием и церковным преданием, и пиши не для всех, а только для духовнейших христиан, которые утвердились в вере» [10, л. 118]. Это направление, этот «пошиб» Порфирий назвал «догматико-историческим живообразным иконописанием» [10, л. 120 об.]. Весьма показательно, что Порфирий всегда обращал внимание на естественность «живообразных», и «очертательных» икон: он не ограничивался формальным описанием образов, отмечая величину глаз, длину носа и пр., но и давал им также психологические характеристики (9).

Очевидно, мозаики базилики Санта Мария Маджоре и Синайского храма, отнесенные Порфирием к «Византийской школе», относятся

к тому кругу византийских памятников, которые еще сохраняют связь с античной художественной традицией (10). Что касается образов Богоматери в храме Санта Мария ин Космедин и в падуанских храмах, то причисление их ко «греческому пошибу» было явной ошибкой Порфирия.

Уже археологи XIX века признали в Космединской иконе произведение итальянской школы. А.Нибби, в частности, в работе 1839 года упомянул, что ее относят к XII веку [14, p. 368], а М.Армеллини в конце XIX века сначала считал, что к XII-му [15, с. 602], а позже — что к XIV [16, p. 740] (11). Сегодня одни полагают, что этот образ был написан итальянским мастером XIII века [17, p. 28], а другие видят в нем произведение умбрийской школы XV века [18].

Невозможно отнести к византийской школе и «Мадонну Чекки» из кафедрального собора Падуи, написанную итальянским художником Стефано даль Арцере (да Феррара), — очевидно, она является произведением эпохи раннего Ренессанса.

Икона Богоматери, находящаяся в базилике св. Иустины, называемая «Costantinopolitana» (Константинопольская), была, вероятно, привезена в Италию из Византии [19, p. 351–352]. Однако первоначальную греческую живопись этого образа Порфирий видеть не мог, так как в эпоху Ренессанса на лики Пр. Богородицы и Христа была наклеена тонкая ткань, по которой в масляной технике были написаны новые лики. Остальная часть иконы была забрана в оклад [20].

В течение долгого времени после восстановления в Византии иконопочитания иконы и мозаики не отличались, утверждал Порфирий, ни правильностью, ни изящностью рисунка: «На них, — писал он, — видишь только очертания, линии, и те нестройные» [10, л. 120]. Восстановление иконописания оказалось возможным, полагал он, благодаря «пергаментным книгам», которые удалось утаить от иконоборцев. В XIV веке Джотто в Падуе и неизвестный Зограф в Ватопедской обители «получили счастливую мысль», по его словам, перенести эту живопись на стены храмов — так опять появилось «догматико-историческое живообразное иконописание». Христианские народы приняли новые живообразные иконы, но крепко любят, как подчеркивал Порфирий, и темноочертательные. Те и другие он считал равночестными: «Антиохийские благознамениты именем св. Ев. Луки, а Византийские достойны по благословлению св. Отцов третьего Вселенского собора и Царьградских патриархов» [10, л. 120–120 об.].

«Итак, — писал Порфирий в "Указании", — православные художники, ничто же сумняшеся, пусть пишут иконы и в Антиохийском и в Византийском вкусе, кому какие благоприятны и потребны, но не с лиц грешных и прелюбодейных, а по воображению красот совершенных, помня догмат о Спасителе, как о Богочеловеке совершенном, и предание о красоте Пр. Матери Его» [10, л. 121]. Впрочем, в другом месте того же «Указания» он выдвинул особое условие для исполнения «темноочертательных» икон: «Праотцы народа Божия, Иисус Христос и Матерь Его должны быть изображаемы белыми», а «исключение из этого правила «позволительно только для тех, которые по особому духовному настроению своему пожелали бы иметь иконы темноочертательные» [10, л. 124 об. — 125] (12).

Порфирий сформулировал два обязательных требования, которым должна удовлетворять иконопись независимо от ее «пошиба», византийского или антиохийского, — она должна соответствовать догматам и исторической достоверности [10, л. 124 об.]. Для исторической достоверности икон нужны были, по словам Порфирия, описания святых, содержащиеся в рукописях — в Ерминии Дионисия Фурнографиота и в русской рукописи 1668 года. Порфирий высказал пожелание, чтобы тексты этих «уставов» были дополнены «снимками» «с икон евангелиста Луки, с Космодинского образа и двух падуанских икон Богоматери, со святцев Ватикана и Синайского монастыря, с древнейших мозаических изображений в Риме и на Синае, наконец — «со всех ликов на Афоне, писанных на досках и на стенах». «Сим трудом, — утверждал он, — художники стяжали бы себе лучезарную Славу как иконописцы кафолические, а нам доставили бы величайшее утешение поклоняться иконам кафолическим, а не своим домашним, суздальским и академическим» [10, л. 128 об. — 129]. Известно, что Порфирий предпринял было попытку скопировать для иллюстрации своего перевода Ерминии кальки, выполненные Севастьяновым на Афоне и переданные им в музей Академии художеств, но дело это не состоялось из-за отсутствия средств, как писал сам Порфирий, «по недостатку денег в моем кармане» [5, VIII, с. 13] (13).

Указав, что художник должен руководствоваться в своей работе св. Писанием, Соборными догматами и живыми преданиями, Порфирий и не думал стеснять их, требуя следовать определенной иконографии или стилю изображений, передаче свв. Образов в иератической манере (14), «в блаженном состоянии небесного величия» (15). Напротив, он подчеркивал, что с догматической непреложностью соединена свобод-

ность искусства [10, л. 124]: «Изящные искусства изображают догматы и нравоучения православной церкви», по его словам, а «неизменность и непреложность догматов и нравоучения сочетаются со свободностью эстетического вкуса», «которая ограничивается только исторической достоверностью, благопристойностью и внушением высоких помыслов и святых чувствований христианам» [5, VII, с. 166–167].

Указав на особую роль Панселина для афонской живописи, Порфирий признался, однако, что не является «почитателем» «Панселинова таланта». Хотя художник, по словам Порфирия, «более других современных живописцев приближался к естественности», рисунки его были «не очень правильны» [8, с. 60]. Порфирию нравились лишь некоторые лики, написанные Панселином, а большие композиции художника были, как он считал, «не так хороши, как лики праотцев, пророков, апостолов, мучеников и преподобных» [8, с. 10]. Он ставил талант Панселина «несравненно ниже тех итальянских живописцев, которые, как Чимабуэ, Джиотто, Люини, придали греческой живописи миловидную естественность, нежность и… чувствительность» [там же].

Из сказанного можно заключить, что если на Афоне Порфирий нашел догматическую непреложность и просопографическую — историческую — достоверность иконописания, то художественные ориентиры для отечественных церковных живописцев — в Италии: либо в мозаиках еще сохранявших неразрывную связь с античной пластической традицией, либо в произведениях эпохи Проторенессанса и Ренессанса. Достоинства же «домашней» иконописи — и суздальской, и академической — Порфирий, очевидно, ценил невысоко. Лишь однажды, будучи назначен после своих восточных поездок настоятелем Михаило-Архангельского монастыря в Киеве, он позволил себе похвалить работу современного художника, назвав прекрасным новый иконостас Варваринского придела храма с иконами В.Д.Фартусова [5, VIII, с. 242].

«Указание художникам при посещении горы Афон» опубликовано не было, а потому рассуждение Порфирия о «темноочертательных» и «живообразных» иконах осталось неизвестно художникам, которым оно было адресовано (16). Возможно, Порфирий отказался от публикации «Указания», поскольку содержавшееся в нем объяснение причин широкого распространения «темноцветных» икон показалось ему сомнительным после знакомства с работами по расчистке икон от поверхностных загрязнений и потемневшего лака иконописца А.И.Травина

[24]. Не дошел до художников и иконописцев и опубликованный в Трудах Киевской Духовной Академии Порфириев перевод Ерминии. В начале XIX века в статье, опубликованной в «Душеполезном чтении», перевод этот был назван всего лишь «выдержками» из афонского руководства, и там же было указано, что «помещенные… в специальном журнале, они не только недоступны иконописцам, но и неизвестны» [25, с. 508].

Примечания:

1. Общая характеристика Порфирия Успенского как исследователя христианских древностей Востока содержится, в частности, в книге О.Э.Этингоф [2, с. 230–243, 312–336].

2. О работе Порфирия над переводом Ерминии см. подробнее в книге Ю.И.Гренберга [3, с. 19–29, 34–36]. Перевод с французского издания Ерминии Порфирий нашел неудовлетворительным, поскольку «Дидрон», по его мнению, «…инде не понимал греческого подлинника; посему и русский перевод с издания его инде темен» [5, VIII, с. 15].

3. В 1846 году, до своей поездки в Италию [6], Порфирий мог быть, вероятно, знаком с лицевыми святцами, менологием Василия II в издании XVIII века [7], хранящемся в Ватикане.

4. Эта оценка Порфирия живописи Панселина была сходна с оценкой Н.В.Покровского, полагавшего, что роль художника «в истории греческого искусства близко подходит к той роли», которую играл Симон Ушаков в истории русской живописи», — «тот и другой стремились внести в искусство элемент красоты». Однако между ними, утверждал Покровский, есть и различие: в то время как «наш русский художник, — писал он, — пошел далее греческого и, заявляя неоднократно на словах о своем уважении к древнему преданию, представил в своих произведениях несколько попыток разрушения этих преданий», «художник греческий остается все-таки консерватором в типах и сюжетах» [9, с. 81–82].

5. Формально Порфирий подготовил «Указание» в соответствии с указом Св. Синода [5, VIII, с. 11]. Оригинал «Указания» хранится в архиве св. Синода [10], а черновой набросок — в архиве Академии Наук [11, с. 370–371]. В 1858 году П.И.Севастьянов перед своим отъездом с Афона читал его и выписал из него, по свидетельству Порфирия, «надобные ему сведения»[5, VII, с. 176]. Эти записи хранятся в архиве Севастьянова [2, с. 233]. Вел. кн. Мария Николаевна предполагала напечатать «Указание», но Порфирий попросил отложить это до его возвращения с Афона, где он хотел его проверить и дополнить [5, VII, с. 168]. «Указание» не было, однако, издано и впоследствии.

6. Художник Н.А.Благовещенский, сопровождавший Порфирия во втором его путешествии на Афон, сообщал, что академические иконы ставились афонскими монахами в угол, лицом к стене, завешивались «разным тряпьем и рясами монашескими» и что монахи просили «доморощенных иконописцев поправить присланные иконы «на афонский манер», «чтобы глазам было не зазорно» [12, с. 48].

7. При описании древних икон и мозаик Порфирий использовал несколько терминов: «темные» [10, л. 112], «темноцветные» [10, л. 104 об.; 5, VII, с. 167], «темноочертательные» [10, л. 116, 116 об., 125], «очертательные» [10, л. 104 об.; 5, VII, с. 167], «линеоочертательные» [5, III, с. 78]. Очевидно, что «темноцветность» образов явилась следствием поверхностных загрязнений и потемнения защитного слоя, нанесенного на поверхность живописи.

8. Икона — чудотворная, называется так потому, что «подает зрение слепым» (ciechi — слепые (итал.) [10, л. 111 об.].

9. Например, о «темноцветной» иконе Богоматери Арачели Порфирий писал: «Пресвятая Дева изображена без Предвечного младенца. Чело ее закрыто омофорионом; не соединенные брови — тонки, но дугообразны; в больших глазах удлиненных как миндаль, выражена скорбь, нос прям и очень длинен; уста малы и сжаты; вся часть под нижнею губою очень мала; шея коротка; десница приподнята к верху, а шуйца приложена к персям. Большая длина носа и укороченность лица от уст до оконечности его придают ему выражение немиловидное, неприятное» [10, л. 106]. Написанную в «византийском» стиле Космединскую икону Порфирий представил читателю в таких выражениях: «Чело Богоматери открыто, высоко; Греческие правильные брови Ее тонки и длинны; глаза велики и нежны, нос прям и весьма правилен; ланиты полны и румяны; уста изображены в виде лука (стребленого); вся часть под нижнею губою кругла и соразмерна с лицом, которое также округло; шея длинна; персты длинны; из них средний и безымянный соединены; верхний состав большого перста немного загнут к верху, и весь этот перст близок к указательному пальцу; мизинец очень мало согнутый, написан поодаль от безымянного перста; Омофорион, с звездою на правом плече, цвета синеголубого; края его оторочены золотистою лентою; багряная срочица (рубашка) у шеи вышита золотом и унизана драгоценными камнями. Белое лицо Богоматери дивно величественно и прекрасно. В глазах ее выражены томность, благоговение, умиление, а в устах неизреченная сладость невинности. Головка ее слегка наклонена к Божественному младенцу, восседающему на левой руке Ее. …Вот икона древнейшего Византийского письма! Вот образец совершенства! И вот знамение благодати, ибо эта икона, в течение 14 веков слишком сохранилась так, как бы вчера была написана Рафаэлем Греческим» [10, л. 110, 110 об.].

10. В то время как в мозаиках базилики Санта Мария Маджоре «настойчиво дают о себе знать традиции античного импрессионизма» [13, с. 32], синайские мозаики ориентированы, скорее, на живопись античного классицизма.

11. О датировке Космединской иконы XIV веком упоминается в посмертном издании книги Армеллини [16].

12. Какого рода должно было быть «духовное настроение», Порфирий в «Указании» не уточнил. Впоследствии, однако, он писал: «Suum cuique: каждому свое! У кого вера уяснена, тому в руки икона Рафаэлевская: у кого она не освещена, тот пусть приобретает иконы вроде афонолаврских…» [21, с. 195–196].

13. Хотя в указе св. Синода и было прописано, что к переводу Ерминии «…должны быть приложены рисунки священных изображений, находящихся в монастырях афонских» [5, VIII, с. 11], да и сама Президент Академии художеств вел. кн. Мария Николаевна не была против копирования рисунков Севастьянова, переданных им в Академию [5, VIII, с. 16], средств на копирование выделено не было, и Ерминия была издана без иллюстраций.

14. О термине «иератический» см. подробнее в работе К.И.Маслова [22, с. 697].

15. Эта характеристика православных образов принадлежала современнику Порфирия церковному писателю А.Н.Муравьеву [23, с. 104].

16. Приехав с составленным им «Указанием» на Афон в 1858 году, Порфирий ни одного художника не застал [5, VII, с. 176].

Библиография:

1. Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом. 1701–1733 год // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1868. № 2. С. 269–315; № 3. С. 526–570; № 6. С. 494–563; № 12. С. 355–445.

2. *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М., 2005.

3. *Гренберг Ю.И.* Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX веков о технике иконописи, настенной живописи и рукописной книги. М., 2000.

4. *Didron A.-N.* Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine. Paris, 1845.

5. *Порфирий Успенский.* Книга бытия моего. Дневники и автобиографические записки.– СПб., 1896. Т. III; 1901. Часть VII; 1902. Часть VIII.

6. *Порфирий Успенский*. Святыни земли Италийской (Из путевых заметок 1854 года). М., 1996.

7. Menologium graecorum, jussu Basilii imperatoris graece olim editum… / Albani Annibal. Urbinum. 1727. Pars 1–3.

8. *Порфирий Успенский.* Письма о пресловутом живописце Панселине // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1867. № 10. С. 120–164.

9. *Покровский Н.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890.

10. Об иконописании. XIX в. / РГИА. Ф. 834. Оп. 4. Ед. х. 1233. Л. 43–131 об.

11. *Сырку П.* Описание бумаг епископа Порфирия Успенского, пожертвованных им в Академию наук по завещанию. СПб., 1891.

12. *Благовещенский Н.А.* Афон. Путевые впечатления. СПб., 1864.

13. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.

14. *Nibby A.* Roma nell' anno MDCCCXXXVIII. Roma, 1839. Parte Prima Moderna.

15. *Armellini M.* Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX. Roma, 1891.

16. *Armellini M.* Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX. Roma, 1941. T. 2.

17. *Jarawan P.E.* S. Maria in Cosmedin. s. l., s. a.

18. URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?id=53083&apply=true&decorator=layout_resp&titolo=Anonimo+%2C+The+Madonna+and+Child.+Umbrian+School+(XV+Cent.)+Santa+Maria+in+Cosmedin.+Rome+-+insieme&tipo_scheda=F&locale=en (дата обращения: 20.11.2017).

19. *Zovatto P.L., Ivanoff N., Alvarez G.B., Pepi D.R., Sartori P.A.* La basilica di santa Giustina. Arte e storia. Padova, 1970.

20. URL: http://www.tatarte.it/gherardi/CD/Storia/frame/accarisi/padova.htm (дата обращения: 20.11.2017).

21. *Порфирий Успенский.* Первое путешествие в Афонские монастыря и скиты. Киев, 1877. Ч. I-я. Отд. 1.

22. *Маслов К.И.* Об одном источнике «Византийского проекта» князя Г.Г.Гагарина: Доминик Папети // Обсерватория культуры. 2016. № 6. С. 696–702.

23. *Муравьев А.Н.* О церковной живописи // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1853. № 2. Отд. II. С. 97–107.

24. *Порфирий Успенский.* Важное изобретение петербургского иконописца Алексея Ивановича Травина. СПб., 1864.

25. *Титов Ан.* Дионисия Фурнейского Эрминия, или изложение иконописного искусства, «подлинник» и важные неизданные его источники, впервые печатаемые с предисловием полностью по оригиналу // Душеполезное чтение. М., 1910. № 8. С. 503–508.

А.В. ПАНКРАТОВА
Доцент, зав. кафедрой дизайна Национального исследовательского университета «МЭИ»
e-mail: sashaoscar@mail.ru

A.V. PANKRATOVA
Assistant professor, head of the department of design of the National Research University «Moscow Power Engineering Institute»
e-mail: sashaoscar@mail.ru

ЭЙДИЧЕСКАЯ ИЕРАРХИЧНОСТЬ БЫТИЯ КАК СУЩНОСТНЫЙ АСПЕКТ ХРИСТИАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

THE EIDOS HIERARCHY OF BEING AS THE ESSENTIAL ASPECT OF CHRISTIAN AESTHETICS

В статье рассматривается эйдос (идея) как важнейший аспект христианской эстетики. Символ является основным выразительным средством христианства. Символ создается при помощи канона посредством синтетической перцепции — изображения эйдоса вещи. Изображая идею вещи, художник передает не случайное явление — феномен, а сущность вещи — ноумен. Христианский художественный канон является средством выразить представление об эйдической иерархичности бытия.

The article considers Eidos (idea) as the most important aspect of Christian aesthetics. The symbol is the main means of expression of Christianity. The symbol is created with the help of the Canon by means of synthetic perception — the image of the Eidos of the thing. Depicting the idea of a thing, the artist conveys not a random phenomenon, but the essence of the thing — noumenon. Christian art Canon is a means to express the vision of eidos hierarchy of being.

Ключевые слова: идея (эйдос), символ, канон, христианская эстетика, трансцендентное, феномен, ноумен.
Keywords: Idea (Eidos), symbol, Canon, Christian aesthetics, transcendent, phenomenon, noumenon.

Вопрос понимания христианской эстетики в наши дни становится неожиданно острым. Основания, эстетические установки, средства выражения христианства сегодня требуют всестороннего изучения. В рамках европейской католической архитектурной традиции давно произошло принятие эстетических кодов модернизма и постмодернизма. В России архитекторы не решаются на эксперименты с авангардными формами, однако, сама необходимость подобных экспериментов в православной парадигме весьма сомнительна. И хотя авторов проектов современных православных храмов сегодня часто обвиняют в отсутствии вкуса, очевидно, что отход от традиции в сторону эксперимента вряд ли станет логичным решением, а может даже оказаться эстетической проблемой.

Именно поэтому исследование основ христианской эстетики в наши дни приобретает особую актуальность. Что является принципиальным для христианского понимания прекрасного, что факультативным, а что прямо противоречит христианскому пониманию красоты – вопросы, которые нуждаются сегодня в пристальном внимании.

Согласно определению А.Ф.Лосева, «эстетика есть наука о выражении» [5, с. 391]. Поэтому исследование христианской эстетики должно начинаться с обсуждения средств выражения, знаковых форм.

Дохристианское человечество пользовалось двумя типами знаков в изображениях — знаком-индексом и иконическим знаком. Данные знаковые формы относятся к мотивированным знакам, то есть к таким, в которых означающее связано с означаемым неким сходством, план выражения мотивирован планом содержания.

Христианская парадигма подарила человечеству новый тип знака — знак-символ. С точки зрения семиотики, знак-символ характеризуется полным несовпадением означающего и означаемого. План выражения в знаке-символе никак не связан с планом содержания.

Однако сложность символа этим не исчерпывается. В знаке-символе изображение и изображаемое составляют единую структуру, если воспользоваться выражением А.Ф.Лосева, едино-раздельную цельность [3, с. 29]. В символе сущность и явление синтезируются [4, с. 223]. Внешнее и внутреннее в символе различаются, но так, что видна «точка их абсолютного отождествления» [4, с. 66].

Новаторство христианской эстетики заключается в том, что используя язык символов, можно выразить невыразимое, говорить о божественном. Тексты, изображения, действия, состоящие из символов,

позволяют возвести сознание реципиента в высокие сферы духа. Символы переводят трансцендентное в трансцендентальное: высокую мистику христианства на язык, доступный разуму и чувствам.

Как правило, художник не может придумать символ сам. Символ создается исторически, складываясь в канон. Канон является результатом духовного опыта бесчисленного количества художников, поэтому канонические изображения передают не индивидуальный взгляд конкретного мастера, а рассказывают об общечеловеческом.

Таким образом, символ — это средство выражения, позволяющее говорить о Боге, о трансцендентном. Средством создания символа является канон. Однако рассуждая так, мы говорим об итоге, о готовом произведении, смотрим на поверхность.

Чтобы понять христианскую эстетику, необходимо рассмотреть, что лежит в основании канона. Помимо личной встречи художника с Христом, личного религиозного опыта художника, должны существовать некие общие принципы, позволяющие создавать универсальное произведение. Формы, линии, все детали произведения должны быть такими, чтобы рассказывать не о явлениях, а о сущности, не о случайном, а об универсальном.

Фундаментальным концептом, описывающим универсальную форму любой вещи, является мир идей Платона. Как известно, мир идей — это сфера более качественного, более реального бытия, где все вещи существуют в их идеальном, универсальном виде. Начиная с Платона, эйдос (идея) понимается как наивысшее бытие вещи, её идеальное состояние, не подверженное изменениям и распаду. Чем лучше сделана вещь в нашем мире, тем ближе она к своему первообразу из мира идей. Искусство в античности — это попытка передать в материале эйдос.

Мир идей устроен иерархично, высшей идеей является идея Блага. Любое произведение искусства подразумевает наличие означаемого первого уровня (эйдос вещи), отсылающего к трансцендентному означаемому, к идее Блага, к Богу.

Причем у Платона уже возникает, хотя и как неоформленная интуиция, мысль о трансцендентности мира идей по отношению к нашему миру: «сила тех идей не распространяется на то, что у нас, и, с другой стороны, сила того, что у нас, не распространяется на идеи» [10, с. 356]. В целом, для античной философии понятие трансцендентного нехарактерно, вне-мирное будет осознано только в христианстве.

На границе античной и христианской парадигмы Плотин пишет об иерархичности предметного мира: чем ближе вещь к идее, тем она прекраснее. «Поэтому (здесь, в чувственном мире) для каждой вещи, представляющей собой лишь мнимую сущность, чтобы быть красивой, а еще прежде — чтобы существовать, необходимо, чтобы на неё пала тень и в ней отразился образ той истинной красоты; так что здесь каждая вещь и существует, и красотой обладает всегда лишь настолько, насколько участвует в красоте истинной сущности» [11, с. 118].

Подчеркнем важное наблюдение: эйдос не остается исключительно концептом платонизма и неоплатонизма. В христианской философии и богословии тема эйдоса развивается и дополняется.

В.Н.Лосский, автор «Очерка мистического богословия Восточной Церкви» и «Догматического богословия», пишет: «Идеи — это премудрость в действии, если угодно, даже “образы” (exemplarisme), но образы динамические, образы “волений-мыслей”, “мыслей-слов”, в которых коренятся “логосы” вещей: Божественным словом мир вызван из своего небытия, и есть слово для всего существующего, слово в каждой вещи, для каждой вещи, слово, которое является нормой её существования и путем к её преображению» [7, с. 338]. Идеи вещей христианская парадигма наделяет творческой динамикой.

В отличие от античности, идеи в христианстве не безличны — это мысли Бога. Божественные воления являются творческими идеями вещей, их «словами», их «логосами». Дионисий Ареопагит идеи-воления называет «образцами», «предопределениями», «предвидениями», и указывает, что они не тождественны вещам тварным [7, с. 107].

Идеи Платона неподвижны, неизменны. Согласно Л.И.Тарушвили, основной эстетической установкой античного человека является тектоничность – способность к неподвижности [14, с. 13], христианство начинает видеть красоту в противоположных качествах — легкости, способности к парению и полету. Поэтому, если идеи Платона скорее статичны и тектоничны, то эйдосы в христианском понимании наполнены творческой динамикой. Эйдосы — это наполненные творческой энергией мысли Бога.

Христианство также развивает мысль Платона об искусстве, которое не отсылает к миру идей и остается симулякром. Платон делит искусство на два вида: «искусство творить образы и искусство создавать призрачные подобия» [9, с. 30]. «Искусство творить образы» в системе

Платона – это апеллировать к эйдосу вещи. Об искусстве, которое не отсылает к Творцу, В.Н.Лосский пишет: «Порождаемая искусством красота замыкается сама в себе и своей магией приковывает к себе человека. Эти изобретения человеческого духа полагают начало культуре как культу некоей абстракции, в которой нет того Присутствующего, к Которому должен быть обращен всякий культ» [7, с. 383]. Такое искусство остается пустым образом, лишенным подобия.

Парадигма рационализма, твердо стоящая на фундаменте христианства, также не отказывается от концепта мира идей. Р.Декарт в «Размышлениях о первой философии» приводит пример с треугольником. Можно представить и нарисовать любой треугольник, но сущность треугольника не рождена сознанием. «Она неизменна и вечна, не выдумана мною и не зависит от моего ума» [1, с. 215]. Под идеей Декарт понимает «то, что постигается интеллектом непосредственно» [1, с. 256]. Радикальное сомнение Декарта не касается только таких, не рожденных сознанием, умопостигаемых вечных идей.

В переписке с Гоббсом Декарт развивает мысль об иерархичности степеней совершенства вещи: чем ближе вещь к идее, тем она реальнее. Гоббс спрашивает у Декарта, что такое «большая реальность», как «одна вещь может быть в большей степени вещью, чем другая» [1, с. 261]. Декарт отвечает, что реальности возможны «большие» и «меньшие» именно в той мере, в какой субстанция реальнее, чем модус. Если существуют реальные качества или несовершенные субстанции, то они более реальны, чем модусы, но менее реальны, чем совершенные субстанции [1, с. 262]. Мысль Декарта продолжает Г.В.Лейбниц: «существует наибольшее совершенство, так как это не что иное, как наибольшее количество реальности» [2, с. 235].

Таким образом, эйдическая иерархичность степеней совершенства оказывается фундаментальной эстетической установкой христианства от патристики до Нового времени.

Наконец, русская философия наиболее глубоко осмыслила христианскую эстетику, так как именно в русском православии христианство сохранилось в самом чистом, неизмененном виде.

В.С.Соловьев учение об идеях применяет конкретно к искусству: «Действительность идей и умственного созерцания несомненно доказывается фактом художественного творчества. В самом деле, те идеальные образы, которые воплощаются художником в его произведениях, не суть,

во-первых, ни простое воспроизведение наблюдаемых явлений в их частной и случайной действительности, ни, во-вторых, — отвлеченные от этой действительности общие понятия» [13, с. 128]. Умение видеть и творить эйдосы в материале и отличает настоящего художника.

Настоящий художник не фиксирует свой частный опыт, но и не занимается холодным спекулятивным обобщением понятий. Художник воплощает эйдосы, которые «являются умственному взору разом в их внутренней целости» [13, с. 128]. В.С.Соловьев дает точное определение идеи в творчестве. Идея — это не обобщение, а соединение совершенной индивидуальности с совершенной общностью или универсальностью. И такое соединение — и есть признак идеи.

Воплощенной идеей, по мнению В.С.Соловьева, и здесь он вторит Платону, является красота. Красота — это добро и в то же время истина, чувственно воплощенная в материальном бытии [8, с. 176]. Высшая цель искусства, согласно В.С.Соловьеву, — это теургия, то есть творчество по воле Божией [8, с. 176].

В русской философии окончательно сформулирована мысль о том, что эйдос не является абстракцией. А.Ф.Лосев пишет, что «Идея» по-гречески означает нечто видимое и платоновские идеи, в которых обобщена вся космическая жизнь, мыслятся греками не отвлеченно и абстрактно, а материально и телесно [6, с. 105]. По словам А.Ф.Лосева, «”Идея” дана конкретно, чувственно, наглядно, а не только промышляется как отвлеченное понятие. “Образ” же сам по себе говорит о выраженной идее» [4, с. 65].

Каким образом эйдос открывается художнику, раскрывает П.А.Флоренский. В трактате «Смысл идеализма» он объясняет, что понимал Платон под словами «видеть идею» [8, с. 264] через понятие «синтетической перцепции» [8, с. 265].

Синтетическая перцепция — это восприятие объекта сразу со всех точек зрения, не так, как мы видим предмет глазами, а как его воспринимает наше сознание. Художник, который видит эйдос, передает не фотографическую точность вырванного из жизни мгновения, но и не расчленяет предмет на агрессивные геометрические составляющие, как делали кубисты, которые тоже стремились изобразить объект сразу со всех точек зрения. Синтетическая перцепция позволяет увидеть и изобразить обобщенный образ, гармоническое единство различных состояний, ноумен, а не феномен; вещь как таковую, а не ее восприятие.

Эту мысль хорошо иллюстрирует мысленный эксперимент, описанный современным философом А.К.Секацким. Философ предлагает представить снимок, сделанный фотоаппаратом с бесконечной выдержкой, который снимает сразу со всех точек зрения. Такая «философская» камера не зафиксирует что-то случайное, преходящее, подверженное изменениям и разрушению. От лиры, например, на снимке останется одна гармония — лиричность. «Если от лиры останется лиричность, то от стола — стольность, от лошади — лошадность; и мы смогли бы их увидеть, если бы проявили такую выдержку». То есть «мы увидели бы непреходящее, те самые божественные первообразы-эйдосы, эталоны вещей и смыслов» [12, с. 176]. Христианский художественный канон является именно таким объективом с бесконечной выдержкой, позволяющим зафиксировать универсальное и отфильтровать случайное.

Таким образом, представление об эйдической иерархичности бытия оказывается сущностным аспектом христианской эстетики. Средством выражения, означающим, в христианской парадигме является символ, изображенный при помощи канона. Означаемым знака-символа является эйдос, идея-воление Бога. Эйдос, в свою очередь, отсылает к трансцендентному означаемому.

Канон позволяет перевести язык изображения с уровня фиксации феноменов на уровень воспроизведения ноумена, подводит зрителя к синтетической перцепции, показывая не случайный момент временного бытия, а божественную идею.

Библиография:

1. *Декарт Р.* Рассуждение о методе / Рене Декарт; пер. М.Позднева, Н.Сретенского, А.Гутермана. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 320 с.

2. *Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах: Т. I / Ред. и сост., авт. вступит. статьи и примеч. В.В. Соколов; перевод Я.М. Боровского и др. – М.: Мысль, 1982. 636 с.*

3. *Лосев А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / Под ред. И.А. Василенко. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2004.* 296 с.

4. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа / А.Ф.Лосев; сост., подг., общ. ред. *А.А.Тахо-Годи*, В.П.Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 [1] с.: 1 л. портр.

5. *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1 / Худож.-офор*. Б.*Ф. Бублик. – Харьков: Фолио; М.*: ООО «Издательство АСТ», 2000. 832 с. – (Вершины человеческой мысли).

6. *Лосев А.Ф, Тахо-Годи А.А*. Платон: миф и реальность / Алексей Лосев, Аза Тахо-Годи. М.: Молодая гвардия, 2014. 312 [8] с.: ил.

7. *Лосский В.Н*. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / пер. с фр. В.А.Рещиковой. СТСЛ, 2010. 448 с.

8. *Лосский Н.О*. История русской философии / Николай Лосский. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 608 с. (Азбука-классика. Non-Fiction).

9. *Платон*. Государство / Платон; пер. с др.-греч. В.Н. Карпова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 352 с.

10. *Платон*. Федон, Пир, Федр, Парменид / общ. ред. А.Ф.Лосева и др.; автор вступит. статьи А.Ф.Лосев; примеч. А.А.Тахо-Годи; пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1999. 528 с.

11. *Плотин*. Избранные трактаты / Плотин. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.

12. *Секацкий А.К*. Щит философа: избранные эссе / Александр Секацкий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 448 с. (Азбука-классика. Non-Fiction).

13. *Соловьев В.С*. Чтения о Богочеловечестве / В.С.Соловьев / вступит. ст. А.А.Тесли. М.: РИПОЛ классик, 2018. 382 с.

14. *Таруашвили Л.И*. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Л.И.Таруашвили. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Искусствовед-эксперт. Частное учреждение культуры «Центр традиционной тульской керамики», г. Тула
e-mail: lbf1956@yandex.ru

L.B. FREIVERT
Private institution of culture «Centre of Traditional Tula's Ceramics», Tula, Russia
e-mail: lbf1956@yandex.ru

СВЕТ, ПРОСТРАНСТВО, ДВИЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ В МИРСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ИХ РЕЛИГИОЗНЫЙ ПОДТЕКСТ: НА ПОДСТУПАХ К ТЕМЕ

LIGHT, SPACE, MOVEMENT AND DEVELOPMENT IN SECULAR EUROPEAN CULTURE AND THEIR RELDIOUS IMPLIED SENSE: PRELIMINARY APPROACH TO PROBLEM

Рассматривается религиозный и духовный подтекст понятий «свет», «движение», «развитие», «пространство» в светских областях европейской культуры. Анализируются различные примеры, от гравюры Полайоло и хроматического мадригала до Московского центрального кольца.

In this article religious and spiritual implied sense of concepts «light», «movement», «development», «space» in secular European culture is investigated. Different examples, including Pollaiuolo's engraving, chromatic madrigal, Moscow Central Circle (MTsK), are contemplated.

Ключевые слова: влияние религии на культуру, гуманизм, прогресс, динамизм, развитие.
Keywords: influence of religion on culture, humanism, progress, dynamism, development.

Свет, движение и пространство в европейской христианской культуре — это проблема, проявляющаяся отнюдь не только в религиозном искусстве и текстах. Со времен «Протестантской этики и духа капи-

тализма» М.Вебера и «Русской идеи» Н.А.Бердяева стало очевидным, что ряд установок религии оказывает существенное влияние на всю культуру, включая атеизм. Расширяя оппозицию «язычество — христианство» до понятий «политеизм — монотеизм» и памятуя об общеизвестной истине, что в политеистических религиях время циклично, а в монотеистических исторично, становится более понятным: такая концепция времени, при прочих равных, сильнее провоцирует монотеистические культуры к развитию. Кроме того, человек, призванный совершенствовать самого себя, возможно, будет сильнее склонен совершенствовать мир вокруг себя. Поэтому закономерно, что европейская (и американская) культура пошла по пути не «натурическому», а «мангатическому», если обратиться к классификации Ф.Рёло.

Но здесь возникает еще одна проблема. «Мангатичность» не является неотъемлемым атрибутом христианской и вообще монотеистической культуры. В христианнейшей средневековой Западной Европе были утеряны многие знания и технические достижения античности. Сегодня можно говорить об опережающих темпах развития в странах буддийского региона. Думается, здесь позволительно выдвинуть такую гипотезу: для скачка в развитии материальной культуры нужно, чтобы она и ее носители столкнулись с чем-то принципиально иным, будь это дальние страны (крестовые походы) и/или переосмысление собственного прошлого (античность). В европейской культуре поворот в эпоху Ренессанса имел еще одну важную составляющую: это гуманизм, т.е. постановка человека в центр Вселенной и взгляд на человека как на творца, чья созидательная деятельность есть ответ на творчество Бога, а изучение мира есть способ углубить свое понимание и чувство Бога.

Специфика гуманистического восприятия мира такова, что оно может быть пронизано религиозным чувством или сочетаться с атеизмом или агностицизмом. Но любовь к миру, желание познать его тайны и преобразовывать его для человека и его славы (одно из ключевых ренессансных понятий) служит основным двигателем для деяний человека Ренессанса и наследуется последующими эпохами.

Если достоинство человека является особой ценностью, и он мыслится как хозяин своей судьбы (к каким бы жестоким разочарованиям это ни приводило), то в таком пространстве свет науки и разума будет порождать еще два важных следствия: развитие и движение. Динамизм — одно из важнейших свойств европейской культуры, начиная



Рисунок 1. Антонио Полайоло. Битва десяти обнаженных

с Ренессанса. Эмблемой этого явления можно назвать «Битву 10 обнаженных» Антонио Полайоло. Здесь совершенно невозможно определить, «кто гвельф, кто гибеллин» («красный или белый»). Возможно, что сражающиеся изначально не объединены ни в какие группы и перед нами 5 независимых поединков. Тогда каждый боец предоставлен сам себе, а эта гравюра представляет собой метафору того, что позднее назовут индивидуализмом и свободной капиталистической конкуренцией.

В пространстве гравюры битву ведут не только воины, но и линии, геометрические формы их тел, драматичны и динамичны элементы мускулатуры, детали пейзажа на заднем плане. Плотная темная завеса растительности закрывает от нас глубину пространства и отсекает персонажей от возможных источников света там, вдали. Ощущает ли здесь человек свою связь с Богом или покинутость — на этот вопрос гравюра ответа не дает.

Начиная с XVII века, развитие и движение становятся одной из основных тем искусства. Неслучайно Г.Вёльфлин в своем классическом труде многократно говорит о значимости ценностей изменения, т.е. движения и развития, для барокко [1].

Со времен Караваджо в европейском искусстве также активизируется тема света как борьбы света и мрака. Эти эффекты проникают и в искусство скульптуры, и в архитектуру, включая садово-парковую. В общем плане идею освещенности можно понимать как влияние контекста, окружения на облик и восприятие объекта и его частей. Усматривается известная аналогия в музыке Джезуальдо да Венозы, в его так называемых хроматических мадригалах. Полутоновые интонации открывают дорогу не только отображению тонких душевных движений в мелодической линии, но и неожиданному, острому противопоставлению звучностей. Интересно, что подобные приемы проникают даже в творчество церковных композиторов: Хроматическая фантазия Я.П.Свелинка и, позднее, Хроматическая фантазия и фуга, Crucifixus из Мессы си-минор И.С.Баха.

XVIII век дает нам интересную картину. Идеи, образы и приемы активного развития активно формируются в это время. Окончательно формируются в музыке три основных типа развития: 1) вариационный, когда построение видоизменяется целиком, но остается узнаваемым; 2) мотивно-разработочный, где целое предназначено для разъятия на сегменты и их преобразования; 3) развертывание — вязкий сплав развития, обновления и повторения. Именно второй из них активно развивается в век Просвещения.

В 1781 году появляется «Критика чистого разума» И.Канта, с ее положениями об аналитических и синтетических суждениях. Но к этому времени уже существуют многие сонаты и симфонии Й.Гайдна, включая «Прощальную», написана первая из двух соль-минорных симфоний В.А.Моцарта. Значительно чаще сравнивают гегелевскую диалектику и бетховенские разработки, но хотелось бы восстановить историческую справедливость.

Рубеж XVIII–XIX столетия отмечен еще одной важной группой событий, которые получили название «Первой промышленной революции». Взаимоотношения Бога и человека меняются, когда масштабы его активности качественно возрастают. Вклад XIX столетия в развитие тем света и движения поистине огромен. Это и появление механических видов транспорта — пароход, поезд — и новые общественные потребности. Возможности металлических конструкций и повысившаяся мобильность жизни вызвали появление новых типов зданий — вокзалы, эллинги, фабричные цеха, офисы, большие магазины, которые были буквально залиты светом.

В этом можно усмотреть проявления прометеевского начала, суть которого была сформулирована еще В.И.Тасаловым [2]. Оно таит в себе элементы богоборчества, но при этом Бог как бы диктует человеку: необходимо принять вызов (Адам, изгнанный из рая, Яков).

Уклонение от вызова, пассивная созерцательность также не гарантируют правильности пути. Свидетельство этому — запись в Дневниках Александра Блока, сделанная жарким летним днем, 5 августа 1917 г., во время торфяных пожаров: «Боже, в какой мы страшной зависимости от Твоего хлеба! Мы не боролись с Тобой, наше “древнее благочестие” надолго заслонило от нас промышленный путь; Твой Промысл был для нас больше нашего помысла. Но шли годы, и мы развратились иначе, мы остались безвольными, и вот теперь мы забыли и Твой Промысл, а своего промысла у нас по-прежнему нет, и мы зависим от колосьев, которые





Рисунок 2. МЦК. Площадь Гагарина. Эффекты света
Рисунок 3. МЦК. Станция Нижегородская летом

Ты можешь смять грозой, истоптать засухой и сжечь. Грозный Лик Твой, как на древней иконе, теперь неумолим перед нами» [3, с. 297].

Задача «обретения воли» активно решалась русским авангардом с его жизнестроительным пафосом, культом движения и новизны. Характерно, что искусство и художественное конструирование этой эпохи тяготели к приемам повышенной динамичности, к мотивно-разработочному развитию, к вычленению элементов и работе с ними. Впитал авангард и принципы формообразования и архитектоники русской иконы. При всей контрастности мировоззрений, два «умозрения в красках» имеют нечто общее между собой: стремление выразить самую суть мироздания и пробудить человека к высоким целям [см.: 4, 5].

На протяжении XX–XXI веков успехи строительной техники и индустрии в целом, позднее — достижения авиации и космонавтики изменили восприятие света, движения и пространства, породили новые образы парения, полета, безграничного пространства. Труд и преобразование мира вокруг себя, иначе говоря, технический прогресс с его подчеркнутым практицизмом как бы удаляются от своих религиозных истоков. Пронизанность светом и движением, преодоление барьеров и границ становится частью сугубо мирской культуры, но в латентной форме там присутствует духовный смысл, облеченный в утилитарные одежды.

Кроме того, одним из ключевых слов современности становится интерактивность. Пользователь — не пассивный потребитель произведения, а соавтор текста с размытыми границами. Интересный пример этого — большой ансамбль Московского центрального кольца. Тема пространства и движения для него ключевая. Эффекты освещения, естественного и искусственного, движение людей и поездов, отсутствие

визуальных границ между станцией и ее окружением, включение факторов случайности — все эти приемы создают современный интегральный образ. Условной кульминацией ансамбля можно считать станцию «Площадь Гагарина», что тоже символично.

В общее впечатление от станций включен окружающий пейзаж с его изменениями от времени года и суток. Эстетические и перцептивные принципы функционирования такого объекта типологически подобны тем, что действуют в народной культуре, где «искусство» включено в жизнь и, можно сказать, растворено в ней.

Подводя промежуточные итоги такому обзору, можно заметить следующее. Европейская культура на протяжении последних двух тысячелетий активно разрабатывала проблемы «светоэнергетики искусства» (В.И.Тасалов) и культуры в целом, движения и развития, пространства, стремящегося к бесконечности. Они раскрывались в сюжете, в подтексте, в «чистой» форме, понимались в прямом и метафорическом смысле, были непосредственно связаны с религией или отдалялись от нее. Чем контрастнее рассматриваемые образцы, тем, яснее, что, принадлежа разным системам с перетекающими границами, эти решения остаются в недрах одной мировоззренческой парадигмы современной культуры.

Библиография:

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. СПб., 1994.

2. *Тасалов В.И.* Прометей или Орфей. Искусство «технического» века. М., 1967.

3. *Блок А.* Дневники. Собрание сочинений, том седьмой. М.-Л., 1963.

4. *Фрейверт Л.Б.* Революция — искусство — педагогика: аскеза и проповедь конструктивизма // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции. М., 2017. С. 246 –251.

5. *Фрейверт Л.Б.* Аскеза и подвижничество российского конструктивизма // Христианство и славянское культурное наследие: сборник научных статей. Ч. II. Кемерово, 2013. С. 246–250.

6. *Фрейверт Л.Б.* Архитектура и архитектурность: типология художественного формообразования // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 2. С. 47–56.

7. *Freivert L., Zherdev E.* Archetype and metaphor as cognitive basis of art form in industrial design//Texts. 2013. № 3. С. 31–41.

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

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

М.Н. СЛАВЯТИНСКАЯ
Кандидат филологических наук, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: art-hist@mghpu.ru

M.N. SLAVYATINSKAYA
Candidate of philological sciences, associate professor of the department «History and theory of decorative art and design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: art-hist@mghpu.ru

КРЕСИЛ / КРЕСИЛАЙ — ИМЯ СКУЛЬПТОРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ

KRESILAS / KRESILAUS — THE NAME OF THE SCULPTOR IN THE DOMESTIC ART CRITICISM

Авторы статьи предлагают отказаться от устоявшейся в отечественном искусствознании некорректной формы написания имени древнегреческого скульптора *Кресилай* и вернуться к форме *Кресил*. Данное уточнение способствует правильной интерпретации античных литературных источников о греческой скульптуре эпохи классики.

The authors suggest to abandon the well-established in Russian art criticism incorrect form of writing the ancient Greek sculptor name

Kresilaus and to return to form *Kresilas*. This clarification contributes to the correct interpretation of antique literary sources about Greek sculpture of the classical period.

Ключевые слова: российское искусствознание, античность, скульптура, Кресил, Кресилай, Ктесилай, Плиний Старший, Посидипп, сигнатура.
Keywords: Russian art criticism, antiquity, sculpture, Kresilas, Kresilaus, Ktesilaus, Pliny the Elder, Posidippus, signature.

Имя скульптора из Кидонии в отечественном искусствознании последних десятилетий упоминается в звучной форме *Кресилай*, хотя некоторые специалисты по культуре античности придерживаются иного варианта его имени — *Кресил*, повторяя более раннюю традицию, скрепленную авторитетом А.Ф.Лосева.

История имени данного скульптора в российской научной литературе достаточно противоречива, и порой один и тот же автор называет его по-разному в зависимости от контекста:

КРЕСИЛ	**КРЕСИЛА**	**КРЕСИЛАД**	**КРЕСИЛАЙ**
А.И.Сомов	Б.В.Варнеке	В.Д.Блаватский	М.М.Кобылина
Б.В.Варнеке		К.М.Колобова	Б.Г.Виппер
А.Ф.Лосев			Г.И.Соколов
Д.С.Недович			М.В.Алпатов
В.Д.Блаватский			Л.И.Акимова
М.М.Кобылина			Д.Ю.Молок
Г.А.Таронян			А.П.Чубова
Е.А.Бут			И.И.Саверкина
			В.Н.Тяжелов

В первом русском переводе фрагментов Плиния о бронзовой скульптуре Б.В.Варнеке имя автора статуи Амазонки вообще понимает как женское *Кресила* (возможно, из-за моды на публикацию Матильды Бетхам [18, с. 297–298]) и рознит его с *Кресилом*, создавшим памятник Периклу Олимпийцу [5, с. 24, 30]. А В.Д.Блаватский именует автора оригинала для гермы Перикла *Кресилад* [3, с. 104], хотя ранее в тексте о статуях амазонок он еще держался варианта *Кресил* [3, с. 84]. Позже имя *Кресилад* было повторено

К.М.Колобовой и тоже исключительно как создателя портретной статуи Перикла [8, с. 361]. Однако в 1953 году в своем труде, посвященном скульптуре Аттики, М.М.Кобылина уже называет этого мастера по-новому *Кресилай*, форму же *Кресил* при этом указывая как возможную [7, с. 127–128]. Далее во второй половине XX века в обзорной отечественной искусствоведческой литературе [1, с. 222; 2, с. 107; 6, с. 329–331; 9, с. 152; 13, с. 138; 14; 15, с. 49–50; 17, с. 114], включая музейную [15, с. 24–25; 12, с. 76–77], имя критского скульптора окончательно устоялось в форме *Кресилай*. Однако в исследованиях ведущих отечественных филологов, историков и археологов сохранилась корректная форма написания имени скульптора — *Кресил*. Таким образом, сложившаяся в российской научной литературе ситуация долгое время выглядела противоречиво.

Возникло явное расхождение с отечественной традицией флексии греческих имен, где окончание номинатива *-αος* передается русским *-ай*: *Μενέλᾱος-Менелай, Αρχέλαος-Архелай, Πρωτεσίλαος-Протесилай* и т.п. Безударное же окончание *-ας* редуцируется: *Πυθαγόρας-Пифагор, Φοιβίδας-Фебид*. Если же имя двусложное, то окончание сохраняется без изменений: *Σκόπας-Скопас*, также и в случае, когда *-άς* ударное: *Ἐπαφράς / Епафрас*. Показательно, что скульптор *Ἀρκεσίλαος* в русском именно *Аркесилай* [16, с. 222], но живописец *Ἀρκεσίλας — Аркесил* [16, с. 239]. Поэтому совершенно непонятно, когда форма *Кресилай* предлагается как русское чтение имени *Κρησίλας* [16, с. 139]. Поскольку в истории античной скульптуры этот мастер занимает достаточно важное место, то подобная двойственность имени создает нежелательную инерцию укоренения более звучной формы взамен правильной.

Имя *Кресилай*, помимо того, что смещает ударение на последний слог, создает дополнительную сложность для понимания текста Плиния Старшего, где автор различает наследие двух скульпторов античности, именуя их *Cresilas (Кресил)* и *Ctesilaus (Ктесилай)*.

Латинский текст Плиния является единственным косвенным основанием для употребления имени *Кресилай* в качестве корректуры, но оно настолько зыбкое, что ни один филолог или переводчик не использует эту форму имени: Б.В.Варнеке, А.Ф.Лосев и Г.А.Таронян передают имя скульптора как *Кресил* [5, с. 30; 10, с. 91; 11, с. 362–364]. К сожалению, специалист по античности и транскрибированию личных имен Б.А.Старостин не успел закончить свой полный перевод «Естественной истории» Плиния, и его взгляд на этот вопрос так и останется неизвестным.

В своем труде Плиний дважды упоминает Кресила. Первый раз, когда перечисляет результат голосования скульпторов, решивших так определить, которая из созданных ими статуй амазонок для храма Дианы Эфесской нравится больше (NH, XXXIV, 53):

> ***haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.***
> *Это была статуя Поликлета, вторая за ней — Фидия, третья — Кресила, четвёртая — Кидона, пятая — Фрадмона.*
> (перевод А.Ф.Лосева)

Второй раз Плиний упоминает Кресила в перечне имен скульпторов и их главных творений из бронзы (NH, XXXIV, 74):

> ***Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae, et Olympium Periclen dignum cognomine.***
> *Кресил — Умирающего раненого, по виду которого чувствуется, сколько ему осталось жить, и Перикла Олимпийца, достойного такого прозвания.*
> (перевод Г.А.Тароняна)

Но далее в продолжении перечисления Плиний упоминает и некоего Ктесилая (NH, XXXIV, 75):

> ***Ctesilaus doryphoron et Amazonem volneratam.***
> *Ктесилай — Дорифора и Раненую амазонку.*
> (перевод Г.А.Тароняна)

Для Плиния это разные скульпторы, но поскольку до сих пор произведения *Ктесилая* не выявлены, то иногда их считают одним человеком [11, с. 367], что выглядит не совсем корректно. Учитывая существование такого мнения, замена имени *Кресила* на *Кресилая* звучит как согласие отечественного искусствознания с этим неоднозначным предположением. И это кажется необоснованно смелым, учитывая оригинальное дорийское написание имени скульптора.

Если же рассуждать о том, как имя *Cresilas* могло войти в латинский тест в форме *C[r]esilaus*, то придется предполагать неизвестный

источник Плиния, где дорийское написание имени скульптора было изменено на аттическое. Таким образом допустить ту же диалектную трансформацию, что просматривается с эпическим именем *Μενέλᾱος (Менелай)*, который у дорян звался *Μενέλᾱς (Менел)*, или в написании имени спартанского царя, когда дорянин *Ἀγεστίλας (Агестил)* в Аттике именовался *Ἀγησίλαος (Агесилай)*. Поэтому дорийское имя *Κρεσίλας (Кресил)* формально могло в аттических источниках трансформироваться в *Κρησίλαος (Кресилай)*, затем же перейти в латынь как *Cresilaus*, а уже потом из-за ошибки переписчика принять у Плиния форму *Ctesilaus (Ктесилай)*.

Если в русской традиции имена *Менелай* и *Агесилай* принято читать в литературной аттической форме, отдавая должное авторитету Гомера и Ксенофонта, то для имени *Кресилай* такой источник отсутствует, и аттическое написание *Κρησίλαος* нигде не засвидетельствовано.

На найденных сигнатурах Кресила форма его имени никак не зависит от диалектных особенностей местности. Так постамент памятника Гермолика на афинском Акрополе снабжен надписью с дорийской формой имени скульптора — ΚΡΕΣΙΛΑΣ (IG I3 883) [20, с. 91]:

ΗΕRMOLIKOΣ ΔIEITREΦOΣ AΠARXEN
ΚREΣILAΣ EΠOESSEN
Гермолик, [сын] Диитрефа, учредил [воздвигнуть этот памятник]. Кресил [этот памятник] создал.

(перевод И.В.Акилова)

Еще один постамент на Акрополе был украшен посвятительной надписью Палладе Тритогенее в виде стихов (гекзаметр — пентаметр — триметр), но и на нем дорийская форма не была изменена в угоду поэтическому благозвучию (IG I3 885). Утраты оригинала восстанавливаются по ионийскому списку данного посвящения Афине, сохраненному в Палатинской антологии. Имя скульптора на этом памятнике уже имеет написание ΚΡΕΣΙΛΑΣ (в Anth. Pal. XIII 13 — *Κρησίλας*). Наличие указательного местоимения мужского рода, позволяет предположить, что подношением служил портрет Пиреса, или Полимнеста, или же треножник [21, с. 37–38]:

[ΤΟΝΔΕ ΠΥΡΕΣ] **ΑΝΕΘΕΚΕ ΠΟLYMNESTO ΦILO***[Σ YIOΣ]*
EYΞAMENOΣ ΔEKATEN ΠALLAΔI TRITOΓENEI
KYΔONIATAΣ KΡΕΣILAΣ EΡΓAΣΣATO

Это Пирес преподнёс его, сын Полимнеста любимый,
Дав десятины обет Тритогенее Палладе.
Кидониат Кресил сработал этот дар.

(перевод И.В.Акилова)

На постаменте бронзовой коровы, посвященной Деметре Хтонии Алексием, в дорийской Гермионе сигнатура Кресила тоже имеет индивидуальную графику написания — ΚΡΕΣΙΛΑΣ (IG IV 683) [20, с. 91]:

ΑΛΕΧΙΑΣ : ΛΥΟΝΟΣ : ΑΝ*[ΕΘ]***Ε***[ΚΕ]*
ΤΑΙ ΔΑΜΑΤRΙ : ΤΑΙ ΧΘΟΝΙΑ*[Ι]*
HERMIONEYΣ
ΚΡΕΣΙΛΑΣ : ΕΠΟΙΕΣΕ : ΚΥΔΟΝΙΑΤ*[ΑΣ]*

Гермионянин Алексий, [сын] Лиона, преподнёс
[этот дар] Деметре Хтонии.
Кидониат Кресил [эту статую] создал.

(перевод И.В.Акилова)

Последняя же из известных полных сигнатур Кресила найдена по частям в Дельфах (FD III I 502). Она написана по-ионийски, и имя имеет форму ΚΡΗΣΙΛΑΣ [19, с. 169–170]:

ΚΡΗΣΙΛΑΣ ΕΠΟΙΗΣΕ ΕΚ ΚΥΔΩΝΙΑΣ
Кресил из Кидонии создал [эту статую].

(перевод И.В.Акилова)

Поскольку свое имя в любой диалектной среде критский мастер ставил с родным дорийским окончанием, то предполагать отдельный аттический вариант его сигнатур пока не представляется возможным. Если же разделять личную подпись скульптора и литературную эллинскую традицию, в которой могло бы сложиться иное написание его имени, то фактических оснований для подобной двойственности до недавнего времени не было. Но на сегодняшний день имя скульптора выявлено на Миланском папирусе в сборнике эпиграмм «Ἀνδριαντοποικά» Посидиппа из Пеллы (P. Mil. Vogl. VIII309, col. X 64, 27). И написано оно в форме, в которой проблематично без корректуры восстановить номинатив с дорийским

окончанием -*ας,* поэтому *[.] ρησιλεως* оригинала понимается различными исследователями по-разному: с заменой эпсилон на альфу *Ϙρησίλ‹α›· ὡς* или без нее *Ϙρησίλεω· ϛ’* и *Ϙρησίλε‹ω› ὡς* [22, с. 263–264]. Российский читатель знаком с данной эпиграммой, благодаря работе Е.А.Бут, где для перевода был выбран вариант с подвергнутым корректуре именем скульптора [4, с. 349]. Плохая сохранность текста все же поддается определенной реконструкции, которая вполне ясно помогает понять смысл стихов. Благодаря данной описательной эпиграмме, становится известна еще одна бронзовая работа Кресила — Идоменей; вождь критян показан им упрекающим своего соратника Мериона в бегстве из боя, иллюстрируя известный эпизод «Илиады» Гомера (Il., XIII, 240–294):

*αἴ]νεέ γ)***ε ’Ιδομενεια θέλων χάλκειον** *ἐ(κεῖ[ον*
*Κ)***ρησίλε ὡς ἄκρως ἠργάσατ’ εἴδομεν εὖ**
*γ]***αρύ***[ει])* **Ἰδομενεύς· ἀλ***([λ’] ὦ ’γαθὲ Μ)***ηριόνα** *(θ)***εῖ**
. . . . . .] **πλάσται δ***(ἀν [ἀδό]νη)***τος ἐών.**

Идоменея восславь же охотно того, что из меди
Создал отменно Кресил — явно мерещилось, как
Молвит сей Идоменей: «О благой Мерион, убежал ты!»
Хоть у ваятеля был с давней поры недвижим.

(перевод И.В.Акилова)

Но пока академическое сообщество не склонно считать, что возможный ионийский генитив имени в Миланском папирусе говорит об иной форме имени скульптора в эпоху эллинизма.

Очевидно, что незасвидетельствованный аттический вариант имени нельзя рассматривать в качестве имени реального скульптора, чьи сигнатуры имеют только дорийскую форму окончания. Поэтому использование имени *Кресилай* в отечественном искусствознании не представляется оправданным и корректным. Чтобы и дальше не усиливать инерцию употребления искусственно искаженного ради аттического благозвучия имени скульптора, мы предлагаем вслед за А.Ф.Лосевым и другими филологами держаться формы *Кресил* как наиболее верной в системе традиций русской флексии греческих имен, и этим постараться исправить существующее разночтение, сложившееся в отечественной науке — классической филологии и искусствознании.

Библиография:

1. *Акимова Л.И.* Искусство Древней Греции. Классика. СПб., 2007.

2. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.

3. *Блаватский В.Д.* Греческая скульптура. М., Л., 1939.

4. *Бут Е.А.* «О создании статуй» в Миланском папирусе Посидиппа: структура и контекст // Вестник древней истории. 2016. Т. 2.

5. *Варнеке Б.В.* Плиний об искусстве. Одесса, 1918.

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

7. *Кобылина М.М.* Аттическая скульптура. М., 1953.

8. *Колобова К.М.* Древний город Афины и его памятники. Л., 1961.

9. Молок Д.Ю. Кресилай // Античная культура. М., 1995.

10. *Недович Д.* Поликлет. М., 1939.

11. *Плиний Старший* Естествознание об искусстве. М., 1994.

12. *Саверкина И.И.* Греческая скульптура. Л., 1986.

13. *Соколов Г.И.* Искусство Древней Греции. Л., 1980.

14. *Соколов Г.И.* Мирон. Поликлет. М., 1961.

15. *Тяжелов В.Н.* Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Путеводитель по залам музея. М., 1998.

16. *Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И.* Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986.

17. *Чубова А.П.* Искусство Греции // История искусства зарубежных стран. М., 1961. Т. 1.

18. *Betham M.* A Biographical Dictionary of the Celebrated Women of Every Age and Country. London, 1804.

19. *Bousquet J.* Inscriptions de Delphes // Bulletin de correspondance hellénique. 1991. Vol. 115.

20. *Keesling C.M.* The Hermolykos/Kresilas Base and the Date of Kresilas of Kydonia // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 2004. Bd. 147.

21. *Loewy E.* Inschriften Griechischer Bildhauer. Leipzig, 1885.

22. *Seidensticker B.* Der Neue Poseidipp. Text — Übersetzung — Kommentar // Texte zur Forschung. 2015. Bd. 108.



1.



2.



3.



4.

1. IG I3 883 сигнатура Кресила на постаменте памятника Гермолика Диитрефу, найден встроенным в цистерну на западе от Парфенона. Музей Акрополя, inv. 13201

2. IG I3 885 сигнатура Кресила на постаменте жертвенного дара Пиреса Палладе (треножник?), постамент был вмонтирован в западный портал Парфенона, при извлечении в 1926–27 гг. правая часть надписи была утрачена. Музей Акрополя, inv. 6978

3. IG IV 683 сигнатура Кресила на постаменте жертвенного дара Алексия Деметре (корова?) в Гермионе, постамент вмонтирован в западную часть основания второй южной башни венецианской стены. Эрмиони, Бисти (Греция)

4. FD III I 502 сигнатура Кресила на части постамента в Дельфах. Археологический музей Дельф, inv. SD 302

Н.М. АБРАМЕНКО

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

N.M. ABRAMENKO

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

ОБРАЗ СВЯТОГО КНЯЗЯ ВЛАДИМИРА И КИЕВСКАЯ ТЕМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

THE IMAGE OF ST. PRINCE VLADIMIR AND THE KIEV THEME IN RUSSIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE XVII CENTURY

Статья рассматривает изменения в иконографии св. киевского князя Владимира и его сыновей Бориса и Глеба в русском искусстве середины — второй половины XVII в., возникшие после событий 1654 г.

The article considers the changes in the iconography of St. Kievan prince Vladimir and his sons Boris and Gleb in the Russian art of the middle — the second half of the XVII century, arisen after the events of 1654.

Ключевые слова: князь Владимир, Борис, Глеб, крещение, преемственность.
Keywords: Prince Vladimir, Boris, Gleb, baptism, continuity.

История культурных взаимоотношений Москвы и Киева в период перехода от Средних веков к Новому времени все чаще привлекает внимание исследователей, которые отмечают параллели, заимствования и связи в самых разных областях культуры, видах и сферах искусства.

Задачей статьи не является всесторонняя характеристика различных аспектов московско-киевских отношений и влияний. Мы кос-

немся только одного из многочисленных явлений в русском искусстве середины — второй половины XVII в., возникших после событий 1654 г., и рассмотрим, какие изменения произошли в иконографии св. киевского князя Владимира и его сыновей Бориса и Глеба в этом новом контексте.

Начиная с середины XVII в., в русской культуре наблюдается особый подъем интереса к киевской теме, образам истории и искусству Киевской земли. С этим регионом Великую Русь объединяло общее прошлое, общие моменты славы и скорби, общие герои и святые, общие предки. Она воспринималась как наследие прародителей современных московских государей. Память о богоспасаемом Киеве, о «первопрестольной матери градам» (как называли его уже древнейшие источники времени Киевской Руси — «Повесть временных лет», «Слово на обновление Десятинной церкви середины XII в.», «Тропарь Владимиру» и др.) так, же как и воспоминание о его трагической утрате, всегда сохранялась в русской исторической памяти. Киев был местом правления первых русских христианских князей, местом, откуда начала распространяться по Русской земле апостольская весть, принесенная св. князем Владимиром из Византии, местом, где были построены первые монастыри и прославлены первые русские святые.

Память о святых киевского времени сохранялась на протяжении всей истории Московского государства, иногда воплощаясь в такие стройные концепции, какие можно видеть, например, в росписи столпов собора Ферапонтова монастыря.

Непрерывная преемственность с Киевом часто подчеркивалась в культуре Москвы, в письменных источниках и изобразительном искусстве. В качестве примера приведем программу росписи столбов московской церкви Ризположения 1644 г., где рядом представлены князья Владимир Святославович, Андрей Боголюбский, Даниил Московский, что почти буквально иллюстрирует идею наследования власти московскими государями от Владимира и Киева. В московской культуре образы киевских князей св. Владимира и его сыновей Бориса и Глеба оказываются своеобразными архетипами, собирательными образами великого киевского прошлого. В русском искусстве середины — второй половины XVII в. в иконографии этих святых возникают новые акценты и новые варианты, связанные с актуализировавшейся киевской темой.

По всей видимости, немало этому способствовала деятельность киевского митрополита Петра Могилы (1632–1647 гг.), боровшегося с

униатством и стремившегося укрепить позиции православия в киевской митрополии. В 1632–1636 гг. по его инициативе проводились раскопки лежавшей в руинах со времен татаро-монгольского нашествия Десятинной церкви, что для киевского митрополита, несомненно, было деянием программным. По сведениям митрополита Самуила Мислáвского, во время раскопок были найдены предполагаемые гробы с мощами князя Владимира и княгини Анны.

В 1640 г. в Москву киевским митрополитом было отправлено посольство, за «царской милостыней», с посланием Михаилу Феодоровичу. В нем митрополит Пётр Могила сообщал государю об открытии мощей равноапостольного князя и «*посылал царю часть от этих мощей и два резных креста собственного рукоделия*». Кроме того, киевский митрополит просил московского царя помочь с устройством драгоценной раки для новооткрытых мощей, которые предполагал перенести после Пасхи из Десятинной церкви в Софийский собор, и также просил прислать покрывало на гроб преподобного Феодосия Печерского.

Частица мощей князя Владимира, присланная Петром Могилой, упоминается в Описи Успенского собора Московского Кремля 1701 г. в большом ковчеге в жертвеннике среди других мощей *(«Да въ томъ же болшомъ ковчеге великого князя Владимеря Киевского часть мощей, исподняя кость съ зубами; а подъ нею цка кипарисная*») [8, стлб. 660.]. Частица мощей князя упоминается также в Описи Образной Палаты при Московском дворце 1669 г., где описывается некая «*крабица серебреная, на подножках, на ней по краям и ножки золочены, а в ней мощи благоверного князя Владимера, да в крабице образ ево шит на отласе, около главы венец и риза низана жемчугом мелким*» [14, с. 57].

Появление в Москве мощей крестителя Руси способствовало подъему интереса к его образу, который оказался востребованным в рамках государственной программы первых Романовых, подчеркивавших наследственную связь и преемственность с прервавшейся династией Рюриковичей.

Внимание к киевским образам проявляется в актуализации темы крещения Руси, которая впервые после грозненского времени занимает значимое место в монументальной живописи второй половины — последней трети XVII века.

Рассказ о крещении Владимира и Руси сохранился в росписи западной галереи Воскресенского собора в Тутаеве (1679–1680 гг.). Со-

бытия из жизни Владимира изображены в шести сценах, расположенных в люнетах над окнами и в простенках между ними. В первой сцене Владимир на троне беседует с послом или греческим философом. Одухотворенный взгляд князя направлен вверх, к написанным над композицией словам проповедника: «*Рече же аще ли крестишися тогда и то получиши и [...] сего црствие нбсное*». На противоположной стене галереи в пандан этой композиции представлены сцены из Страшного Суда, созерцание изображений которого сыграло важную роль в обращении князя.

Над этой сценой в люнете представлено посольство Владимира в Царьград. Далее, опуская неоднозначные события захвата князем христианского города Корсуни, художник переходит к болезни Владимира и истории его крещения. Завершают цикл композиции «Свержение идолов» и «Крещение народа», где князь, наряду со святителем, благословляет стоящих в реке киевлян.

Согласно описаниям, сцены крещения Владимира и Ольги входили в состав росписи галереи собора Новоспасского монастыря в Москве (1689 г.) [3, с. 33; 12, с. 24–25]. В настоящее время эти композиции сняты со стен, читается только часть надписей, их сопровождавших [6, кат. 415]. И.М.Снегирёв говорит о том, что в простенках окон южной галереи было подробно рассказано о зарождении на Руси христианской веры, начиная с водружения креста на Киевских горах апостолом Андреем. Далее следовала композиция, связанная с первым «Аскольдовым» или «Фотиевым» крещением Руси, — «Удостоверение Аскольда и Дира в святости христианского учения чудом от Евангелия», затем — «Крещение Ольги в Царьграде» и история обращения Владимира. Состав этого цикла расширяет киевскую тему и удревняет киевскую историю вплоть до апостольских времен.

В русском искусстве второй половины XVII в. довольно часто встречаются отдельные изображения князя Владимира без его сыновей, что до этого времени было скорее иконографической редкостью. Также складывается традиция изображения Владимира, Бориса и Глеба вместе с другими святыми киевского периода. Ярким примером подобной идейной программы является пелена «Святые киевские и черниговские князья» (60-е гг. XVII в., Сольвычегодский музей), вложенная Григорием Дмитриевичем Строгановым в Сольвычегодский Благовещенский собор (рис. 1) [4, с. 46, № 11; 11, кат. 143]. На ней в предстоянии Богоматери Знамение, помимо крестителя Руси и его сыновей, изображены также





Рисунок 1 Пелена «Святые киевские и черниговские князья» (60-е гг. XVII в., Сольвычегодский музей)
Рисунок 2 Икона «Древо Киево-Печерских святых» (1660-х гг., Угличский историко-художественный музей)

Михаил Черниговский, боярин Феодор, преподобный князь Николай Святоша. Этих князей объединяет принадлежность к древнейшему периоду русской истории и к региону, входившему в XVII в. в киевскую митрополию. Так же, как и Борис и Глеб, князь Михаил Черниговский и боярин Феодор были мучениками, первыми русскими правителями, пострадавшими в Орде. Николай Святоша был первым русским князем, принявшим монашество и ставшим послушником Киево-Печерской Лавры. Вместе изображения святых князей составляют образ идеального правителя, смиренного, но твердого в своей вере.

Отметим, что в следующем — XVIII в. — в русском искусстве получит распространение иконография «Собор киево-печерских святых», в центре которой будут располагаться изображения Владимира, Бориса и Глеба. Но этот материал уже выходит за хронологические рамки нашей темы.

Другим примером развития киевской темы в иконографии святых князей XVII в. является уникальная икона 1660-х гг. «Древо Киево-Печерских святых» (Угличский историко-художественный музей) (рис. 2) [2, с. 301–314].

В чашечках, которыми заканчиваются ветви древа, изображены полуфигуры святых, связанных с Киево-Печерским монастырем. В центральном медальоне в предстоянии перед Т-образным крестом изображены в молитвенных позах Владимир и Ольга, за Владимиром — Борис и Глеб, Михаил Черниговский и мученики «из варяг» Федор и Иоанн, принявшие смерть во время мятежа в Киеве в 983 г. (память 12 июля, Борис и Глеб — 24 июля). За Ольгой представлены: боярин Феодор Черниговский и три виленских мученика



Рис.3 Фронтиспис книги «Пречестные Акафисты», Киев, 1665 г.

Антоний, Иоанн и Евстафий, пострадавших при князе Ольгерде в городе Вильно в 1347 г., память которых отмечается почти одновременно с поминовением Бориса, Глеба и Ольги — 26 июля [15, с. 666–668].

Фигуры Владимира и Ольги, поддерживающие с двух сторон крест, уподобляются на иконе традиционному изображению Константина и Елены, утверждающих Истинный Крест Господень. Эта иконографическая параллель важна для понимания замысла иконы и образов князей в его контексте. Креститель Руси и его бабка, первая из представителей русского княжеского рода, принявшая христианство, утверждают на Руси истинную веру. Эта истинная вера, питаемая подвигом сыновей и потомков Владимира, расцветает в трудах сонма киево-печерских святых.

Композиционное построение иконы Угличского музея в виде древа ориентируется на целый ряд гравюр киевского происхождения с изображением «Родословного древа Киево-Печерского монастыря», опирающихся, в свою очередь, на западные примеры [17, с. 293].

С 20-х гг. XVII в. в киевских изданиях появляются орнаментальные обрамления титульного листа с изображениями Киево-Печерской лавры и святых, где часто встречаются изображения князя Владимира с сыновьями, княгини Ольги, преподобных Антония и Феодосия Печерских, то есть креститель Руси включается в число почитаемых киевских святых (например, «Номоканон», Киев, 1629; «Пречестные акафисты», Киев, 1677).

К середине века складывается иконография «Родословного древа Киево-Печерского монастыря»: условное генеалогическое древо, вырастающее из Лаврской Великой церкви, по сторонам которой предстоят основатели обители преподобные Антоний и Феодосий Печерские, например, композиция фронтисписа «Печерского Отечника» 1661 г. мастера Ильи [16, ил. на с. 308] или выходная гравюра к «Пречестным Акафистам» 1665 г. [2, ил. на с. 307] (рис. 3).

Исследователи отмечают близость иконографии родословного древа Киево-Печерского монастыря композиции иконы «Бого-



Рисунок 4 Родословное древо российских государей. Роспись галереи Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, 1689 г.

матерь Владимирская» («Древо государства Российского»), написанной Симоном Ушаковым для церкви Святой Троицы в Никитниках (1668 г., ГТГ) [17, кат. № 82, с. 252–253; 16, с. 290–308]. В этой историко-хронологической конструкции затрагивается тема «спиритуальной генеалогии» и идея «Вертограда», духовного и государственного строительства.

Композиционная схема киево-печерской генеалогии оказала влияние на формирование иконографии «Родословное древо российских государей», получившей распространение в русском искусстве второй половины — конца XVII в. В общих чертах схема киевских гравюр была воспроизведена в росписи 1689 г. галереи Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, важнейшей для династии Романовых обители, которая долгое время служила их родовой усыпальницей.

Свод южной галереи собора занят изображением древа: из единого корня происходят многочисленные ветви, в изгибы которых вписаны ростовые фигуры русских князей и царей. Древо поливают его основоположники — Владимир и Ольга, склоняющиеся с кувшинами к его корню и как бы питающие его своей святостью (рис. 4). Их образы выделены не только своим положением, но и золотыми венцами на головах. За их спинами помещены фигуры Бориса и Глеба, в молитвенных позах склоняющиеся к древу.

История Рюриковичей, начинающаяся с крестителя Руси, завершается изображениями Иоанна IV и его сыновей, помещенными у входа в наос. Символическим продолжением этого прервавшегося рода восприни-



Рисунок 5 Гравюра книги Лазаря Барановича «Меч духовный», Киев, 1666

маются фигуры царей Михаила Феодоровича и Алексея Михайловича, представленные на северной грани юго-западного столпа в виде ктиторов: они подносят возведенный ими храм образу Нерукотворного Спаса.

Отметим, что в росписи галереи киевская тема также развивалась в цикле, посвященном крещению князя Владимира и Руси и располагавшемся на стенах, между окнами.

Еще одним киевским произведением, получившим резонансный отклик в русском искусстве второй половины XVII в., является украшенная гравюрами книга видного церковного, политического и литературного деятеля этого времени Лазаря Барановича «Меч духовный». Эта книга, адресованная автором лично русскому царю, была привезена им в Москву в 1666 г. [5, л. 2 об.; 7, с. 690–718].

В «Посвящении» книги архиепископ Черниговский Лазарь Баранович обосновывает идеи могущества и богоизбранности царской власти, подчеркивает идеальные качества монарха и превозносит Алексея Михайловича как «истинного в винограде своем делателя», наследника святого князя Владимира. На первой гравюре книги буквально воплощаются эти идеи автора, на нем появляется изображение генеалогического древа семьи Алексея Михайловича, вырастающего из лежащей фигуры князя Владимира и построенного по типу родословного древа Христа (рис. 5). По сторонам от возлежащего Владимира, увенчанного торжественной короной и держащего в руках скипетр, предстоят его сыновья Борис и Глеб, изображенные также в венцах и с атрибутами своего мученичества в руках: Борис — с копьем, Глеб — с ножом. Важная для композиции идея заявлена в заглавии над древом, гласящем «Родъ правыхъ благословися». Здесь звучит тема святых прародителей, благочестие и святость которых являются основой для дальнейшего процветания и прославления их царственных потомков.

Отметим, что композиция с изображением родословного древа, произрастающего из фигуры родоначальника христианской династии русских князей, находит удивительно точные аналогии в тексте жития са-





Рисунок 6 «Род царствия благословится». Роспись свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716 г.)

Рисунок 7 Князь Владимир. Деталь композиции «Род царствия благословится». Роспись свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716 г.)

мого Владимира. В житии он не раз называется «...*честное древо самого рая, иже възрасти нам святеи леторасли, святая мученика Бориса и Глеба...*» [10, прилож., с. 16, 21]. Это сравнение оказывается очень устойчивым и популярным, сохраняясь в источниках вплоть до XVII века.

Представленная в книге Лазаря Барановича иконография родословного древа с восходящей генеалогической схемой, оказывается востребованной и актуальной, воздействует на целый ряд русских памятников второй половины — конца XVII в.

Наиболее подробно она воспроизводится в композиции «Род царствия благословится» в росписи свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716 г.) [1, с. 68–70, ил. 57]. Эта сцена в деталях воспроизводит гравюру из книги Лазаря Барановича. Владимир изображен полулежащим в основании древа, символически произрастающего из него (рис. 6, 7). Он облачен в царские одежды, на голове у него венец, в руках — скипетр и держава. На стволе дерева над ним разделенная на две части надпись: «*сей ветки плоды*». На ветвях древа расположены полуфигуры последних царей династии Рюриковичей и государей семьи Романовых.

Примером распространения этой иконографии в сокращенном варианте являются две резные расписанные фигуры князя Владимира и императора Константина, происходящие из церкви святителя Власия в Ярославле (конец XVII в., Музей-заповедник «Ростовский кремль») [9, кат. 4621; 7, с. 715]. Равноапостольные правители, держащие большие кресты, представлены полулежащими на фоне пейзажа.





Рисунок 8 Князь Владимир. Гравюра книги «Анфологион». Львов, 1938

Рисунок 9 Князь Владимир. Гравюра книги «Синопсис» Иннокентия Гизель. Киев, 1674

За фигурой каждого из них представлен трехкупольный храм, в интерьере которого совершается крещение каждого из них и их народов.

За фигурами святого князя и императора взрастают высокие деревья с крупными цветами, символизирующие не только благой плод осуществленного ими дела — крещения народов, но и процветающие династии, у истоков которых они лежат. По словам А.С.Преображенского, в этих двух композициях «в наглядной форме утверждалось тождество подвигов обоих государей — крестителей народов и взрастителей Богонасажденной лозы» [7, с. 715].

В русском искусстве этого времени появляются также идейно близкие, но композиционно иначе решенные произведения, например, миниатюра Синодика, по преданию, написанного и иллюстрированного для Воскресенского Новоиерусалимского монастыря царевной Татьяной Михайловной дочерью Михаила Романова (ГИМ. Воскр. 66. Л. 56, 80-е гг. XVII в.) [13, кат. № 97], где используется не восходящая, а нисходящая генеалогическая схема.

Отметим также, что под влиянием украинских памятников во второй половине XVII в. происходят изменения во внешнем облике, облачении и атрибутах князя Владимира, в образе которого начинает подчеркиваться тема царственности (он даже подписывается иногда царем).

Атрибуты власти — скипетр, горностаевая мантия — прослеживаются в изображениях князя Владимира в западно-украинских произведениях уже в 30-е гг. XVII в. (Анфологион. Львов, 1938) (рис. 8). В середине — второй половине XVII столетия традиционный открытый венец византийского типа сменяется «геральдической» закрытой коро-



Рис.10 Князь Владимир. Заставка книги «Цветная Триодь», Чернигов, Троицко-Ильинская типография, 1685 г.

ной (Иннокентий Гизель. «Синопсис» Киев, 1674 (рис. 9); «Пречестныи акафисты всеседмичныя», Киев, 1677). В 70–80-е гг. XVII в. плечи князя Владимира начинают украшаться бармами, а в число атрибутов входит держава (например, в гравюре «Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников», Лазарь Баранович, 1674 г.; в гравюре из Цветной Триоди 1685 г., напечатанной в черниговской Троицко-Ильинской типографии) (рис. 10).

Со скипетром и державой креститель Руси изображается на украинской иконе 90-х гг. XVII в. письма Ивана Рутковича из деисусного ряда Жовкивского иконостаса, перенесенного в церковь в Нова Скварява (Национальный музей в Львове).

Подобные решения можно видеть и в русской монументальной живописи второй половины — конца XVII в., например, в росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле 1680 г. и в росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря 1685 г.

Некоторые изменения затрагивают и иконографию сыновей князя Владимира. В украинских памятниках второй половины XVII в. существовала традициях их изображения с атрибутами мученичества в руках — с копьем и ножом. Так они представлены, например, на одном из деревянных резных складней 1650–1660-х гг., созданном резчиками Киево-Печерского монастыря, какие во множестве присылались в Москву в качестве подарков.

С атрибутами Борис и Глеб изображены в уже упоминавшейся нами гравюре книги «Меч духовный». По всей видимости, эта иконография закрепилась в украинской графике и в более позднем русском искус-

стве. В качестве примера можно привести икону 1741 г. «Св. Борис и Глеб» из собрания Музея им. Андрея Рублева, где князья демонстрируют орудия своих страстей или икону XVIII в. «Св. Борис и Глеб перед Казанской иконой Богоматери» из фондов Ярославского художественного музея.

Рассмотренный разнообразный материал позволяет выделить разные пласты в князь-владимирской иконографии второй половины XVII в.

С одной стороны, в русском искусстве этого времени можно проследить ряд прямых иконографических заимствований и цитат из украинских произведений, которые оставались жить в русском искусстве сначала целиком, потом во фрагментах и пересказах.

Вторая проблема — более сложная и многоплановая — это появление в русском искусстве второй половины XVII века новых мотивов или переосмысление старых тем, связанных с интересом эпохи к образам киевского прошлого, к киевскому периоду русской истории, который удревняется и связывается с временем апостольской проповеди.

В иконографии князя, помимо его миссионерского значения, выделяются также тема духовной преемственности и утвержденной Владимиром истинной веры, питаемой подвигом его сыновей и потомков, и расцветающей в трудах сонма киево-печерских святых.

Особое место в князь-владимирской иконографии этого времени занимает тема царского родословия, избранности и благословенности правящего рода, основой которого является святость прародителя.

Эти темы являются логическим продолжением и развитием особенностей культа и иконографии князя Владимира первой половины XVII в., времени правления царя Михаила Федоровича.

Однако их стройное оживление, активизация ясно имели своим истоком толчок извне — историко-политическую обстановку и оживленные московско-киевские культурные связи, усилившиеся после событий середины XVII в.

Библиография:

1. *Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А.* Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 2002.

2. *Горстка А.Н.* Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича // ПКНО, 1999. М., 2000.

3. *Дмитриев И.Д.* Московский первоклассный Новоспасский ставропигиальный монастырь в его прошлом и настоящем (Историко-археологический очерк). М, 1909.

4. Древность сольвычегодского Благовещенского собора // Труды VII археологического съезда в Ярославле. 1887. Т. 3. М., 1892.

5. *Лазарь Баранович, архиеп.* Меч духовный ... или книга проповеди слова Божьего. Киев, 1666.

6. «Меч и златник» / Каталог выставки к 1150-летию Древнерусского государства. ГИМ. М., 2012.

7. *Преображенский А.С.* Иконография Владимира Святославича // Православная Энциклопедия. Т. 8. М., 2004. С. 690–718.

8. Опись Успенского собора, составленная в 1701 году // Русская историческая библиотека. Т. III. СПб., 1876.

9. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. М., 1911.

10. *Серебрянский Н.* Древнерусские княжеские жития (обзор редакций и тексты). М., 1915 (Оттиск из ЧОИДР, 1915. Кн. 3).

11. *Силкин А.В.* Строгановское лицевое шитьё. М., 2002.

12. *Снегирев И.М.* Новоспасский ставропигиальный монастырь в Москве. М., 2012.

13. Собрание памятников церковной старины в ознаменование трехсотлетия царствования дома Романовых. М., 1913.

14. *Успенский А.И.* Церковно-археологическое хранилище при московском дворце. М., 1902.

15. *Флоря Б.Н. Шлевис Г.* Антоний, Иоанн и Евстафий // Православная Энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 666–668.

16. *Чубинская В.Г.* Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 290–308.

17. *Щенникова Л.А.* Икона «Древо Государства Московского» // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. С. 252–253.

А.В. ЛЯНЦЕВИЧ
Аспирант. ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: ivshic@mail.ru

A.V. LYANTSEVICH
Post-graduate student. Udmurt State University
e-mail: ivshic@mail.ru

К.С. ИВШИН
Доктор технических наук, профессор кафедры дизайна. ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: ivshic@mail.ru

K.S. IVSHIN
Doctor of sciences engineering. Professor.
Udmurt State University
e-mail: ivshic@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ РУКОПИСНЫХ СБОРНИКОВ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД (НА ПРИМЕРЕ СТАРООБРЯДЧЕСКИХ РУКОПИСНЫХ СБОРНИКОВ С. УСТЬ-ЦИЛЬМА, РЕСПУБЛИКА КОМИ)

ARTISTIC DESIGN OF HAND-WRITTEN COLLECTIONS AS A CULTURAL CODE (ON AN EXAMPLE OF OLD BELIEVERS HAND-WRITTEN COLLECTIONS FROM UST-TSILMA, THE REPUBLIC OF KOMI)

В статье рассматриваются рукописные сборники Русского Севера на примере старообрядческого села Усть-Цильма (правый берег реки Печоры, современная территория Республики Коми). Для данного религиозного течения самиздат являлся средством коммуникации, способом распространения информации, общественной идеологии и определенной философии, а его визуальный облик развивался в рамках традиций и внутреннего мироощущения переписчика. Таким образом,

в данной статье анализируется художественный образ сборника как культурный код малой этногруппы.

The article reviews manuscript compilations of the Russian North on the example of the Old Believers' village of Ust-Tsilma (right bank of the Pechora river, present territory of the Komi Republic). For this religious movement, samizdat was a means of communication, a means of disseminating information, a public ideology and a certain philosophy, and its visual appearance developed within the traditions and inner worldview of the copyist. Thus, this article analyzes the image of the collection as a cultural code of a small ethnogroup.

Ключевые слова: рукописные сборники, старообрядчество, культурный код, Усть-Цильма, Русский Север.
Keywords: handwritten books, Old Believers, cultural code, Ust-Tsilma, the Russian North.

В XXI веке актуальным остается вопрос изучения рукописного наследия старообрядческого самиздата с точки зрения проектной культуры. Анализ данного направления дает ценный историко-бытовой материал о религиозной группе и освещает синтез семантической и графической структур книги.

Исследование культурного кода напрямую связано с явлениями традиционной культуры — с их возникновением, распространением, бытованием и их структурными характеристиками материального или мировоззренческого плана [8].

Старообрядческие рукописные сборники, или староверческий самиздат, являются национальной особенностью культуры на уровне эстетических представлений народа и отражают культурный код религиозной группы. Как отмечал исследователь Н.Ю.Бубнов, «старообрядческая рукописная книга являет собой совершенно особый тип книги на Руси, сложившийся в специфических условиях вынужденного возврата к старой практике рукописного "тиражирования" книг в эпоху сравнительно развитого книгопечатания» [2, с. 85].

Если старопечатные книги завершались актом печатания, то рукописные сборники могли «жить» в незавершенном виде, они

«использовались и переходили из рук в руки, без миниатюр, заставок и цветных инициалов, для которых оставалось место при их переписке. Таким образом, они "достраивались" поколениями» [4, с. 56].

Истоки визуального облика рукописных сборников старообрядческого села Усть-Цильма (правый берег реки Печоры, современная территория Республики Коми) относятся к глубокой древности написания книг, а принципы и приемы расположения текста отражают художественные традиции раннего средневековья.

По данным различных археологических экспедиций, на Русском Севере это направление развивалось вплоть до первой четверти XX века, а «усть-цилёмская» северная традиция продолжалась до 50–60 гг. XX века [*3*].

Староверы педантично относились к соблюдению обрядовых правил и были верны традициям, поскольку на раннем этапе формирования старообрядческой книжности на оформление и подачу текстового материала оказывала влияние эстетика «дониконовского» периода. Со временем старопечатный стиль перешел в самиздат, который продолжал развиваться и был широко распространен.

Генезис и функционирование «усть-цилёмской» рукописной традиции следует рассматривать в контексте этнической истории Русского Севера.

«Старообрядческая религиозная традиция с её строгой регламентацией повседневной жизни, направленной на изоляцию и ограничение контактов с нестарообрядческим населением и сохранение архаичных обычаев и обрядов, сыграла роль стабилизирующего фактора — способствовала сохранению этнических и конфессиональных элементов традиционной духовной культуры печорских коми» [10, с. 208].

Исторически сложилось несколько локальных духовных центров, в которых формировались самобытные письменные традиции, оказавшие воздействие на мировоззренческие установки местного населения. Начиная с XVIII века, образовались Великопонежский скит (р. Пижма) и Цилемский (р. Цильма), а далее старообрядчество распространилось в районы коми-зырянских земель и исторически сформировалось в трех регионах: Удора (среднее течение р. Вашки, приток р. Мезень), Верхняя Вычегда, Верхняя и Средняя Печора [5].

Особенности северного графического протодизайна были сформированы в Выго-Лексинском (Даниловский) старообрядческом монастыре (1694–1855), располагавшемся в Олонецкой губернии. Там сложилась школа оформления рукописей и выработан определенный почерк — поморский полуустав. В результате обозначилась Поморская рукописная традиция, которая выделялась исследователями среди других традиций и на Усть-Цильме получила дальнейшее развитие.

В скитах создавались мастерские переписывания, реставрации и переплета книг, а также были созданы школы обучения грамоте, которые, как правило, функционировали при Выговском монастыре. Тем не менее, религиозные догмы сдерживали стремление к просвещению, и часто староверы сознательно оставались малограмотными.

Старообрядческая книга Русского Севера выступала в качестве важного источника и носителя информации, распространения богослужебной, художественной и научно-прикладной литературы. Рукописные сборники в своем контексте содержали нравоучительные, естественнонаучные, исторические и иные тексты, которые имели определенную задачу: распространить информацию среди религиозного течения. Содержание каждой книги зависело от ее функционального назначения. Так, большое распространение получили духовные стихи, сборники регламентирующего характера, сборники наставлений, так называемые «цветники», которые «тиражировались при помощи гектографированной и стеклографированной печати» [9].

Переписчики стремились придать рукописным книгам сходство с печатными книгами, а это, в свою очередь, «свидетельствует о желании старообрядцев придать “своим” книгам высокий общественный статус, включить их в состав общенационального книжного фонда» [2, с. 85]. Действительно, даже при беглом просмотре рукописных сборников можно заметить, что они не только являются копиями рукописей скитов, но и обладают внутренней художественной культурой, которая развивалась, передаваясь из поколения в поколение на уровне семьи (рис. 1). В рукописях, выполненных коллективно, можно выявить индивидуальные особенности почерка.

«Следует отметить, что в рукописные книги религиозного содержания порой вкрапливались части гражданского светского ха-



Рисунок 1. Фрагмент интерьера из семейной книги жительницы села Усть-Цильма Н.Я.Носовой. Фотография автора

рактера, некоторые из этих книг, как например, Синодики, содержали поминальные списки умерших» [6, с. 187].

Само призвание народного искусства — украшать свой быт и труд — определило его оптимистический настрой, который выражался как в выборе положительных явлений для тем и сюжетов произведений, так и в декоративной стилистике, орнаментике и цветовом кодировании.

Согласно мнению исследователя О.В.Лысенко, «признак наличия цвета следует рассматривать как один из доминантных в структуре ритуального предмета. Погружая предмет в систему цветовых отношений архаичных классификаций, мы можем рассматривать цвет как один из способов его дифференциации, формирования его границ и, соответственно, его структурации в семантическом пространстве культуры. Создать предмет — это значит включить его в классификационные схемы, сделать его семиотически дискретным, распределить каждый из его элементов в соответствии с некой присущей ему структурой. Культурные коды эксплицируют эту структуру, делают её прозрачной. Каждый фрагмент реальности обретает смысл только в результате его преломления в ментальных структурах, соотнесённых с различными кодами» [7, с. 259].

Художественное оформление рукописной книги представляло собой визуальное гармоничное взаимоотношение графических элементов прототипографики: миниатюры, орнаментации инициалов, начертания текста, пропорций листа и полей. То, что окружало староверов, в той или иной степени находило отражение в рисунках



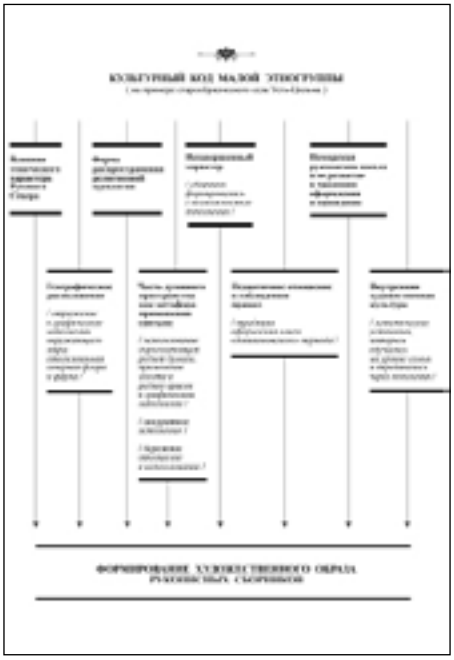
Рисунок 2. Синодик Усть-Цилемский (кон. XVIII в., последние записи датируются сер. XX в.). Фонд Национального музея РК

заставок и буквицах, например, изображение северной флоры и фауны (рис. 2).

Таким образом, старообрядческий самиздат — это способ распространения идеологии и определенной философии жизни. Оформление церковной книги являлось метафорой приношения святыне, что нашло отражение в оформлении текстов рукописных сборников: в использовании дорогостоящей редкой бумаги, применении золота и редких красок в графическом наполнении. Предметная ценность самого «тела» книги приобретала символическое значение: переписчик заинтересован не только в визуальной организации сборника, но и в оформлении произведения как сакрального предмета [9]. Рукописные сборники являлись неотъемлемой частью духовного пространства и не ограничивались своей материальностью и «инструментальностью» [1].

Распространение староверческого самиздата повлияло на коми-зырянскую письменную культуру и способствовало «продлению жизни» традиционной рукописной книге на целых три столетия — вплоть до наших дней.

Старообрядческие рукописные сборники — самостоятельная народная среда художественного и духовного творчества, средство социального управления и коммуникации, формирование общественной религиозной идеологии и накопления и сохранения информации. Создание данного произведения — результат личного умения и навыка одного или нескольких исполнителей. Проектировщиками старообрядческого самиздата являлись исключительно жители села.



Этот факт преимущественного участия в создании рукописей непрофессиональных переписчиков придает облику книги характер подлинного народного искусства, а его самобытный проектно-художественный уровень указывает на выдающиеся способности его творцов.

Таким образом, художественный образ рукописных сборников старообрядческого села Усть-Цильма является культурным кодом малой этногруппы, на характер которого оказали влияние этническая специфика и географическое расположение территории, являясь формой распространения религиозной идеологии, частью духовного пространства и сохранения информации. Следовательно, эти сборники формировались с возможностью дополнения, педантичным отношением к соблюдению правил, согласно установкам Поморской рукописной школы и ее интерпретации и развитием в традиции оформления и написания.

Библиография:

1. Баранов Д.А. Вещь в слове и ритуале // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв. Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию Российского Этнографического музея. Санкт-Петербург // Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 289–293.

2. Бубнов Н.Ю. Старообрядческая книга 3-й четверти XVII в. как историко-культурный феномен // Рукописная и печатная книга в России. Л.: Библиотека РАН, 1988. С. 79–92.

3. Гагарин Ю. В. Старообрядцы. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1973. 144 с.

4. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.

5. Дронова Т. И. Историческая память усть-цилемов. Сыктывкар, 2000. 20 с.

6. Кожин *Н.*А. Искусство русской рукописной книги XVIII–XIX вв. // Проблемы рукописной и печатной книги. М.: Наука, 1976. С. 185–204.

7. Лысенко О.В. «Красный пояс»: цветовой и предметный коды в восточнославянской этнокультурной традиции // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв. Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию Российского Этнографического музея. Санкт-Петербург // Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 258–262.

8. Островский А.Б. Этнографическое музейное исследование. СПб., 2007. 34 с.

9. Прокуратова *Е.В.* Старообрядческая культура Коми края XVIII–XX веков: книгописная деятельность и литературное творчество удорских староверов. СПб.: Изд-во Пушкинский Дом, 2010. 528 с.

10. Чувьюров *А.А.* Старообрядчество в этнокультурных процессах в бассейне Печоры в XVII–XX вв. // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв. Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию Российского Этнографического музея. Санкт-Петербург // Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 205–210.

МАХАР ДАУД
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: daod.mahar@yandex.com

MAHAR DAOD
Graduate-student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: daod.mahar@yandex.com

ПРОБЛЕМА АРХАИЧЕСКИХ МОТИВОВ В КАРТИНЕ «ПОТОП — БОГИ ПОКИДАЮТ ПАЛЬМИРУ» ИЛЬЯСА ЗАЙЯТА

THE PROBLEM OF ARCHAIC MOTIVES IN THE PAINTING «THE FLOOD — THE GODS LEAVE PALMIRA» BY ILYAS ZAYAT

Предметом исследования в данной статье является работа «Потоп — Боги покидают Пальмиру», выполненная с 2011 по 2012 гг. сирийским художником Ильясом Зайятом. Художник обращает наше внимание на одно из преданий, получивших распространение в мифологии разных народов, в особенности, в мифологии региона. Ильяс Зайят углубляет содержание за счет преемственности Пальмирских мотивов, с помощью которых решаются задачи художественного образа. Целью данной статьи является изучение творческого опыта известного сирийского художника и способы его взаимодействия с мотивами античной и позднеантичной Сирии.

The subject of the study in this article is the painting of the Syrian artist Ilyas Zayat «The Flood — Gods leave Palmyra» completed in 2011–2012. The artist draws our attention to one of the myths that have spread in the mythology of different nations, especially in the mythology of the region. Ilyas Zayat deepens the content at the expense of continuity of Palmyra motifs, which solved the problem of the artistic image. The purpose of this article is to examine the experience of the famous Syrian artist, especially the ways of his interaction with the ancient and late antique Syrian motifs.

Ключевые слова: Сирия, Ильяс Зайят, «Потоп — Боги покидают Пальмиру», легенда потопа, скульптура Пальмиры.

Keywords: Syria, Ilyas Zayat, «The Flood — Gods leave Palmyra», sculpture of Palmira, myth of the flood.

Художник Ильяс Зайят (араб. إلياس الزيات д.р. 1935) родился в Дамаске, где в 1950-х гг. получил степень бакалавра. Осенью 1956 года он поступил в Академию изящных искусств (болг. Национална художествена академия) в Софии (Болгария). В Болгарии художник занимался исследованием искусства социалистического реализма в концепции. Кроме того, он активно изучал историю искусства и архитектуры, а также особое внимание уделял иконописи, исследуя византийскую, русскую и болгарскую иконы. В 1960 году он едет в Каир с целью продолжения своего обучения. На факультете изобразительных искусств в Каире Ильяс Зайят получил образование по программе, предложенной французскими и итальянскими академиями. На протяжение двух лет обучения он изучал коптское и древнеегипетское искусство. В 1965 году Ильяс Зайят работал на факультете изобразительных искусств в Дамаске, где позже в том же году получил звание профессора. В 1973–1974 гг. художник изучал реставрацию в Венгрии в Академии изобразительных искусств в Будапеште (венг. Magyar Kepzomuveszeti Egyetem) и специализировался на изучении материаловедения в живописи в Музее прикладного искусства в Будапеште (венг. Iparművészeti Múzeum). На протяжении сорока лет Ильяс Зайят работал на факультете изобразительных искусств в Дамаске, где выступал в качестве заведующего кафедрой рисунка и живописи в 1970–1980 гг., а позже, в 1998–2000 гг., получил должность проректора по научной работе. Активно занимаясь научной деятельностью, он участвовал в разработке теоретических и практических учебных программ.

Выбранная нами картина связана с последним кризисным периодом в истории Сирии. Работа над картиной «Потоп — Боги покидают Пальмиру» (ил. 1) продолжалась с 2011 по 2012 гг. Она выполнена акрилом на холсте, (разм. 375 х 175 см), состоит из 5 частей и входит в состав собрания частной коллекции в галерее Атаси. Картина была экспонирована на выставке «Сирия: Живая история» в Музее Ага Хана [1] в Торонто в рамках сотрудничества между международными музеями и частными коллекциями. Выставка длилась месяц (до 26 марта 2017 года).

Ильяс Зайят делится собственной интерпретацией картины:

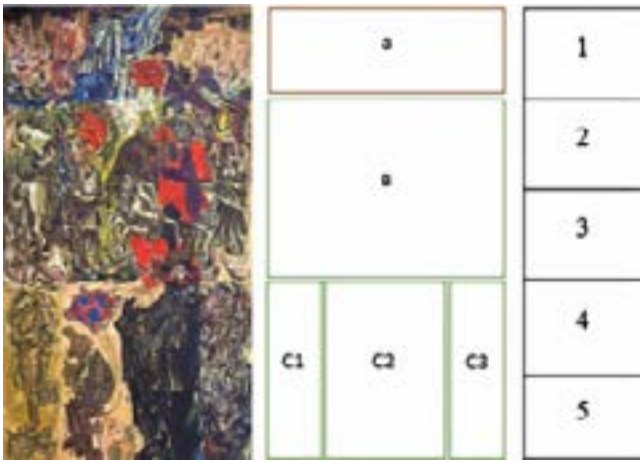


Рисунок 1. Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012. Акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси. Деление картины по вертикали основано на пятикратном повторении модуля

«История потопа описана в поэтической мифологии. Самое важное, на мой взгляд, это то, о чем повествуется в эпосе о Гильгамеше, короле Уруке, около 5000 лет назад. Через какое-то время описание потопа появляется в Торе (в истории о Ное), а также в Коране. Суть Истории потопа — это попытка снова организовать вселенную и реконструировать ее. По моей картине можно сделать предположение, что история потопа берет свое начало в Пальмире. В культуре Пальмиры существует целое сообщество богов. На моей картине я не изображаю конкретных богов, так как я не описываю событие как в литературном повествовании. В моей работе персонажи играют роль в толковании аллегорического содержания». [2]

Художник обращает наше внимание на одно из преданий, получивших распространение в мифологии разных народов, в особенности, в мифологии региона. Фактически, по данным археологов, до «эпоса Гильгамеша» существовало одно описание о Потопе — в шумеро-аккадской мифологии (IV в. до н. э.) [3].

Табличка с шумерской трактовкой мифа о Потопе, была найдена в старом городе Месопотамии Ниппуре. Несмотря на то, что табличка сохранилась в существенно поврежденном виде, она имеет большую ценность. Реставраторам удалось восстановить и изучить имеющийся на ней текст, однако некоторые моменты так и остались неясными.

Верхняя часть таблички, на которой изображены 37 строк текста, утратилась. Таким образом, нам остается только предполагать, по

какой причине боги погубили всех людей. Наиболее четкий текст содержит информацию о том, что один из богов (многие исследователи предполагают, что именно бог Энки) желает предотвратить гибель человечества. Он убежден в том, что спасенные им люди возведут храмы, сделав города центрами религии. Следующие три строки сохранились весьма плохо, однако по ним можно понять, каким образом был сотворен мир.

Далее следует описание создания высших законов божества, обрядов, а также данные о том, как один из богов (имя которого не удалось определить) стал основателем 5 городов в святых местах. Шумерологи считают, что в данном случае речь идет о греховном поведении людей, которые повлияли на богов, вынудив их ниспослать потоп. Такое решение, судя по тексту на табличке, не было единодушным. Присутствует также описание царя Зиусудры (последний перед Потопом), который является шумерским прототип библейского Ноя. Он предстает благочестивым, богобоязненным правителем, почитающим богов и возводящим храмы в их честь. Боги же сообщают ему свою волю во время молитв и в сновидениях.

При дальнейшем изучении текста было обнаружено, что 40 строк отсутствуют. Предположительно, они содержали инструкцию Зиусудры по построению большого ковчега, и в данной части были обозначены точные размеры судна. Вероятно, это одно из сохранившихся письменных доказательств Потопа: оно относится к IV тыс. до н. э.

Сведения о Потопе можно найти также в шумеро-аккадско-вавилонском «Эпосе о Гильгамеше», который является его наиболее поздней версией, сохранившейся в библиотеке ассирийского царя Ашшурбанипала в Ниневии на 12 табличках, в которых содержится более 3000 строк, а также на остатках табличек, относящихся к ново-вавилонскому периоду. Однако, несмотря на достаточно большое количество литературных источников, на сегодняшний день все еще невозможно полностью восстановить текст. Тем не менее, те сведения, которые удалось обнаружить в конце XIX века, изменили представления о древней литературе и архаике.

«Эпос о Гильгамеше» переведен на несколько языков. Русский поэтический перевод был осуществлен в 1919 году поэтом Николаем Гумилевым. В 1961 году академик Игорь Дьяконов представил научный перевод эпоса с ассирийско-вавилонского языка, дополнив его подробными комментариями.

К сожалению, в нем содержится лишь фрагментарное описание «сада с драгоценными камнями», а также рассказ о встрече Гильгамеша и Сидури — хозяйки богов, живущей в доме на обрыве у моря. Она была предсказательницей человеческих и божественных судеб. Сидури указывает Гильгамешу, где находится человек, которому удалось обрести то, к чему стремится главный герой — бессмертие, а также сообщает о тщетности его поисков. Этот человек, имя которого Утнапишти (шумер. Зиусудра), — месопотамский прототип библейского Ноя (дословный перевод его имени – «нашедший дыхание/нашедший жизнь долгих дней»). Гильгамеш встречает Утнапишти на Острове Блаженных, перебравшись через «воды смерти» (море). Герой просит Утнапишти рассказать, чем он заслужил божью милость. Утнапишти упоминает о потопе; о том, как боги, создавшие людей, чтоб те им служили, потом решают их уничтожить. Причиной послужило беспокойство большого количества людей. Однако бог Энки знал, что если люди погибнут, будет необходимо создавать их заново, поэтому решает спасти именно Утнапишти, который, взяв с собой все необходимое, спасается от потопа в ковчеге.

Описание потопа занимает около двухсот строк; оно является вершиной эпической поэзии Месопотамии. Утнапишти выпускает на волю трех птиц: ласточку, голубя и ворона, которые не возвращаются, что является доказательством окончания потопа. Утнапишти приносит богам жертву, а те принимают решение и не подпускают к ней главного виновника потопа — бога Энлиля. Энлиль в гневе — он не предполагал, что кому-либо удастся спастись во время Потопа. Однако бог Энки — главный заступник людей и брат Энлиля по отцу, стыдит его. Энлиль раскаивается и дарит Утнапишти вечную жизнь.

«Эпос о Гильгамеше», написанный за две тысячи лет до Библии, говорит о заимствовании Книги Бытия у источников Месопотамии. Достаточно большое количество совпадений в версиях потопа: в обоих источниках бог предупреждает Утнапишти/Ноя об опасности, предлагая построить корабль-ковчег. Кроме того, сходится тот факт, что потоки дождя уничтожили все живое на земле. Спаслись только люди, животные и птицы, которых Утнапишти/Ной взял с собой на ковчег. И в Библии, и в «Эпосе» выпускают птиц на волю, чтобы они нашли землю. После долгих блужданий в водах в Библии ковчег остановился у горы Арарат, а в «Эпосе» — у горы Нисир. Таким образом, в конце концов, люди начинают новую жизнь.



Рисунок 2. Сравнение пропорций изображений богов и погребальной стелы из Пальмиры 2-го века

В Египте отец предупреждает бога солнца Ра, что человечество стало очень жестоким и готовится к восстанию против богов. Тогда Ра призывает свое Око — богиню Хатхор — и просит ее наказать ослушников. Хатхор спускается на землю и убивает тысячи людей. Жестокость богини безгранична — по улицам Четунетена протекают кровавые реки. Кровь стекает в Нил, река выходит из берегов и вода, смешавшись с кровью, обрушается на землю. Далее поток достигает моря, и оно также выходит из берегов. Хатхор с наслаждением пьет эту страшную жидкость. Однако Ра хотел лишь наказать людей, но не уничтожать человечество полностью, поэтому по его распоряжению боги готовят пиво и разливают его перед богиней Хатхор. Она выпивает его и засыпает, забыв о выживших людях, от которых и возрождается человеческий род.

Формат картины построен на основе числа 5; она состоит из 5 частей: 2 верхние горизонтальные (*a*, *b*) и 3 нижние вертикальные (*c* 1, *c* 2, *c* 3). Каждая часть находится в пропорциональном соотношении с другой: самое главное, что часть *a* совпадает с 1/5 высоты картины. Данная пропорция достаточно распространена в пальмирской скульптуре; на ее основе художник построил также образы богов на картине (ил. 2).

Движение фигур направлено справа налево; бегущие лошади пересекаются с течением воды и руинами разрушенного города, птицами, ветками.

В верхней части картины (*a*) изображены, в основном, пейзажные фрагменты в воде или окруженные водой, а также там присутствует



Рисунок 3: а — эскиз № 5, акварель на картоне 56 х 77 см. 2011, галерея Атаси, Дамаск, Сирия
б — эскиз № 4, акварель на картоне 50 х 110 см. 2011, галерея Атаси, Дамаск, Сирия

фигура красной лошади. На второй части (*b*) — образы убегающих богов на конях. Особое внимание художник уделяет жестам рук, держащих символические предметы (одна держит зеленую ветку — символ жизни, другая — синий светильник или фонарь: символ надежды). Голова повернута в левую сторону, все лошади движутся в одном направлении. На лицах и во взгляде отсутствует ярко выраженная мимика. В образах лошадей соблюдена динамика; она проявлена в чередовании движения ног и противоположности направления головы и тела.

В третьей части (*c* 1), которая состоит из 3 кадров, помещается одна фигура, имитирующая танцевальное движение. В части (*c* 2) расположены три противоположные фигуры, две из которых сидят (персонаж, держащий воздушного змея, и тот, кто на него смотрит), и одна черная, которая стоит. За спиной черного персонажа изображен потоп.

Следует отметить, что мотив бога на конях был тщательно изучен художником; об этом свидетельствуют представленные 2 эскиза к картине (часть (*b*)) (ил. 3 *а, b*). Мотив «Бог на конях» довольно известен в искусстве Сирии и особенно в скульптуре Пальмиры (ил. 4 *а, б, в*).

Азизу («мощный, сильний, победитель») — один из «небесных близнецов», охранявших караваны. Он и его близнец Арсу («милостивый») обычно изображались как двое мужчин с бородой и в специфической одежде, с широкими мечами, привязанными к талии, и длинными копьями в руках. Пальмирцы уподобили их звездам, которые вели караваны по пустыне ночью: Арсу верхом на верблюде, а когда он исчезает, в поле зрения появляется Азизу на коне. Боги в Пальмире являлись



Рисунок 4. Примеры религиозной скульптуры Пальмиры Богу Азизу:
а — Азизу, один из небесных близнецов, которые защищали караваны, датировка до 154 г. Деталь
б — барельеф Азизу, музей Пальмиры. 101/60 г. до н.э. изображение из издания Arsu and Azizu A Study of the West Semitic «Dioscuri» and the Cods of Dawn and Dusk By Finn Ove Hvidberg-Hansen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2007. С. 17
в — барельеф Арсу и Азизу. 273 н. э., национальный Музей Дамаска, изображение на с.13 из журнала Journal of Roman Studies. Vol. 22. Part 1. 1932. 107–116 p.

защитниками самой важной деятельности города — ее караванной торговли. Основной обязанностью богов была опека над караванами. Арсу и Азизу были одними из них. Первая определенная информация о них появилась, благодаря интересному рельефу, обнаруженному Морицем Зобернхаймом в 1899 году; сегодня он хранится в музее Дамаска. Азизу, несомненно, является одним из многих имен для всадника — бога Северной Сирии. Его культ был даже перенесен сирийскими солдатами до Апулума в Дакии, где он был особенно почитаем во времена Валериана и Галлиена.

Первый бог, Арсу, восседает на верблюде, который движется налево, голова направлена вперед; на нем кираса римского типа, брюки и ботинки. В правой руке он держит тяжелое копье, а в левой, вероятно, рукоять меча или кинжала. Он сидит на седле, покрытом вышитым ковром или тканью, край которой украшен серией круглых металлических бляшек. Седло крепится к туловищу верблюда ремнем, который также покрыт металлическими бляшками. С седла свисает вышитый и бахромчатый верблюжий мешок; к седлу крепится небольшой круглый щит. Второй бог, Азизу, едет позади вслед за всадником на верблюде, верхом на коне, его голова также обращена вперед. Он носит гражданское, а не военное платье (Арсу одет в римский военный костюм,

в то время как Азизу носит местную восточную одежду: пальмирский мужеской костюм). В правой руке он держит копье, а левая рука отколота. Он сидит не в седле, а на богато орнаментированном ковре или ткани. К крупу его коня прикреплен небольшой круглый щит, украшенный розеткой. Перед двумя богами стоит священник, он предлагает им жертвенный ладан над горящим алтарем обычного пальмирского типа. Надпись на четырех линиях под рельефом дословно можно перевести следующим образом: «К Арсу и Азизу, богам, которые вознаграждают, Ба›лай сделал [это], он — сын Джарибол, поклонялся доброму, милосердному, благосклонному богу Азизу, чтобы бог оберегал его и его братьев; месяц Тисри, год XXV. Да не будет забвенно имя скульптора». Кроме того, что Арсу и Азизу олицетворяли ночные огни пустынного неба и священное средство передвижения по пустыне, они считались также могучими защитниками караванов от всех сил зла, особенно от разбойников и рейдеров, которые могли напасть на хозяев каравана.

В Пальмире арабский бог Арсу (которого называли «бог-верблюд», так как он ездил верхом на верблюде) на всех сценах был изображен с сирийским богом Азизу (соответственно названным «бог-конь»); они являются характерным примером религиозного синкретизма Пальмиры (ил. 4 *в*).

Если говорить о колористике, можно отметить, что художник, определенно, использовал субтрактивное смешение цветов. Можно сделать вывод, что самыми важными из основных субъективных характеристик цвета для художника является насыщенность. На палитре можно обнаружить такие сочетания, как красно-зеленый, фиолетово-золотой или фиолетово-ярко-желтый, бело-синий. Наряду с ними, художник использует ненасыщенные цветовые оттенки: коричнево-красные, бледные желтые тона, желто-коричневые и черные.

Вероятно, выбор художником цветов намекает на этнические цветовые предпочтения, в развитии которых участвуют не природно-климатические условия, а цветовые традиции всей духовной и материальной культурой народа.

Рассматривая наглядно-чувственные формы цветового символа, можно сказать, что в некоторых предметных изображениях цвет является реальным неотделимым признаком изображенного предмета. Например, зеленая ветка и синий фонарь являются безусловными образами, а, допустим, черный человек и ярко-красная лошадь — это услов-



Рисунок 5: а — пример с безусловными изобразительными знаками, деталь, «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси
б — условный изобразительный знак, деталь «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси
в — деталь; «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси

ные образы, в которых используемый цвет не соответствует реальному цвету изображенного образа (ил. 5 *а, б*).

Художник углубляет содержание за счет художественной метафоричности цвета, с помощью которой решаются задачи различия, выделения, объединения объектов: с помощью контраста светлого и темного цветовая композиция организует иллюзорное пространство, в котором образ фигуры, держащей воздушного змея, находится в светлой зоне и окружена темной. Художник может объединить или, наоборот, разделить цветом не только пространственные зоны композиции, но и ее элементы. Цвет используется в композиции для выделения, подчеркивания, акцентирования определенных элементов: например, красный, золотой и желтый для выделения находящихся в движении богов, держащих символы. В колорите воздушного змея можно обнаружить также симультанные связи, т.е. эффект взаимного влияния красного и синего на восприятие каждого из них.

В композиции можно наблюдать некое многоцветие со сдвигом к двум основным зонам, различным по светлоте. В цветовой композиции соблюдается гармоничные соотношения площадей цветовых пятен (по теории Гете, в интерпретации Иттена).

Возвращаясь к словам Ильяса Зайята в интерпретации его картины «Потоп — Боги покидают Пальмиру», необходимо отметить очень важный момент у художника: игра ракурсов, которая состоит в том, что он обуславливает ракурс разным точкам зрения на фигуру

одновременно и положением фигуры в пространстве. Если рассматривать каждую фигуру отдельно, можно заметить сильное перспективное сокращение (ил. 5 *в*).

Некоторые образы выполнены в ракурсе, в котором зритель будто бы смотрит на них сверху, а другие — наоборот, снизу вверх; но они все находятся на одной плоскости. Таким образом, создается ощущение, будто художник предполагает присутствие множества зрителей, которые смотрят на изображение с различных сторон. Ильяс Зайят, по его словам, стремился к созданию некоего «театра», и, так же, как это происходит в театре, художник «мыслит ракурсом» в композиции; он использует разные углы отклонений, расчеты на центр или на угол, определенные повороты, «любовь» к левой стороне сцены. Более всего распространен сценический ракурс «три четверти».

Изобразительная плоскость подобна изобразительному пространству в театре. На ней тоже «рождаются» персонажи, которых окружает определенная среда, где создаются конкретные сцены (избежание потопа и т.д.); они тоже возникают в результате взаимоотношений вокруг определенного действия.

Отмечая предлагаемый художником диалог фигур, можно обнаружить наличие некой геометрии мизансцены (как и в театре). Следует обратить внимание на тот факт, что всякая организованная мизансцена (а) тяготеет к кругу и к прямой линии (в), или, наоборот, — к ломаной линии (с). Однако вся картина построена по вертикали — геометрическая закономерность выявлена изобразительной эстетикой народа определенного региона. Также нужно отметить присутствие своего рода мизансценической рифмы, то есть все мизансцены, схожие повтором поз (например, ног лошадей), синхронностью расстановки фигур, контрастом движения и статики. При этом мизансцена может существовать не только пространственно, но и иметь временную характеристику, заключающуюся в последовательной композиции кадров. На картине художника нет такой последовательности: все кадры композиции одновременно демонтируются на двухмерной плоскости; вневременное происходящее действие.

Художник также применяет некоторые законы, правила и приемы, разработанные для мизансцен: контраст движения и статики с целью построения мизансцен каждого кадра; прием, позволяющий выделить из числа других какое-то отдельное движение, привлечь к нему

внимание зрителя; прием фиксации момента действия в позе. Это активизирует внимание зрителя к действию, происходящему после паузы. Благодаря этому, зритель может оценить уровень напряженности действия и дать оценку силе стремления действующего лица к цели.

Очень важный моментом является то, что художнику в данной работе удалось скомбинировать различные по сущности и по происхождению мотивы в одном решении композиции. Ильяс Зайят обращает свое внимание именно на искусство, которое объединяет в себе циклы художественных традиций и одновременно сохраняет их самобытность и осмысление культуры региона.

Таким образом, можно сделать вывод, что в выборе стилистических приемов и конструкций, способов построения композиции и метафор обнаруживается авторская индивидуальность, которая наиболее ярко выражена в моментах применения определенных законов, правил и приемов, разработанных для мизансценических сцен и стремящихся к своего рода «театру двухмерности». Самой важной идеей художника является представление светской тематики с помощью религиозной формулы (формы).

Примечания:

1. Фр.: Musée Aga Khan — Музей исламского искусства, иранского (персидского) искусства и мусульманской культуры; расположен в северной части района Йорк в Торонто, Онтарио, Канада.

2. Интерпретация художником картины на веб-сайте галереи Атаси URL: http://www.atassifoundation.com/projects/elias-zayyat-deluge/essays/deluge-the-gods-abandon-palmyra.

3. Цит. по: *Рагуштейн О.В.* С. 21

Библиография:

1. *Белицкий М.* Забытый мир шумеров / пер. с польск. М., 1980. С. 225–226.

2. *Гумилева Н.* Гильгамеш: Вавилонский эпос. СПб.: З.И.Гржебин, 1919. С. 78.

3. *Дьяконова И.М.* Эпос о Гильгамеше / перевод с аккадского // О все ведавшим. М.: Акад. наук СССР, 1961. С. 214.

4. *Емельянов В.В.* Гильгамеш: биография легенды. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 356.

5. *Мильке Томас Р.П.* Гильгамеш — царь Урука. СПб.: Метропресс, 2011. С. 700.

6. *Оппенхейм А.Л.* Древняя Месопотамия / пер. с англ. М., 1980. С. 270–271.

7. *Хук С.Г.* Мифология Ближнего Востока. М.: Центрполиграф, 2009. С. 174.

8. *Кабур Б.* Гильгамеш: История из времен потопа по поэме о Гильгамеше. Таллинн: Ээсти раамат, 1987. С. 60.

9. *Rostovtzeff M.I.* The Caravan — Gods of Palmyra // The Journal of Roman Studies. Vol. 22. Part 1. Society for the Promotion of Roman Studies (1932). P. 107–116.

10. Ростовцев М.И. Караван — Боги Пальмиры // Журнал римских исследований. Т. 22. Ч. 1. Общество поощрения римских исследований. 1932. С. 107–116.)

11. *Рагуннтейн О.В.* История религий мира. М.: Прометей, 2017. С. 463.

12. Finn Ove Hvidberg Hansen. Arsu and Azizu A Study of the West Semitic «Dioscuri» and the Cods of Dawn and Dusk: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2007. 117 p.

Т.В. ВИЛЬДАНОВА
Соискатель Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств
e-mail: tvildanova@mail.ru

T.V. VILDANOVA
Applicant to the Research Institute of Theory and History of Fine Arts at the Russian Academy of Arts
e-mail: tvildanova@mail.ru

О ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ОБРАЗОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА И ХРИСТИАНСТВА

ON THE PROBLEM OF SYNTHESIS OF RUSSIAN IMAGES FOLK ART AND CHRISTIANITY

В искусствоведческой литературе, а также в литературе учебной русское народное искусство, за редким исключением, не рассматривается как феномен, связанный с духовностью христианства, хотя вопрос специфики христианской образности народного искусства полностью отвечает природе пластического своеобразия и художественной образности, влияя на искусство православия и одновременно испытывая на себе его воздействие.

The article is devoted to the problem of the connection between Russian folk art and Christianity and the issues of disclosing this problem in modern educational literature.

Ключевые слова: Русское народное искусство, христианство, образование, традиции древнерусского искусства, религиозное народное понимание мира, толкование образов в христианском ключе.
Keywords: Russian folk art, Christianity, education, traditions of old Russian art, religious folk understanding of the world, interpretation of images in a Christian vein.

Рассмотрение русского народного искусства с учетом особенностей его взаимодействия с искусством православия неизбежно, поскольку более тысячи лет мастера русского народного искусства существовали в лоне христианской исповеди. Отсутствие развитой теории вопроса в научной литературе и ее методического изложения в программах изучения искусства является следствием «рационалистической мысли XIX века, активно использованной затем воинствующей атеистической идеологией XX века» [5, с. 3]. Проблема здесь двоякая. Специфика предметов археологии и этнографии сконцентрирована преимущественно на вопросах происхождения и семантики, и кроме того, разработка теории собственно самих законов народного искусства происходит достаточно поздно, в основном, в последней трети XX в. (1), а теория искусства христианства, которая также возникает сравнительно поздно, обращает внимание на место в нем образов-наследников дохристианских воззрений.

Поэтому интерес к культуре славян и славянской мифологии исследований, возникший еще в конце XVIII в. и продолжившийся в трудах, выполненных отечественными учеными XIX в. — Ф.И.Буслаевым, А.Н.Афанасьевым, О.Ф.Миллером, Е.В.Аничковым, Н.М.Гальковским, П.С.Ефименко, А.С.Фаминицыным, Д.К.Зелениным и др., стал основой работ советского времени. Особое значение имела статья В.А.Городцова (1926) «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве», написанная на основе выставки русского крестьянского искусства в Историческом музее в Москве в 1921 году» [3]. В 1936 г. опубликована работа Л.А.Динцеса «Русская глиняная игрушка» [6]. Эти и другие работы сосредоточилось на истолковании сюжетов народного искусства, на рассмотрении материала в большом хронологическом промежутке между скифо-сарматскими древностями и поздним этнографическим материалом народного искусства и являлись, в основном, предметом археологии, этнографии и семантики (2) .

Мысль, что восточнославянский фольклор XIX в. берет свое начало в культуре I тыс., то есть в культуре дохристианской, языческой, и основывается только на ней, глубоко укоренилась в науке в советское время. Большое число памятников искусства по этой причине находились вне поля зрения ученых. Эту проблему отмечала исследователь народного искусства, профессор М.А.Некрасова, полагая, что духовная сущность, заложенная в народном искусстве, еще сравнительно недавно оставалась нераскрытой и непризнанной: «Словно тысяча лет Право-

славия для русского народа, — отмечает исследователь, — прошли поверх его сознания, а он продолжал сохранять свое славянское языческое мироощущение и бездумно повторять почти механически воспринятые традиции и образы» » [9, с. 28]. Из этого возникает и просветительская ошибка (3). В.М.Василенко, Г.К.Вагнер, М.А. Некрасова в отнюдь не самый благоприятный для данной проблематики научный период ставили вопросы христианского содержания образности древнерусского декоративно-прикладного и русского народного искусства. Раскрывалась проблема присутствия языческих образов в системе христианского по духу декоративно-прикладного искусства Древней Руси, которое было прочно соединено с искусством народным.

Тем не менее, в педагогической учебной литературе об изобразительно-пластическом русском народном искусстве почти полностью отсутствует его христианская пластическая составная — предназначение быть во Христе и понимать так все явления окружающей действительности [12].

По поводу содержания образов, мотивов и сюжетов русского народного искусства для советского искусствознания, а также для специальной учебной литературы характерно толкование образов из их семантического значения, восходящего к дохристианскому мировоззрению (4).

Вместе с тем, в последнее время появляются новые точки зрения на проблему связи народного и христианского. Современный исследователь из Великого Новгорода О.Ю.Тимонина пишет: «Недоумение возникает по поводу древнеславянских языческих знаков, повсеместно используемых в русском православном искусстве: в храмоздательстве, в украшении древних богослужебных книг, в оформлении вещей, сопровождающих церковные таинства и обряды: на шитых алтарных рушниках, венчальных подножниках, на крестильных полотенцах и на убрусах, покрывающих святые лики в красных углах изб. В то же время есть ряд дореволюционных и современных исследований, раскрывающих переосмысление истолкования древних символов на основе христианского мировоззрения, о котором современные образовательные программы умалчивают» [12].

Важные научные выводы были сделаны по данной проблеме в искусствознании в 1970-е годы. В этот период на страницах научных сборников проходила дискуссия о вопросах семантики звериного стиля белокаменной резьбы соборов Древней Руси, древнерусской книж-

ной тератологии, древнерусского декоративно-прикладного искусства. Г.К.Вагнер применительно к процессу наследования в искусстве Древней Руси скифского наследия образов звериного стиля вводит термин исторической «генерализации». В данном случае речь идет об использовании образов старого искусства для «возвеличении в воображении» христианской космогонии, об усвоении через искусство белокаменной резьбы, рукописной книги с тератологическим орнаментом христианских мировоззренческих истин»[13, с. 248; 2, с. 59–61]. Использовались для этого орнаментальные символы на основе богатого семантического фонда язычества. Ученый писал о зооморфных фигурах ранних древнерусских хоросов — языческих грифонах, кентаврах, драконах и птицах, в которых, по мнению автора, мы должны вслед за древнерусским человеком, формировавшим свое мировоззрение в свете христианского учения, видеть символы не отрицательные, а положительные по своему содержанию [1, с. 30]. Птицы и грифоны, мифический дракон в христианский период понимались как существа с охранительными функциями. Автор приводит в пример архиерейские посохи, в которых парные изображения змеи являлись символом мудрости [1, с. 29].

О.Ю.Тимонина, ссылаясь на работы по христианской и русской символике выдающегося дореволюционного исследователя А.С.Уварова, приводит толкования и других традиционных символов народного искусства: ладья — Церковь Земная и Небесная; сетчатый орнамент — мрежа, невод — Царствие небесное; трезубец — знак апостольского служения, уловление человеческих душ верою во Святую Троицу; деревце, цветок — праведник, родовое древо праведника; два цветущих деревца — Рай, пребывание святых душ в Раю; плоды — плоды добродетелей, плоды Святаго Духа, духовная зрелость души; засеянное поле — мир; зерно, семя — Слово Божие, посеянное в мир, Сыны Царствия, Царствие Небесное; конь — символ служения Господу и покорного следования Его Воле, прообраз целого народа или человека, ведомого Богом; лев — неподобное подобие Господа Иисуса Христа; птица — прообраз молитвенной души, вкушающей плоды добродетелей, женская фигурка — Церковь Земная, воздетые вверх руки — молитва Земной Церкви; треугольник — идея единства и нераздельности Святой Троицы, круг — символ бесконечности и вечности как свойств Бога; кресты — множество разновидностей, и каждая из них имеет свое глубокое богословское обоснование, закрепленное в христианских письменных источниках [12].

Иносказательные значения, которыми наделялись животные, птицы — Симарглы, грифоны, львы, Китоврасы, птицы Сирины, Алконосты, а также растения, геометрические знаки, так часто встречающиеся в народном искусстве, содержатся в библейских текстах, в святоотеческой литературе, в Физиологах, Шестодневах, Азбуковниках и т.п., имели хождение в народной среде. Крестьянская книжная культура была во многом православной по своей основе, духовная литература занимала по своему значению среди книг, читаемых в среде русского крестьянства одно из главных мест [4, с. 384]. Во многом, благодаря ей, истолкование этих образов происходило в христианском ключе.

Поэтому важной задачей является раскрытие в учебной литературе исторической связи искусства Древней Руси и русского народного искусства. Через это раскрытие становится понятной природа многих художественных явлений в области народного искусства. Необходимо раскрывать роль и значение православного храма в жизни крестьянина, в жизни народного мастера, показывать роль монастырской культуры в народной жизни, что являлось важнейшей отличительной чертой народного благочестия. Крайне редко этот факт отмечают авторы различных учебных пособий.

Для решения данного вопроса важна именно искусствоведческая структура оценок художественной образности. Основное условие — выведение пластической специфики народного искусства в отношении к художественной форме в искусстве храма.

1. Декор и орнамент, восходящие к дохристианскому времени, обусловлены в их функциональности визуальной эстетикой храмового пространства, и этот план важно проиллюстрировать на материале конкретных памятников.

2. Образное наполнение сюжетно-тематического строя важно оценить в отношении символического и иконического содержания графических и живописных решений.

3. Необходима разработка вопроса сопоставления образных функций дохристианского и христианского мировоззрения не как противостоящих систем языческое-христианское, а как этапы графических и живописных решений Образа Вселенной и специфики художественной структуры народного искусства в отношении искусства христианского мира.

Примечания:

1. Реферативный обзор «истории знания о народном искусстве» с первой половины XVIII — до конца XX в. выполнен В.Б.Кошаевым в диссертационном исследовании «Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве: дис. канд. иск. М., 1987. В надзаг.: МГХПУ им. С.Г.Строганова.

2. Академик Б.А.Рыбаков, в частности, писал: «Почти всё богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX веке, мы можем проецировать в I тысячелетие н.э. и тем самым приблизить наше представление о той эпохе к её реальному многообразию и красочности, которые совершенно недостаточно отражены археологией» [11, с. 5].

3. «Думать так, а тем более пытаться воскресить языческое понимание мира и заставлять детей вживаться в него…, имея в виду рекомендации некоторых учебных программ, утвержденных Министерством Образования, — грубая ошибка, если не сказать преступная для души ребенка практика. Она наблюдается и в школе, и в театральных постановках, в книжной графике, в мультфильмах, игрушках» [9, с. 28].

4. К символам солнца относятся крест, перекрещенный крест, квадрат, ромб, круг, крестообразная розетка. Конь — символ солнца и плодородия. Мировое древо — символ жизни и связь поколений. Мокошь — берегиня, покровительница воды, хозяйства, семейного очага, женских работ, связь с культом неба и солнца, весеннего плодородия земли и т.п.

Библиография:

1. *Вагнер Г.К.* О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах // Краткие сообщения института археологии. 1960. Вып. 81.

2. *Вагнер Г.К.* О судьбах скифо-сарматского стиля в искусстве древней Руси // Тезисы докладов III всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии (Скифо-сибирский звериный стиль). М., 1972.

3. *Городцов В.А*. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды Государственного Исторического музея. Вып. I. М.: Издательство М. и С.Сабашниковых, 1926.

4. *Громыко М.М*. Мир русской деревни. М.,1991.

5. *Громыко М.М.* О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских / М.М.Громыко // Традиции и современность. Научный православный журнал. 2002. № 1.

6. *Динцес Л.А.* Русская глиняная игрушка: Происхождение, путь исторического развития. М.-Л.: Академия наук СССР, 1936.

7. *Круглова О.В.* Народная роспись Северной Двины. Альбом. М.: Изобразительное искусство. М.,1987.

8. *Некрасова М.А.* Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Православный научный журнал. 2005. № 1.

9. *Некрасова М.А.* Русское народное искусство как педагогическая проблема. Его духовная сущность и место в современном образовании / М.А.Некрасова // Православие и традиционная народная культура. Сборник докладов XIII международных Рождественских чтений [гл. редактор Протоирей А.Кузин]. М., 2005.

10. *Поздеева И.В.* Богослужение православной церкви и некоторые проблемы народного сознания // Исторический вестник. М., Воронеж. 2001. № 2–3 (13–14) (Материалы международного научного симпозиума «Православие и культура этноса». М., 2000).

11. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987.

12. *Тимонина О.Ю.* Народное искусство в системе духовно-нравственного воспитания Древней Руси [Электронный ресурс]. URL: https: //cyberleninka.ru/article/n/narodnoe-iskusstvo-v-sisteme-duhovno-nravstvennogo-vospitaniya-drevney-rusi (дата обращения 20.01.2019).

13. *Ухова Т.Б.* К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) // Средневековая Русь / Ред. Г.К. Вагнер, Д.С.Лихачев, П.А.Раппопорт. М.: Наука, 1976.

14. *Бурганова М.А.* Образ Бога-отца: канон и чувство // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 1. С. 64–75.

15. *Бурганова М.А.* Русская сакральная скульптура. Моск. гос. музей «Дом Бурганова». М., 2003.

И.В. ГАХОВА
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: i.gakhova@garagemca.org

I.V. GAKHOVA
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: i.gakhova@garagemca.org

ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ 1960–1980 гг. С АРХИТЕКТУРОЙ

SYNTHESIS OF SOVIET MONUMENTAL PAINTING AND ARCHITECTURE OF THE 1960–1980s

Настоящая статья является попыткой обозначить характер сочетания советской монументально-декоративной живописи и архитектуры периода 1960–1980 гг. Предметом исследования являются основные черты и стилистика советской монументально-декоративной живописи 1960–1980 гг., рассмотренные в контексте синтеза искусств. Объектом исследования являются монументальные живописные произведения московских художников, находящиеся в разных городах бывших республик СССР. В данной статье рассматривается проблема синтеза искусств, выделяются доминирующие типы взаимосвязи монументально-декоративной живописи и архитектуры. Через взаимосвязь с архитектурой выявляются основные черты монументально-декоративной живописи исследуемого периода.

This article is an attempt to define the nature of synthesis of Soviet monumental-decorative painting and architecture of the 1960–1980s. The subject of the research is the main features and stylistics of the Soviet monumental-decorative painting of 1960–1980, which considered in the context of the synthesis of arts. The object of the research is monumental paintings of Moscow artists located in different cities of the former Soviet republics. This article discusses the problem of the synthesis of arts, identifies the dominant types of

interrelationships of monumental-decorative painting and architecture. The main features of the monumental-decorative painting of the 1960–1980s are revealed through interrelation with architecture.

Ключевые слова: советский модернизм, монументальная живопись, мозаика, интерьер, синтез искусств.
Keywords: soviet modernism, monumental painting, mosaics, interior, synthesis of arts.

В отечественном искусствознании монументально-декоративной живописи 1960–1980 годов отведено недостаточно места. В современных исследованиях и интернет-проектах посвященных архитектуре данного периода (интернет-проекты «СовМод», «Советская архитектура», отчасти «Проект Россия», книги Н.Малинина, А.Броновицкой «Москва: архитектура советского модернизма», «Алма-Ата: Архитектура советского модернизма»), обозначилась проблема недостаточной изученности и недостаточного внимания к вопросам сохранности архитектурных памятников советского модернизма. Отдельных комплексных научных исследований, посвященных монументально-декоративной живописи в зданиях советского модернизма, не было. При этом вопрос о сохранении, атрибуции и исследовании модернистских монументальных произведений с каждым годом становится все более актуальным.

С началом «оттепели» совпало начало развития нового в истории советской архитектуры стиля, который не так давно получил название «советский модернизм» [9]. Общественные здания нового типа начали активно распространяться во всех регионах России, создавая вокруг себя культурные зоны, среду, которая должна была включать в себя произведения монументального искусства. Это Дома культуры, гостиницы, театры, учебные заведения, научные организации, музеи, больницы.

Монументальное искусство получило очень широкое распространение по причине широкого развития строительства и в связи с основными особенностями новых зданий. В архитектуре советского модернизма главенствовали типовые конструкции, использовались новые строительные материалы и элементы заводского изготовления. Строились общественные здания по определенным проектам и значительно лучше финансировались. Существовал специальный указ об обязательном использовании 2% средств, предусмотренных на строительство зда-

ний, на их «художественную отделку» и благоустройство окружающей территории [2, с. 9]. Таким образом, в огромных количествах появлялись мозаика, фреска, монументальный текстиль, витражи. В условиях стремительно нарастающей высотности зданий, их объемов, предполагалось, что живопись и скульптура должны способствовать созданию «человеческой» меры восприятия окружающей среды [3, с. 18].

Монументальная живопись снаружи зданий чаще всего располагалась на специально отведенной для нее пустой плоскости, либо покрывала глухие кубические или прямоугольные объемы верхней части здания. В интерьерах произведения монументально-декоративной живописи отличали и выделяли основные, наиболее значимые зоны, зачастую спасая невыразительный художественный образ внутреннего пространства.

В крупных архитектурных проектах произведения монументальной живописи часто задумывались параллельно со строительством здания. Это значит, что художник участвовал в оформлении художественного образа архитектуры, а не только забивал монументальным искусством «дыры» пустых невыразительных объемов.

В отличие от станкового искусства, в котором давление идеологии ослабилось, у предметных форм, связанных с интерьером и бытом — архитектуры и монументальных форм искусства, связанных с внешним и внутренним архитектурным пространством, установка на «идейность, партийность, народность» не менялась [5, с. 201]. Однако борьба за свободу творчества, породившая советский нон-конформизм, в какой-то мере была свойственна и монументалистам, с единственным отличием — она проходила в официально признанном порядке. Художник-монументалист не занимался радикальными экспериментами, но пытался добиться признания его метода работы и концепции допустимым со стороны руководства. Таким образом, только в монументально-декоративной живописи этого периода свободно могли реализовываться полностью абстрактные живописные произведения.

Изменился материал, из которого выполнялось произведение монументально-декоративной живописи. В этот период значительно большую роль приобрела сама фактура произведения — живопись становится рельефной. Широкое распространение получили мозаика, сграффито, синтетические краски, цветные цементы. Новаторским моментом можно считать «синтезирование» в единое целое объемной формы и цвета путем соединения рельефа и круглой скульптуры с клас-

сическими видами монументальной живописи (мозаикой, росписью, витражом). В период 1960–1980 гг. имело место большое разнообразие приемов, использовавшихся при создании произведения, отсутствие чистых стилевых признаков, что является характерной чертой искусства модернизма. На плоскости одного монументального произведения часто могли находиться композиции, которые имеют разный характер передачи пространства. Пространства каждого изображения могли быть обособленны, могли накладываться друг на друга и перетекать друг в друга (витраж «Берегите жизнь на земле» в Музее боевой комсомольской славы им. А.Матросова в Великих Луках (1971), Б.Тальберг). В этом усматривается отказ от «западной» системы построения монументальной живописи, в которой изображается единовременный эпизод, в пользу «восточной», не имеющей единства времени и места [6, с. 16]. Параллельно с перечисленными новыми тенденциями сохранялся и классический язык реалистической живописи, выразившийся в монументально-декоративных произведениях художника О.Филатчева.

Сочетание сюжетно-повествовательных композиций с образно-метафорическими элементами — характерная черта монументально-декоративной живописи 60–80-х гг. Такого рода сочетание ярко выражено в мозаике «В твоих руках жизнь» на здании библиотеки 2-го медицинского института в Москве, мозаиках Б.Тальберга «1812 год» на здании Музея-панорамы «Бородинская битва».

С точки зрения роли монументального искусства в организации пространственной среды можно указать на две ведущие тенденции. Одна предполагает формирование значительных пространственных зон и требует крупных масштабов, а другая проявляется в ориентации на камерный масштаб непосредственного контакта с человеком. Обе тенденции влияют на характер образных решений произведений и выбор их изобразительных и композиционных средств. Перед монументалистами остро вставала необходимость совмещать две масштабные шкалы: живопись должна была восприниматься и с близкого расстояния, и быть рассчитанной также и на восприятие издалека. Некоторые монументальные композиции, соответственно грандиозной идее, которую они, по задумке автора, должны нести, имеют крупные масштабы. В качестве примеров можно выделить роспись М.Савицкого «Отечественная война. 1944 год» в Музее истории ВОВ в Минске (1971), мозаику «Покоритель космоса» в Музее истории космонавтики в Калуге А.Васнецова (1967).



Рисунок 1. Б.Валуев. Мозаичные композиции в интерьере вестибюля МГИМО, 1968

Тенденция камерности была более распространена, так как предоставляла широкие возможности для выбора тематики и выразительных средств [4, с. 33], следовательно, в интерьере монументально-декоративной живописи было больше. Для камерных интерьерных композиций более характерно лирическое начало: роспись О.Филатчева «Человек и природа» в ялтинском Ботаническом саду, монументальные композиции И.Лавровой и И.Пчельникова, росписи В. и Б.Неклюдовых в интерьерах пионерлагеря «Зорька» и др.

Монументально-декоративная живопись 1960–1980 гг. по-разному взаимодействует с архитектурой. Часто происходило взаимодействие при сохранении доминирующей роли пространства и архитектуры, когда плоскость стены не «разрушается» живописью, выступающей в роли ненавязчивого, но выразительного акцента. К этому типу взаимодействия приближены мозаичные композиции Б.Валуева в вестибюле здания МГИМО (ил. 1). Решение живописного оформления данного пространства основано на выделении определенных частей интерьера, в данном случае, акцент сделан на дверях. Полуциркульной формы стена, отделяющая аудиторию от зала, прорезана дверными проемами, по высоте едва доходящими до середины стены, не имеет никаких дополнительных пластических характеристик. По задумке художника Б.Валуева, дверные проемы посредством выделения и продолжения их в высоту с помощью монументальной мозаики были превращены в яркие ритмические доминанты интерьера. Монохромные мозаичные композиции построены на сочетании насыщенно-синего с вкраплениями черного цвета фона со светлыми золотистыми и серо-белыми символическими фигурами. Наиболее выразительными из них являются изображения космонавта и рабочего-сварщика. Космонавт в предельно статичной позе с чертежом-схемой в руках изображен на фоне условного круга — символа Земли; устойчивость фигуры подчеркивается плотной черной полосой плоскости, на которой стоят фигуры, условный синий фон посредством



Рисунок 2. Н.Миронова. Мозаика из керамической плитки. Здание бассейна санатория «Отрадное». Московская область, 1974

собственной цветовой активности выделяет контрастные ему светлые фигуры. Архитектурность, уравновешенность композиции подчеркивается наличием живописными средствами созданных архитектурных элементов: фигура стоит в обрамлении двух условных перспективно изображенных архитектурных элементов, напоминающих перегородки, вертикализму которых вторят декоративные рамы, выложенные из мрамора и объединяющие вход с мозаичными композициями десю-де-порт. Другая композиция «Рабочий» изображает сварщика, приподнявшего маску, со сварочным аппаратом в руках — атрибутом своей деятельности. Размещена фигура также строго по центру, фоном для нее является условная металлическая конструкция, которая больше напоминает абстрактную декорацию; обрамлена фигура рабочего «перегородками», подобно остальным мозаичным композициям зала МГИМО. Композиции внесли цветовой акцент в светлый интерьер помещения, стены которого отделаны бледным молочно-белым и серым мрамором, окантовка стен и столбы-опоры — песочного цвета камнем. Мозаичные панно Б.Валуева создали выразительный художественный образ интерьера, подчеркнув вертикальность стены, придав ей отчетливую ритмическую структуру, пространство приобрело бо́льшую выразительность и индивидуальность.

Примечательны многоцветные абстрактные монументально-декоративные живописные композиции художника Н.Мироновой. Во всех своих работах Миронова создает «живописную», цветовую архитектуру, не разрушая при этом архитектуру реальную. Для ее работ характерны целостность, тектоничность, визуальная объемность, они активны ритмически, по цвету и композиции.

В абстрактном мозаичном панно из керамической плитки в помещении бассейна санатория «Отрадное» (ил. 2) композиция построена на сочетании ярких геометрических форм, которые локальными цветами контрастируют друг с другом, ритмически и колористически, «ожив-

ляя» торцевую треугольной формы стену под двускатной крышей. Декоративное мозаичное панно подчеркивает основные архитектурные формы, не разрушая плоскость стены. Интерьер зала бассейна санатория «Отрадное» отличается небольшой высотой стен и наличием огромного по отношению к их высоте двускатного перекрытия, которое придает всей постройке некоторый уплощенно-пирамидальный вид. Монументально-декоративное мозаичное панно занимает всю плоскость одной продольной стены (противоположная стена полностью остеклена). Вытянутое пространство зала бассейна, несмотря на остекление одной из его стен, имело риск оказаться слишком сжатым, но мозаичная композиция Н.Мироновой справилась с задачей не только обогатить пространство декоративно, но и пластически. Композиция панно, находящегося на одной из продольных стен, основана на полихромном сочетании абстрактных геометрических фигур. Их локальные насыщенно-желтые, красные, синие, белые цвета активно взаимодействуют друг с другом, формируя главную композиционную тему «интерьера».

Архитектура форм и цветовая архитектура в созданном Н.Мироновой мозаичном панно сделали стену отдельным самодостаточным элементом интерьера, органично интегрированным в архитектурную структуру здания. Следует учесть такие специфические черты, как наличие в интерьере отражающей водной среды, а также прозрачность второй продольной стены, дающей монументально-декоративному произведению быть обозримым и снаружи, играть роль в художественном образе не только интерьера, но и общего архитектурного решения.

Другой тип взаимодействия проявляется в доминировании роли монументального произведения в пространстве и архитектуре. Обычно он применяется, когда архитектура сама по себе маловыразительна. Задачей художника становится спасение общего художественного образа, и он создает самоценное и полностью отвлекающее от архитектурных форм произведение монументального искусства. Примерами произведений такого типа является мозаичная композиция «История печати» (ил. 3), выполненная А.Васнецовым и Н.Андроновым в главном здании редакции газеты «Известия» в Москве, роспись «Студенты» О.Филатчева в здании РГУ нефти и газа им. И.М.Губкина (ил. 4), мозаичный декор библиотеки 2-го медицинского института, выполненный художниками Л.Полищук и С.Щербиниой (ил. 5). Художники, по сути, должны были решить задачу, стоящую перед архитектором. Зачастую это «спасение» хорошо





Рисунок 3. А.Васнецов. Мраморная мозаика «Человек и печать» в здании газеты «Известия» в Москве, 1978. Фрагмент
Рисунок 4. О.Филатчев. «Студенты». Роспись в РГУ нефти и газа им. И.М.Губкина, 1975

работало — в интерьерах тщательно разработанная художником одна стена, пол или потолок, в редких случаях цельный объем, могли придать интерьерам некоторую самоценность и создать эстетически пригодную для общественных зданий среду. Эту задачу преследовали также художники Б.Неклюдов, В.Замков, А.Талащук, И.Лаврова и И.Пчельников и т.д. Их монументально-декоративные произведения «самовыражались» независимо от архитектуры, поэтому о полноценном синтезе говорить нельзя. Но таковы были обстоятельства: имея слабые исходные данные (простую гладкую стену, безликие стыки стены и потолка), художник шел по пути обогащения архитектуры, ее «достраивания». С.Базазьянц предложила термин «антисинтез» для обозначения данного типа взаимодействия монументального искусства и архитектуры [8, с. 29]. Андрей Васнецов совместно с Н.Андроновым в здании издательства «Известия» выполнил покрывающую все стены простого по объему геометрического архитектурного пространства монументальную мозаику «Человек и печать» (1978, Москва). С целью придать плоскостям стен ритм, художники создают в мозаике условные подобия архитектурных ритмических членений, образующие пространство для символико-повествовательных композиций. Изображения решены в скупой гамме серо-белых тонов; пластическая гармония строгих и простых плоскостных композиций, в которые введен текст, создает особую целостность художественного решения интерьера.

Мозаика «Покорители космоса» (1967), выполненная А.Васнецовым в зале Музея космонавтики им. Циолковского в Калуге, также



Рисунок 5. Л.Полищук, С.Щербинина. Мозаичные композиции на здании библиотеки медицинского института им Н.И.Пирогова. Москва, 1984

отличается условностью живописно-пластической моделировки, отличающейся визуальной рельефностью, строгостью и лаконичностью. Эти качества придают мозаике почти архитектурный характер. Она располагается на стене зала, объединяющей верхний и нижний этажи. Композиция мозаики сочетает в себе разного характера повествовательно-символические сцены и фигуры: эпизоды, связанные с созданием космических кораблей, крупная фигура космонавта; аллегорические фигуративные изображения дополняются вставками текста. Васнецов подчеркивает вертикальный ритм фигур всей композиции, центром которой является статичное, подобное монументу изображение космонавта, рядом с которым изображены еще две крупные фигуры — рабочий и инженер. В построении композиции нет принципа последовательного действия, все фигуры несут печать аллегоричности, они обособлены, но, в то же время, объединены общей темой и решением. Композиции свойственны особая монолитность, мастерски переданные уравновешенные соотношения объемов, ритмически обогащающих архитектуру. Колорит мозаики отличается сочетанием коричневого и серого с глубокими сине-зелеными тенями и светлыми штрихами бликов.

Радикальным и первым в истории советской монументально-декоративной живописи подобного рода вмешательством в архитектурную форму, когда средствами живописи полностью «реконструируется» архитектура, являются мозаичные композиции фасада библиотеки (ил. 4) в ансамбле Московского государственного медицинского института имени Н.И.Пирогова (1978, Москва). Типовой куб здания библиотеки над верхней частью стен стал основой этого эксперимента. Л.Полищук и С.Щербинина создают живописную «конструкцию», которая при «наложении» на реальную архитектуру визуально полностью изменяет

ее образ. Интересно заметить, что это первый в истории советской монументальной живописи случай, когда центром композиции становится угол (вопреки теоретическим воззрениям Фаворского). Для того чтобы «сломать» углы, авторы монументального произведения используют декоративный зигзагообразный гладкий фриз, который, проходя по периметру верхней части стен, поднимается на углах, создавая пространство для мозаики. Причем угол компонуется как заглубленная, а не выступающая часть, что является достаточно сложной задачей.

Мозаичные композиции на здании библиотеки медицинского института им Н.И.Пирогова имеют сложный, философски-символический характер. В композициях показаны основные виды медицины — терапия, хирургия, педиатрия и проч. Сюжет не просто повествователен, но и глубоко символичен. Основными композициями являются угловые: «Исцеление», «Спасение», «Надежда», «Рождение». Второстепенные композиции расположены по центру всех четырех стен: «Знания», «Долг», «Честь», «Совесть», «Доброта» (на главной стене), «Сердце» (на правой стене), «Наследственность» (на стене слева), «Мозг» (на задней стене).

В композиции «Спасение» изображен процесс хирургической операции. Художники сопоставляют обратную и прямую перспективу, объем в композициях может быть в некоторых случаях подчеркнут, в других — доминирует контур, линия. Условность сочетается с реалистичностью; колорит тональный, резкие цветовые контрасты отсутствуют, основная гамма — черный, синий, коричневый, голубой, белый цвета. В решении объема фигур, композициях и ракурсах можно усмотреть влияние мексиканского муралиста Д.А.Сикейроса, а саму вновь созданную «визуальную архитектуру» соотнести с формами монументально-декоративного сооружения «Полифорум» (1971, Мехико).

Художники в этот период решали новые задачи синтеза с архитектурой, целью которого, как правило, было придать невыразительным объемам архитектуры выразительность, а также сгладить общую ситуацию дефицита элементов дизайна интерьерного оборудования. Считается, что негативной характеристикой общей массы монументальных произведений было ярко выраженное оперирование шаблонными композиционными схемами, но эта особенность не коснулась огромного количества монументально-декоративных произведений [9]. При участии монументально-декоративной живописи художественный образ интерьеров формировался, в основном, двумя путями: благодаря приданию

пространству дополнительных ритмических характеристик с помощью монументально-декоративных композиций, являющихся выразительными акцентами в архитектурной среде, и посредством доминирования монументальной живописи в художественном образе интерьера, чаще всего скупо решенного однообразными плоскостями стен.

Рассмотренные методы подхода к синтезу искусств, анализ художественного языка монументально-декоративной живописи характеризуют основные особенности монументальной живописи в архитектуре советского модернизма и характер взаимодействия живописи с архитектурой.

Примечания:

1. *Сарабьянов Д.В.* История русского и советского искусства. М.: Высшая школа, 1979.

2. *Уралов И.Г, Репин С.Н.* Современные проблемы синтеза архитектуры и монументальных искусств // Взаимодействие искусств в современном художественном процессе / ред. Н.С.Кутейникова. Л.: Академия художеств СССР, 1988.

3. *Валериус С.С.* Монументальная живопись: современные проблемы. М.: Искусство, 1979.

4. *Щедрина Г.К.* Советское монументальное искусство (Проблема интернационального и национального). Л.: «Знание» РСФСР, 1981.

5. *Степанян Н.* Искусство России XX века. М.: Галарт, 2008.

6. *Воейкова И.Н.* Советское монументальное искусство. М.: Советский художник, 1963.

7. Фаворский В. Мысли о О монументальном искусстве // Панорама искусств. Выпуск 7 (Сост. Максимова И.С.) М.: Советский художник, 1984.

8. *Баззазьянц С.Б.* Художник, пространство, среда. М.: Советский художник, 1983.

9. *Новиков Ф., Белоголовский В.* Советский модернизм: 1955–1985. М.: Tatlin, 2010.

А.В. КОТОВ
Преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Монументально-декоративной живописи»
e-mail: kotov-art@yandex.ru

A.V. KOTOV
Teacher of the Stroganov Academy (MGHPA), department of «Monumental and decorative painting»
e-mail: kotov-art@yandex.ru

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ В РАМКАХ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРОГРАММЫ «СТОЛИЧНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

THE PRACTICAL WORK OF THE STUDENTS OF THE DEPARTMENT OF MONUMENTAL-DECORATIVE PAINTING UNDER THE STATE PROGRAM «CAPITAL EDUCATION»

Статья посвящена практической работе студентов кафедры МДЖ в рамках выполнения государственной программы «Столичное образование»: художественные росписи школы № 1210.

The article is devoted to the practical work of students of the department of MDJ in the framework of the state program «Capital education»: art paintings of school № 1210.

Ключевые слова: программа «Столичное образование», роспись, школа.
Keywords: program «Capital education», painting, school.

Монументально-декоративная живопись широко известна в нашей стране и неразрывно связана с архитектурой общественных пространств. Среди огромного наследия прошлых лет и множества созданных объектов можно уверенно выделить корпус произведений, реализованных специально для учреждений образовательной направленности. Во все исторические эпохи обществом осознавалось, что пространство образовательного учреждения требует особого внимания и профессио-

нального подхода к его художественному оформлению, поэтому в таком важном деле должны быть задействованы лучшие специалисты монументально-декоративного искусства.

Одним из ведущих мест подготовки таких специалистов является кафедра монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова. Процесс обучения здесь включает исполнение учебных постановок академической направленности, изучение различных техник и материалов в мастерских, а также практику исполнения художественной работы непосредственно на поверхностях различных архитектурных объектов.

Коллектив кафедры монументально-декоративной живописи в рамках Государственной программы «Столичное образование» 2012–2018 гг. был подключен к реализации механизмов развития и эффективного использования профессионального потенциала в интересах города Москвы. «Целью реализации Государственной программы является создание средствами образования условий для формирования личной успешности жителей города, а задачей — обеспечение высокого качества образования на всех уровнях» [1].

Для реализации одной из задач Государственной программы выполнены художественные росписи нескольких общеобразовательных учебных заведений. Одним из объектов для реализации этой программы стал интерьер ГБОУ СОШ № 1210 с углубленным изучением английского языка.

У каждой школы есть своя история, традиции, достижения, целевая аудитория. Одни школы специализируются на углубленном преподавании различных дисциплин, другие носят имена выдающихся людей, третьи, как и школа № 1210, имеют богатую историю. Эта школа открылась в 1963 г. и являлась физико-химико-математической, так как в ее открытии и шефстве над ней большую роль сыграл Курчатовский институт. Сама школа основана и построена И.В.Курчатовым на Сталинскую премию и была задумана им как первая ступень подготовки и отбора будущих специалистов института атомной энергии. Впоследствии физико-химико-математическая школа № 1210 стала специализироваться на преподавании ряда предметов на английском языке.

Эти и другие особенности необходимо учитывать при разработке общего стиля школы, в том числе и в школьной символике — гербе, флаге, а также оформлении классов и рекреаций. Существенное достоинство подобного оформления, помимо эстетических функций, — это узнаваемость школы. Данный аспект важен для учеников и для коллек-

тива. В такую школу легче привлечь хороших педагогов, социальных партнеров, спонсоров. Кроме того, в ней проще создать комфортный микроклимат, в котором приятно учиться и работать.

Работа была построена таким образом, что совместно с преподавателем над проектом оформления школы и над дальнейшей реализацией задуманного работали студенты кафедры монументально-декоративной живописи. Такая методика имеет особое значение для художественного образования, поскольку позволяет получить студентам знания на практике, пройти все стадии производства монументально-декоративной живописи. А именно:

— форэскизы (поиск основных цветовых и графических пятен);

— эскизы (детальная проработка в масштабе 1:10, поиск литературного материала, погружение в тему);

— картоны (отрисовка основных узлов в масштабе 1:1);

— исполнение в материале на объекте (по утверждённому эскизу).

Все это неотъемлемая часть производственного процесса, который помогает выявить у студента понимание необходимости монументально-декоративного оформления архитектурного объекта, проявить способность к аналитической работе, научиться самостоятельно вести творческий поиск, реализуя специальные средства и методы на практике, совершенствовать навык исполнительского мастерства и умения работать в коллективе. Хочется отметить, что именно благодаря такому основательному подходу к преподаванию на кафедре монументально-декоративной живописи ее студенты и выпускники способны работать как в классической, так и в современной архитектуре, решая актуальные и сложные художественные задачи.

Реализация проекта осуществлялась поэтапно, начиная с рекреаций второго, затем третьего и, наконец, четвертого этажей. В плане это одинаковые прямоугольные помещения, состоящие из вытянутого коридора, вдоль которого равномерно размещены три учебных класса, и большого зала, архитектурно отделенного от коридора двумя колоннами конструктивистского решения.

Стояла непростая задача: сделать цельным это пространство средствами монументально-декоративной живописи. Были разработаны несколько вариантов эскизов, наиболее соответствующих данной архитектурной ситуации, в которых также было учтено пожелание директора школы создать «английское настроение».



Рисунок 1. Рекреационная зона второго этажа школы. До росписи

В основу композиции на втором этаже, где занимаются ученики начальных классов, были взяты мотивы сказки английского писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес».





Рисунок 2. Эскиз росписи второго этажа рекреации школы. Автор: преподаватель кафедры МДЖ Котов А.В.

Рисунок 3. Роспись рекреации второго этажа рекреации школы. Общий вид



Рисунок 4. Фрагменты росписи коридорной части рекреации

В центральной композиции взят крупным планом портрет Алисы, выглядывающей из своеобразного окна-домика, изображенного в виде портала, наполненного книгами, цветами и растениями. Сам портал окружен персонажами и предметами из сказки. Усиливает композицию разноцветный, перспективный геометрический ход.

Коридорная часть рекреации, ведущая к классам, продолжает развивать визуальный сюжет. Оформление дверей решено в виде разнообразных порталов, и уже сами школьники являются участниками композиции. Все три фантазийных портала изображены в виде садово-парковых растений, которые, как библиотечные полки, наполнены книгами и различными предметами сказки. Они объединены некой закрученной тканью с изображением шахматной раскладки. В целом вся композиция играет одним большим оркестром и помогает раскрыть тему сказки, погрузить зрителя в мир приключений и фантазий.

На третьем этаже решено отойти от «английской темы», поскольку там планировали проводить встречи литературного кружка и уже существовал музей школы, который необходимо было сохранить и грамотно оформить.



Рисунок 5. Роспись рекреации третьего этажа школы. Общий вид



Рисунок 6. Эскиз росписи третьего этажа рекреации школы. Автор: студент кафедры МДЖ Дудникова Е.А.

Проект осуществлялся совместно с мебельно-выставочным производством. Была предложена и сконструирована сцена для литературных встреч, где можно просматривать тематические фильмы и слайды, петь и читать стихи, устраивать презентации. Также разработаны и воплощены специальные витрины для музея школы.

Для пространства рекреации создан живой, динамичный, современный эскиз, где цвет и информационная наполненность помогают создать не «нафталинный образ» учебного заведения, а образ энергичной, стремящейся дать актуальные знания школы. Этот эскиз прозвучал ярко и смело: вдоль коридора в цветные пятна были вписаны цитаты классиков русской литературы и звучной графикой изображены их портреты.

На торцевой стене, посвященной истории школы, изображен герб этого учебного заведения, поданный в разных масштабах. Прием сопоставления масштабов визуально выразителен и придает внутреннюю динамику росписи. Одно из главных мест в композиции занимает портрет академика И.В.Курчатова и бывших директоров школы, усилиями которых она была создана и кем она по праву гордится. Через всю композицию по диагонали стремительно проходит надпись: «Только образованный человек свободен».



Рисунок 7. Роспись центральной стены композиции

В рекреации четвертого этажа в полной мере отражена предложенная руководством школы «английская тема». Стоунхендж, древний кромлех, начинает движение по коридору. За ним следуют «говорящие» изображения: модель Тауэра с его знаменитыми черными воронами, за которыми ухаживают столь же известные Бифитеры, портреты великих правителей, Ричарда Львиное сердце и Генри VIII с его знаменитой цитатой «Divide et empera».



Рисунок 8. Роспись рекреации четвертого этажа школы. Общий вид

Центральный портал — это классический тимпан с пилястрами. Его окружают самые распространенные в Англии деревья — вязы. По правую и левую сторону от них портреты ученых: Исаака Ньютона и Майкла Фарадея. Второй пролет занимают достижения Англии нового времени: паровые двигатели, градостроительство, изменившие жизнь человечества изобретения — пенициллин и телефон.



Рисунок 9. Фрагмент росписи коридорной части рекреации

Авторы росписи умело поместили портреты известных ученых и изобретателей в наглядную историческую перспективу. Завершена композиция кромлехами нашего времени — знаменитыми высотками Лондона.

Художественная роспись центральной стены строится вокруг личности Елизаветы Великой, английской королевы, чей период правления получил





Рисунок 10. Эскиз росписи четвертого этажа рекреации школы. Автор: студент кафедры МДЖ Менькова Ю.Д.

Рисунок 11. Фрагменты росписи центральной стены композиции

название «Золотой век», когда ее политика религиозной независимости, победа над испанской армадой заложили фундамент для экономического и культурного роста Англии. Через образ королевы Елизаветы ученики ближе знакомятся с культурой и историей Англии, с ее знаковыми достижениями в науке, искусстве и политике.

Интерьер, оформленный средствами монументально-декоративной живописи, оказывает не только эстетическое воздействие на учащихся, но и работает как навигационный указатель между этажами и помогает хорошо ориентироваться в школьном пространстве. Роспись основных помещений школы создает уютную атмосферу, способную повысить работоспособность. Кроме того, она помогает в воспитательной деятельности: развивает патриотизм, любознательность, воспитывает чувство хозяина и бережное отношение к имуществу школы.

Таким образом, правильно выстраивая и наполняя пространство школы сюжетами, образами, цветом, можно изменить и атмосферу в ней, повлиять на вовлеченность детей в образовательный процесс.

Посредством монументально-декоративного оформления интерьеров здания общеобразовательной школы решается несколько важных задач. Так, студенты художественного вуза, получая необходимую практику под руководством преподавателя, учатся самостоятельно вести творческий поиск и работать непосредственно на объекте, а педаго-

гический коллектив и ученики школы получают значительное улучшение условий своей деятельности. Можем утверждать, что проделанная работа в полной мере отвечает целям и задачам Государственной программы «Столичное образование» 2012–2018 гг.

Примечания:

1. Государственная программа города Москвы «Развитие образования города Москвы (“Столичное образование”)» на 2012–2018 годы.

2. Постановление Правительства Москвы от 27.09.2011 N 450-ПП (ред. от 07.10.2016). Об утверждении Государственной программы города Москвы «Развитие образования города. Москвы (“Столичное образование”)» на 2012–2018 годы.

ЛУ СЯОНАНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: u314453347@gmail.com

LU XIAONAN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: u314453347@gmail.com

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ, СОЗДАННАЯ В РАМКАХ МУЗЕЙНЫХ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ИСТОРИИ КНР

IN THE EARLY DAYS OF NEW CHINA, THE CREATION OF HISTORICAL PAINTINGS ORGANIZED BY MUSEUMS

Период в 17 лет с момента основания КНР до начала Культурной Революции (1949–1966), стал «золотым веком» китайского реализма, произведения исторической тематики, созданные в этот период, по сей день остаются непревзойденными как по количеству, так и по качеству исполнения. Это совершенно особый период в истории искусства Китая, поскольку именно тогда в Китае в большом количестве сооружались художественные музеи, которые в свою очередь требовали большого числа картин исторической тематики.

The 17 years before the Cultural Revolution (1949–1966), those are the first «Golden Years» of Chinese realism history themes paintings, the works created during this period, both in quantity and quality, are incomparable in any period in China. The most important reason is: the newly built museums have demanded many historical works, which has enabled the painters to accumulate a large amount of creative experience in historical themes paintings. As a result, many masterpieces have emerged.

Ключевые слова: Китай, музей, историческая живопись.
Keywords: China, museum, historical painting.





Рисунок 1. Ло Гунлю. Подземная война, 1951 г. 140х170 см. Холст, масло. Военный музей Китайской Народной революции

Рисунок 2. Ли Цзунцзинь. Оборона моста в Лудине, 1951 г. 210х300 см. Холст, масло. Национальный музей Китая

С 1951 года Национальный музей Китая совместно с Музеем китайской революции (ныне Национальный музей Китая присоединил к себе Музей китайской революции и Музей истории Китая) начал организовывать работу по созданию живописи на революционную историческую тематику, за эти семнадцать лет «золотого века» музей организовал три крупных творческих кампании в 1951, 1958 и 1965 годах (Третья музейная выставка была запрещена, работы той кампании не сохранились), в том числе совместно с Музеем истории НОАК. В их рамках были созданы многие картины, которые заняли важное место в истории искусства Нового Китая.

1. Первая музейная выставка

В марте 1951 года, чтобы отпраздновать 30-ю годовщину основания Коммунистической партии Китая, Музей китайской революции впервые организовал творческую кампанию по созданию живописи на революционную историческую тему под эгидой 30-летия Коммунистической партии Китая. В рамках музея была создана творческая руководящая группа, членами которой были Цай Жохун, Цзян Фэн и Ван Цяовэнь, ответственные за организацию выставки известных художников со всей страны. К июню 1951 года было завершено и подготовлено к выставке 91 произведение, в том числе исторические полотна: Дун Сивэнь «Помощь Корее в борьбе с американской агрессией», «Церемония основания страны», Ло Гунлю «Подземная война» (ил. 1), Ван Люцю

и Ли Цзяньчэнь «Кампания на Хуайхай», Фэн Фасы «Председатель Мао Мао в деревне Чанган», У Цзожэнь «Сквозь снежные горы», Ли Цзунцзинь «Оборона моста в Лудине» (ил. 2), Ни Идэ «Третье вооруженное восстание шанхайских рабочих» и так далее.

Поскольку на данном этапе в КНР только начали создание школы масляной живописи, а советская теория и опыт живописи еще не начали изучаться, навыки некоторых художников были слабы, что доставляло им трудности в творческом процессе. Ло Гунлю (1916–2004) однажды сказал: «Ян Хань, ответственный руководитель мастерской, назначил меня писать маслом. Я ответил: "Но я же занимаюсь гравюрой, я не умею рисовать маслом". Он сказал: "Нет, Гу Юань и ты должны заниматься масляной живописью"» [1]. Именно таким образом Ло Гунлю впервые начал писать маслом, создав «Отчет об исправлении стиля» и «Подлинную войну» в технике масляной живописи. Хотя процесс создания картин был сопряжен с большими трудностями, он успешно выполнил поставленную задачу. Сбор и создание исторических полотен в рамках этой кампании продолжались с 30 марта 1951 года по август 1958 года, даже после нескольких пересмотров текущей повестки музейная коллекция музея продолжала пополняться.

2. Вторая музейная выставка

В августе 1958 года на рабочем заседании Политбюро ЦК Коммунистической партии Китая было принято решение о создании Музея китайской революции, Исторического музея и Музея НОАК на площади Тяньаньмэнь и организации «Выставки трех революционных периодов строительства социализма» по случаю 10-летия основания КНР. Таким образом, музей во второй раз организовал масштабную кампанию по сбору и созданию произведений искусства революционной тематики.

В связи с новым содержанием выставки и новыми требованиями политической обстановки, творческий процесс постоянно корректировался и продолжался до июля 1961 года, когда Музей китайской революции официально открылся для публики, Исторические полотна этой выставки являются наиболее знаменитыми работами этого жанра в истории искусства КНР. Среди них множество шедевров, знакомых большинству китайцев: Ван Шиго «Сборы в Цзинганшань», Ло Гунлю «Доклад Мао Цзэдуна в Яньане об исправлении стиля», Чжан Цзяньцзюнь «Пять героев Ланъяшаня» (ил. 3), Ай Чжунсинь «Ночной переход через





Рисунок 4. Чжан Цзяньцзюнь. Пять героев Ланъяшаня, 1959 г. 186х203 см. Холст, масло. Национальный музей Китая

Рисунок 5. Ван Чжэньюй. Учанское восстание, 1961 г. 305х239 см. Холст, масло. Национальный музей Китая

Хуанхэ», Ван Ичжу «Цзиньтянское восстание», Ван Чжэньюй «Учанское восстание» (ил. 4), Чжун Хань «Речной берег Янхэ» (ил. 5), Хоу Иминь «Лю Шаоци и шахтеры Анюаня», Цай Лян «Факел Яньаня», Жэнь Мэнчжан «Великая победа при Пинсингуане», Цюань Шанши «Непоколебимый героизм» и т.д. Также были представлены работы в технике китайской живописи гохуа: Ши Лу «На фронтах северной Шэньси» (ил. 6), Ли Вэй «Помощь крестьян Северной экспедиционной армии».

«Если самая первая кампания по созданию китайской школы исторической живописи в первые годы основания Китайской Народной Республики была направлена на выполнение неотложной политической задачи, то на этот раз творческая деятельность, очевидно, была полностью подготовлена» [2]. С точки зрения участников, а это, в основном, молодые художники и люди среднего возраста, важнейшим была подготовка китайских специалистов по масляной живописи. Участники кампании изучали, в основном, советскую масляную живопись, так, например, учились Ло Гунлю, Чжан Цзяньцзюнь, Ван Ичжу, Хоу Иминь, Жэнь Мэнюй, Цюань Шанши и др. Они обучались либо в СССР в Институте изобразительных искусств им. Репина или прошли курс обучения масляной живописи в мастерской Максимова, поэтому, с точки зрения творческих идей и техник исполнения, исторические работы данного периода выглядят более цельными, чем предшествующие.

Хотя эти картины и создавались под сильным влиянием творческих методов советского соцреализма, они сумели воплотить в себе торже-

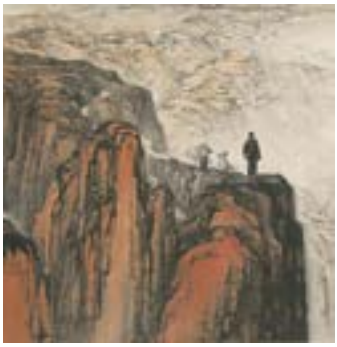


Рисунок 7. Ши Лу. На фронтах северной Шэньси, 1959 г. 233х216 см. Китайская живопись. Национальный музей Китая

ственную, грандиозную и общую динамику в паре с национальным колоритом. Элементы китайской традиции четко видны, например, в картине «Пять героев Лангьяшаня» (ил. 4) Чжана Цзяньцзюня, с традиционным символическим приемом — комбинация персонажей на фоне гор создала эффект монументальности. Эта изобразительная техника в то время была совершенно новаторской. Или «Учанское восстание» Ван Чжэнсюаня (ил. 5): автор умело комбинирует восточные и западные особенности, что придает картине богатый китайский колорит, отличный от западной эстетики: в своей работе художник использовал некоторые приемы и методы в китайской живописи, что, тем не менее, выглядит естественно. Произведение не утратило своих возможностей передачи цвета, объема, пространства и других качеств, присущих масляной живописи, поэтому оно стало одним из наиболее знаменитых классических произведений в истории китайской масляной живописи того периода. Другим примером стало творчество Чжун Ханя — «Речной берег Яньхэ» (ил. 6). Картина показывает со спины Мао Цзэдуна вместе с крестьянином, они идут по берегу реки к горам. Картина полна тепла и простой человечности, хотя и выбор такой манеры изображения в то время был политические рискован…

Все эти работы не только стали поводом, позволившим музею открыться, но и стали очень важной частью собрания Национального музея Китая. Как новаторская серия произведений искусства, они выполняли важную вспомогательную роль на многочисленных выставках Национального музея Китая в разные периоды. В то же время появление этих выдающихся произведений свидетельствует о том, что историческая живопись революционной тематики значительно продвинулась в области своего развития.

Примечания:

1. См.: *Лю Сяочунь*. Диалоги об искусстве с Ло Гунлю. Тайюань: Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999. С. 32–33.

2. См.: *Ань Юэхуа.* Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чжунго гоцзя боугуань гуанькань. 2012. (10). URL: http: //www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/85962/frtid/273/Default.aspx (дата обращения: 5.01.2019).

Библиография:

1. *Тань Цзинся.* Искусство Нового Китая: классические образцы 60-х годов. Ухань: Хубэй мэйшу чубаньшэ, 2004. С. 171.

2. *Цай Чжэньхуэй.* Сохраняющееся очарование реализма // Мэйшу. 2007. (4). С. 84–87.

3. *Лу Пинтян.* Предисловие // Мэйшу гуаньча. 2005. (8) С. 3.

4. *Бо Пин.* Конференция по исторической живописи // Мэйшу. 1950. (4). С. 65–66.

5. *Лю Сяочунь.* Диалоги об искусстве с Ло Гунлю. Тайюань: Издательство Шаньсиского образования, 1999. С. 211.

6. *Ань Юэхуа.* Коллекции и собрания современных культурных реликвий Национального музея Китая // Чжунго гоцзя боугуань гуанькань. 2012. (10). URL: http: //www.chnmuseum.cn/tabid/468/InfoID/85962/frtid/273/Default.aspx (дата обращения: 5.01.2019).

7. *Ван Цзяньфэн.* К вопросу о развитии масляной живописи в контексте раннего культурного этапа обмена между Россией и Китаем // Вэньи Чжэнняо, 2015. (4). С. 202–207.

8. *Фань Вэньнань.* Влияние советского художественного образования на школу китайской масляной живописи // Мэйшу дагуань. 2010. (3). С. 184–189.

9. *Виноградова Н.А.* Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 299.

10. *Цзинь Лихуа.* Чжан Хуацин и его творческая жизнь // Научные труды. Вып. 34. Вопросы художественного образования. Июль/сентябрь: Сб. Статей. СПб.: Ин-т имени И.Е.Репина, 2015. С. 99–114.

11. *Чэнь Чжэнвэй.* Китайская реалистическая живопись XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. С-Пб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина РАХ, 2006. С. 170.

ЛУ СЯОНАНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: u314453347@gmail.com

LU XIAONAN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: u314453347@gmail.com

«КРАСНАЯ АРМИЯ ИДЕТ СТЕПЯМИ» — НЕПОНЯТЫЙ ШЕДЕВР ДУН СИВЭНЯ

«THE RED ARMY THROUGH THE GRASS» — DONG XIWEN'S MASTERPIECE MISUNDERSTOOD

Дун Сивэнь — один из шести мастеров масляной живописи, которым председатель Мао Цзэдуна лично выразил признательность и похвалил за их достижения в искусстве. На своем творческом пути Дун Сивэнь создал множество исторических полотен. В данной статье рассматривается наиболее недооцененное из них — «Красная Армия идет степями», дается анализ исторического контекста и подлинного содержания картины.

Dong Xiwen is one of the six masters of oil painting, to whom the chairman Mao Zedong personally expressed his appreciation for their achievements in art. On his creative path, Dong Xiwen created many historical canvases. This article discusses the most underestimated of them — «The Red Army through the grass», provides an analysis of the historical context and the true content of the picture.

Ключевые слова: Китай, Дун Сивэнь, **Красная Армия,** степь, историческая живопись.
Keywords: China, Dong Xiwen, Red army, grass, historical painting.

1. Краткая биография Дун Сивэня

Дун Сивэнь (1914–1973) родился г. Шаосин, провинция Чжэцзян. Семья Дун Сивэня перебралась в Ханчжоу в 1918 году, где он окончил среднюю школу Ханчжоу Хуэйлань. Его отец Дун Юцин был





Рисунок 1. Дун Сивэнь. Казахская пастушка, 1948 г., 163х128 см. Холст, масло. Музей изобразительных искусств Китая

Рисунок 2. Дун Сивэнь. Вступление войск в Пекин,1949. Гуашь, 80х116 см. Местонахождение неизвестно

известным коллекционером, который собрал большую коллекцию древних картин и фарфора. Благодаря царившей в семье атмосфере любви к искусству, Дун Сивэнь с детства обладал развитым чувством эстетики. В 1932 году он был принят на факультет гражданского строительства университета Ханчжоу, а на втором году обучения перевелся в Сучжоуский колледж изобразительных искусств, а в 1939 году поступил во Французский национальный художественный колледж Аннама в Ханое (современный Вьетнам), чтобы получить профессиональное образование в сфере западной реалистической масляной живописи и пройти практику во Франции. Тем не менее, из-за продолжающейся войны Японии против Китая он отказался от возможности учиться за границей и вернулся в Китай.

С 1942 по 1946 год Дун Сивэнь работал научным сотрудником в Художественном институте Дуньхуана, изучал древние китайские фрески в Дуньхуане, провинция Ганьсу, и проводил углубленные исследования искусства династий Северная Вэй и Тан. В своих статьях Дун Сивэнь доказывал, что цветовая гамма на фресках Дуньхуана при изображениях людей не зависит от света и тени, и полученный эффект можно сравнить с шедеврами мастеров европейского Ренессанса. Он считал, что эти художественные приемы уникальны для китайского искусства. Более того, копирование и глубокое изучение живописи Дуньхуана вдохновило Дун



Рисунок 3.Дун Сивэнь. Церемония основания страны, 1953 г. 405х230 см. Холст, масло. Национальный музей Китая



Рисунок 4. Дун Сивэнь. Красная Армия идет степями, 1957 г. 197х305 см. Холст,масло. Музей Центральной академии изобразительных искусств

Сивэня на создание более поздних произведений масляной живописи как с точки зрения моделирования, так и цветового оформления.

Поэтому, начиная с раннего периода творчества Дун Сивэня (представлен его картинами «Казахская пастушка» (ил. 1), «Вступление войск в Пекин» (ил. 2)) до момента образования КНР («Церемония основания страны» (ил. 3)), все его творчество наполнено особым «национальным духом». Но предметом основного анализа в данной статье стала картина «Красная Армия идет степями» (ил. 4), ставшая вершиной творчества Дун Сивэня.

2. «Красная Армия идет степями» — непонятый шедевр

В 1954 году Музей китайской революции заказал Дун Сивэню картину, позже известную как «Красная армия идет степями». В 1956 году Мао Цзэдун провозгласил курс «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», который «в литературном и художественном



Рисунок 5. Дун Сивэнь. Миллионная армия переходит Великую Реку, 1961 г. 200х466 см. Холст, масло. Национальный музей Китая

творчестве позволял произведениям разных стилей, разных жанров, разных тем существовать одновременно и свободно развиваться; в академической теории допускались разные теории и разные школы. Аргументы можно свободно обсуждать» [1]. Академическая атмосфера в Китае чрезвычайно сильно изменилась, стала свободнее.

Вдохновленный этой политикой и историческим реализмом советской школы, Дун Сивэнь в то время решил создать произведение, отличное от предыдущего. Поэтому, работая с цветовой гаммой всей картины, он создал контраст между холодным синим фоном и ярко-оранжевым костром, которые занимают почти всю картину. На рассвете на траве у костра собрались крепкие красноармейцы. Само произведение содержит контраст между горечью и радостью. Трудность лишений жизни побеждена духовным оптимизмом красноармейцев. В персонажах и общем ощущении картины нет пессимистического выражения. Картина содержит характерные черты как нарочито примитивных росписей Дуньхуана, так и современных произведений.

Однако в мае 1957 г. «…поскольку политика “ста школ и ста цветов” использовалась некоторыми буржуазными правыми (правой оппозицией), предпринявшими тщетную попытку подменить идеологию коммунистического руководства, председатель Мао опубликовал статью “Ситуация меняется”, указав на то, что многие члены партии придерживаются буржуазной идеологии, поэтому необходимо создать движение масс против буржуазных правых» [2]. Поэтому, когда 1 августа 1957 года на выставке «День армии» была показана «Красная Армия идет степями» Дун Сивэня, поскольку цвет рисунка был слишком темным, многие критиковали Дун Сивэня за то, что он слишком пессимистично настроен по отношению к революции, у него нет позитивного настроя революционного оптимизма и он близок к правым уклонистам. Однако поскольк-

ку Дун Сивэнь был автором «Церемонии основания страны», его нельзя было классифицировать как «правого», но он всего равно попал в партийную опалу на два года. Это сильно ударило по Дун Сивэню, и он не создавал исторических произведений вплоть до 1961 года, когда во второй кампании по созданию исторической живописи, организованной Музеем революции, Дун Сивэнь создал свою последнюю историческую работу «Миллионная армия переходит Великую Реку» (ил. 5). В этой картине он вернулся к ярким краскам и величественной композиции. На этой картине изображены события конца 1940-х, когда возглавляемая Коммунистической партией Народно-Освободительная Армия Китая перешла реку Янцзы и освободила весь Китай. Художник изобразил переправу, бессчетные паруса и корабли, визуально объединив персонажей в композиции в оранжево-красные тонах, благодаря чему картина выглядит величественно. Именно такая картина была его целью: как он часто говорил, «чтобы удовлетворить аудиторию, необходимо сделать более высокое обобщение в языке цвета» [3]. В работах Дун Сивэня также видно, что использование цвета и способов композиции в исторической живописи КНР становилось все более и более мастерским в этот период, особенно в создании масляной живописи, посвященной революционной истории, имевшей свои, особые, национальные черты.

Примечания:

1. *Мао Цзэдун*. О правильном разрешении противоречий среди народа // Избранные труды. 1991. С. 388.

2. См.: Борьба с правым уклоном // Газета юга. 2009. 7 сентября.

3. См.: *Ди Хайян*. Художественная концепция и «выражение цвета» в творчестве Дун Сивена // Юхуа. 2017. (1). С. 44.

Библиография:

1. *Гао Фэй*. Искусство масляной живописи Дун Сивена // Литературные исследования. 2007. Вып. 3. С. 170–171.

2. *Мао Цзэдун*. О правильном разрешении противоречий среди народа // Избранные труды. 1991. С. 373–388.

3. Ди Хайян. Художественная концепция и «выражение цвета» в творчестве Дун Сивена // Юхуа. 2017. (1). С. 41–45.

4. Борьба с правым уклоном // Газета юга. 2009. 7 сентября.

5. *Е Фэн.* Эстетические ориентиры современного реализма // Мэйшу гуаньча. 2003. (10). С. 60–61.

6. *Фань Дамин*. О исторической живописи революционной эпохи и историческом сюжете революции в искусстве // Мэйшу. 1991. (9). С. 63–65.

7. *Дун Сивэнь.* Взгляд на китайский стиль масляной живописи с точки зрения изобразительных приемов и методов китайской живописи // Мэйшу. 1957. (1). С. 55–58.

8. *Пин Ван.* Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Социологические науки. 2013. С. 207–214.

9. *Го Сяобинь*. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. Специальность: 17.00.04–изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2017.

10. *Виноградова Н.А.* Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 299.

Е.А. ЮДИНА

Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: yudina@mghpu.ru

E.A. YUDINA

Candidate of art history, head. department «Art ceramics» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: yudina@mghpu.ru

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ КЕРАМИСТОВ ЖАКИ КОВИЛЯ И ФРАНСУАЗ ВЕРЖЬЕ. НОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ 1980–2000-х гг. ФРАНЦУЗСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА, ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА, АНТРОПОМОРФНАЯ ПЛАСТИКА

THE IMAGE OF A MAN IN THE WORKS OF FRENCH CERAMISTS JACKY COVILLE AND FRANÇOISE VERGIER. THE NEW EXPRESSIVENESS OF THE 1980–2000s. FRENCH ART CERAMICS, THE IMAGE OF A MAN, ANTHROPOMORPHIC PLASTIC

В статье рассматривается пластическая трактовка образа человека в искусстве французской художественной керамики 1980–2000-х годов на примере творчества французских керамистов. Определение новых тенденций и попытка оценки их значения во французской керамике позволяет взглянуть на образ человека с позиций современной эстетики. Телесность и фантазмы в творчестве Ф.Вержье, символичность и эклектический характер формообразования работ Ж.Ковиль подчеркивают исключительное качество керамики наделять новейшие и часто спорные и провокационные художественные решения традиционными чертами.

The article discusses the plastic interpretation of the image of man in the art of French artistic ceramics of the 1980–2000s using the example of French ceramists. The definition of new trends and an attempt to assess their value in French ceramics allows you to look

at the image of a person from the standpoint of modern aesthetics. The corporality and fantasies in the works of F.Vergier, the symbolism and eclectic of the works of J.Coville emphasize the exceptional quality of ceramics to endow the latest and often controversial and provocative artistic solutions with traditional features.

Ключевые слова: образ человека, французская керамика, Ф.Вержье, Ж.Ковиль.
Keywords: the image of man, French artistic ceramics, F.Vergier, J.Coville.

Изображение человека является одной из главных тем искусства всех цивилизаций, начиная с древнейших времен. Учитывая все иконографические и формальные аспекты изображения человека, мы можем определить мировоззренческие программы целых эпох. XX век — время, когда роль персоналий в искусстве значительно возросла, эксперименты с формой конкретных авторов утверждают свой взгляд на изображение человека. История искусств знает необычайное разнообразие стилистических интерпретаций антропоморфных изображений, выполненных в различных техниках и материалах. Искусство керамики обладает особой условностью пластического языка, выразительные средства которого способны давать новые грани восприятия изображения человека. Рассматривая фигуративную скульптуру в контексте французской художественной керамики 1980–2000-х годов, важно оценить значение новых тенденций этого искусства в попытке взглянуть на образ человека с позиций современной эстетики.

К 1980 году французская авторская керамика окончательно утвердившись как самостоятельный станковый вид пластического искусства, приобретает новые черты, все больше отражая современные стилевые направления. Этот процесс происходил под влиянием нескольких факторов:

— социальные потрясения конца 1960-х годов во Франции, изменившие отношение общества к искусству и эстетическое восприятие;

— возрастающий к концу 1970-х годов интерес к японской керамике и философии творчества, неразрывно связанной с доктриной дзен, основой понятийного и художественного языка которого является лаконичный намек и ритмическая пауза. На первое место выдвигается

импровизация, действие по наитию, без плана. Эти черты дзэн могут быть поняты как выражение «свободы духа»;

— интерес многих французских керамистов к японской технике раку, быстрота исполнения, цельность, последовательность этапов которой изменили иерархию ценностей, переведя внимание с результата на процесс создания;

— интересным является и тот факт, как направления и формы искусства 1970–80-х гг. оказываются воспринятыми искусством керамики. Эклектичный характер творчества французских керамистов выражается в использовании авторами старых наработанных приемов, традиционных форм и стилистик предыдущих эпох в сочетании с реальными фрагментами окружающей среды. Здесь очевидна связь с искусством постмодернизма, богатство исторических цитат которого затрагивает искусство от древнейших времен до модернизма XX века, продолжая, таким образом, линию маньеризма, барокко и рококо;

— идея тиражирования и подобия проходит лейтмотивом в творчестве практически всех керамистов. Она выражается не только в условном и образном понимании характера керамической традиции, но и в прямом использовании тиража в пространствах инсталляций, балансируя между понятиями оригинального и обыденного;

— тенденция компилирования тиражируемых объектов, изображений и клишированных образов свидетельствует о дизайнерском мышлении многих французских керамистов, которое также проявляется в переводе в керамику форм, характерных пластике других материалов. Свойства глины, фарфора, каменной массы и других керамических материалов преобразуют новые формы, придавая им иное пластическое звучание. В результате такой трансформации возникают новые технические приемы, увеличивающие возможность поиска разнообразных стилистических решений;

— исследовательский характер творчества керамистов охватывает не только эксперименты с материалом, результатом которых могут стать новые и смелые технические находки, где брак рассматривается не в качестве недостатка, а как иное свойство материала. Следует также отметить, что исследовательский характер близок и концептуальному направлению в керамике, изучающему не выразительные свойства материала — концептуализм индифферентен к эстетике формы, а информацию об образе, проявленную в форме. Научный характер является во

многом причиной нежелания авторов обаять зрителя, но вовлечь его в рефлексию над темой произведения через заложенную в нем систему восприятия.

Творчество французских керамистов оказалось созвучно эстетическим устремлениям современного искусства последней трети XX века. Этому способствует также исключительное качество керамики наделять новейшие и часто спорные и провокационные художественные решения традиционными чертами.

Так со свойственной современному искусству откровенностью и обнажением глубинных подтекстов керамист Франсуаз Вержье (Françoise Vergier, родилась в 1952 г.) в своих объектах-скульптурах пытается решить сложный образ человека, объединяющий в себе чувственное и интеллектуальное начала. При этом, изучая природу человека, автор избегает темы социальных моделей поведения, считая, что они ведут к лживым отношениям между людьми. Она видит человека частью природного единства и считает, что познание мира и законов природы начинается с самих себя: «Что еще мы можем исследовать кроме как наше тело и ум, чтобы прийти в мир, остаться в нем и ощущать его реальность?» [1].

Анализируя человеческую природу, автор как будто выворачивает наизнанку ее самые интимные аспекты. Однако здесь нет стыда и стеснения, как не было его у первобытных людей, которые сооружали фетиши, символизирующие жизнь и плодородие, поклоняясь им. Для них это было высшим смыслом жизни. Христианская мораль осуждала изображения человека, показывающие его животную природу, трактуя это как грех, ведь человек создан по образу и подобию Бога, поэтому с возникновением христианства в западноевропейском искусстве осознание порочности человеческого существа не позволяло художникам свободно говорить на эту тему. В искусстве XX века, века, известного своими революционными преобразованиями во всех сферах жизни, происходят изменения (во многом благодаря теории психоанализа Зигмунда Фрейда), раскрывающие новые возможности в понимании эротического изображения человека. В творческих поисках-исследованиях художников критерием становится не общая морально-этическая норма, а собственная интуиция, определяющая степень дозволенного. Творчеству Вержье свойственен античный эротизм, сочетающий физическую красоту и духовное совершенство, а также ритуальный эротизм

древних народов. В пластике произведения 1998 года, представляющего собой тотем в форме мужского начала, угадываются силуэты женских фигур. Таким решением автор показывает свое понимание устройства мира, отдавая предпочтение матриархальному строю. Это также проявляется в названии скульптуры — «Фаллическое начало», где во французском варианте — «Mère phallique» слово «mère» имеет два смысла: «начало» и «мать». Свободное отношение к когда-то запретным темам, возможность выразить красоту формы позволяет Вержье создавать глубокие образы, раскрывающие ее видение сути разнополой природы человека, которая, по словам автора, все равно остается для нее до конца неразгаданной. При этом необходимо указать на деликатность выбора традиционной керамической техники исполнения, соответствующей архаичному образу произведения: блестящая глазурь с цветными включениями выгодно подчеркивает органичную моделировку формы и неглубокий рельеф.

Основную тему творчества Вержье можно определить как «природа человека». Словосочетание состоит из двух понятий — природа и человек. Она персонифицирует человека с природой, изучению которой уделяет большое внимание. Вержье родилась в семье крестьян, которые воспитали в ней уважение к земле, дарящей жизнь; выросла на природе и научилась видеть гармонию плавных линий возделанных полей, мягких изгибов холмов, чувствовать глубину пространства пейзажа. Считая себя дочерью земли, ее продолжением, художник отождествляет себя с природой, а свое мироощущение определяет через тело. Для автора земля ассоциируется с женским началом. Цикличность природных процессов позволяет провести параллель с разным возрастом и состоянием женщины (девочка, девушка, мать). Большинство произведений Вержье основано на пластике женского, материнского тела. (Впервые эту тему затронули в 1972–73 гг. в «Антропоморфной вазе» керамисты Жан и Жаклин Лера, проведя ассоциацию мягкой пластичной глины с формами пышного женского тела.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов Вержье создает серию торсов, в форме которых воплотилось ее ощущение мира. Выбор формы торса не случаен. Автор ссылается на Бельведерский торс (1 в. до н. э.) мастера Аполлония эпохи Эллинизма, который является для нее символом скульптуры. Его мощь и энергия, исходящая изнутри формы, вдохновила автора на создание своих скульптур, наполненных уже иным

эмоциональным содержанием. Автор определяет точкой отчета пейзаж; от пейзажа к телу; от тела к произведению. Она сравнивает женское тело с телом земли, его изгибы — с холмами пейзажа. При этом художник очень точно выбирает пластический прием, сгибая и осаживая высокий тонкостенный сосуд, складки которого дают эффект телесности. В моделировке произведения случайные изгибы тонкого черепка переходят в узнаваемые формы женского тела. Стихийность пластики наполняет скульптуры внутренним движением и жизнью. В торсах автор пытается решить сложный женский образ через буквальные и условные значения таких понятий, как пейзаж и поле, очаг и лоно, отождествляя интимность и телесность пластики глины с изображением далеких пейзажных планов. Вержье пишет пейзажи в технике надглазурной живописи, делая его органичным продолжением изгибов скульптуры. В блестящей поверхности плавной гладкой формы, как на радужной оболочке глаза, отражаются виды пейзажа. Следует отметить мастерство автора в выборе материала для выражения образа произведения.

В творчестве Вержье балансирует между современностью и архаизмом образов, подчеркивая актуальность последних абстрактным характером пластики; между скульптурой и живописью, расписывая скульптуры; между искусством и природой, преклоняясь перед обоими; между жизнью и искусством, пытаясь найти точки соприкосновения. В этом отношении художественные методы Вержье также созвучны пластическому выражению многих современных художников — отображать суть явлений, используя «перекрестные» образы.

Образ человека в творчестве выдающегося французского керамиста Жаки Ковиля (Jacky Coville, родился в 1936 г.) наполнен совершенно иным эмоциональным содержанием.

Ковиль не сразу пришел к той гротескной условно-геометрической пластике, в ярком, открытом колорите, благодаря которой он стал узнаваем. Прежде чем стать керамистом, Жаки, авиаконструктор по профессии, пробует себя в живописи. Желая улучшить свое материальное положение, он учится гончарному мастерству, в надежде, что деньги от проданных горшков предоставят ему больше свобод для занятий живописью. За 15 лет тяжелого труда он стал прекрасным гончаром, но так и не реализовал себя творчески. Волевым решением Ковиль прерывает производство, руководствуясь желанием создать что-то новое и для себя, и в искусстве. Он переезжает в деревню Кораз, находящуюся

в окрестностях Ниццы в начале 1970-х годов. В Ницце Ковиль знакомится с художниками группы «Основа-поверхность», «Без названия». Совокупность направлений французского постмодернизма («Новый реализм», «Флюксус» и «Основа-поверхность»), получившая название «школа Ниццы», к этому времени стала уже широко известна во всем мире. Творческая атмосфера Ниццы, вдохновляла Ковиля, который почувствовал здесь поддержку единомышленников. Значимым фактом для творчества художника является и то, что он начинает работать в мастерской, ранее принадлежащей Ролану Брису (Roland Brice) — технологу и гончару Фернана Леже.

В первый период творчества автор работает с натуралистичными оттисками вегетативных форм, оставляя естественную фактуру необработанного материала и сдержанный колорит цветового решения. Мастер использует производственный твердый фарфор, лиможский фарфор и каменную массу. Излюбленные глазури раннего периода — матовая голубая и розовая. Он выбирает такой тон глазури, который гармонизирует с цветом глины и с натуралистичными формами. Оставшиеся в наследство от Ролана Бриса передвижные печи размером 3 х 3 м позволяют обжигать крупные изделия весом до полутора тонн на высокой температуре: 1300–1400°С. Ковиль склонен работать с монументальными формами и, благодаря возможностям печи, ему удается это реализовывать. Делая много оттисков идентичных друг другу форм, автор создает из них различные нагромождения, напоминающие «компрессии» Сезара из автомобильного хлама и разнообразных предметов потребления, помещенных под пресс. Ковиль спрессовывает реалистические формы в плоские или объемные геометрические фигуры. Выполняя функцию строительного материала, отдельно взятая форма становится интересна лишь как модуль структуры, которую автор решает в едином цвете, еще больше унифицируя ее элементы. В качестве модуля используются скопированные при помощи гипса фрукты и овощи. Основным «строительным элементом» являются гигантские тыквы. Автор не имитирует форму, не обобщает и не стилизует ее. Она — часть объективной реальности. Даже в методе моделировки нет ничего «придуманного»: метод состоит в минимальном воздействии на форму, она как будто «делает сама себя», прогибается под собственным весом во время сушки или обжига. Следуя программе «Нового реализма», Ковиль представляет обычную тыкву как эстетическую реальность и, тиражируя ее форму, делает пространствен-





Рисунок 1. Пирамида. 22 х 240 х 240 см. Фарфор, прозрачная и медная глазури. 1985 г.
Рисунок 2. Конькобежка. Высота 160 см, длина 165 см. Каменная масса, цветные глазури. 1995 г.

ные объекты, «организованные деструкции» [2], где больше всего значат масса, масштаб, форма. Однако если Сезар и Арман используют в своих произведениях повседневные объекты индустриального общества потребления, то Ковиль, иронизируя над другой крайностью современного общества – модой к сельской жизни, создает «новый сельский реализм». Это наиболее ярко иллюстрирует произведение 1985 года, представляющее собой монументальную пирамиду из тыкв (ил. 1); от квадратной базы по пять тыкв на стороне поднимаются одиннадцать постепенно уменьшающихся к вершине пирамиды рядов, сохраняя размер модуля. Эта композиция инертна по своей сути, в ней автор ничего не отрицает и не утверждает, он просто констатирует факт ее существования. При этом даже монументальный характер композиции оправдан не пластическим замыслом, а размером тыкв, масштаб которых как бы провоцирует автора работать с большим пространством и создавать инсталляции. Он — один из немногих французских керамистов, кто в начале 1980-х годов стал работать в этой формой искусства. Среди них также можно назвать Бернара Дежонга и Даниэля Понторо.

Сегодня «Пирамида» установлена с одной из сторон от входа в Национальный музей керамики г. Севра (Франция). Символично, что с другой стороны вход в музей также фланкирует произведение Жаки Ковиля, но относящееся к третьему периоду его творчества. В пластике «Конь-

кобежки» 1995 года выражены основные эстетические взгляды, формировавшиеся на протяжении всего творческого пути художника (ил. 2).

Движимый желанием найти свою стилистику выражения в скульптуре, Ковиль проходит три периода. По словам самого художника, в первом периоде, описанном нами выше, он «чуть не попал в капкан к Сезару и его компрессиям» [3]. «Затем я перешел в диаметрально противоположное направление, радикально геометрическое, простое, своего рода схему абстрактных форм, конусов, совмещенных кубов» [4]. Эти перемены произошли к началу 1980-х годов. Постепенно автор начинает объединять абстрактные геометрические объемы с реалистическими животными и антропоморфными формами, покрывая их яркими глазурями дополнительных цветовых тонов. Но, несмотря на столь разные изобразительные методы, их сближает способность автора органично соединить два противоположных мира — реалистический и геометрический, трактуя их условно. В 1988 году на 11-й Международной Биеннале Керамике в Валлорисе Ковиль представляет работу «Над свалкой» («Au-dessus de la mêlée»), получившей золотую медаль за творческую изобретательность. Символическое название с легкой иронией говорит о смелости и свободе, которую почувствовал художник, открыв для себя новый способ пластического выражения. Он наделил геометрические формы условными антропоморфными и зооморфными чертами, фигуры стали обретать характер сказочных персонажей. Озорной «летящий монстр» радостно вскидывает руки, поднимаясь «над свалкой» и показывая язык, дразнит оставшихся далеко внизу. Этот жест рук, выражающий восторг и ликование, характерен для многих произведений художника этого периода.

В своих работах ему удалось создать парадоксальный синтез между органическими и геометрическими формами. Ковиль всегда стремится придумать то, что от него не ждут. Именно такой принцип позволяет создать что-то новое. Он всегда восхищался искренностью и наивностью детского творчества, поэтому в своих образах он стремится достичь такой же непосредственности. Это определяет и выбор ярких, почти агрессивных цветов глазури, базовых тонов — синий, красный, желтый, зеленый. Характерно, что он использует традиционные производственные глазури Валлориса. На экспрессивных формах его скульптур их яркие оттенки смотрятся еще выразительнее. Ковиль высоко ценит свойства керамических материалов — глубины цвета и светопроницаемости керамической глазури — и умеет выгодно их показать.

Произведения художника все больше приобретают монументальный масштаб, который ставит перед ним сложную задачу организации пространства. Яркая образность и выразительная пластика его произведений способна удержать внимание зрителя не только в интерьере, но и в открытом пространстве. Так, например, решено широкое пространство внутреннего дворика старинного здания в местечке Нанси (Франция), в котором ныне находится галерея современного искусства Кападза. В центре двора располагается скульптура «Венеры» (высота 3,5 м), изображенной в стремительном беге. Как и у многих персонажей Ковиля, ее руки радостно подняты вверх, открытый жест которых выражает радостную покорность стихиям и силам природы. Тело Венеры — пучок геометрических форм, покрытых яркими глазурями, отсвечивающих цветными бликами, среди которых контрастно выделяется нежно-розовый бюст богини любви. Символичным является тот факт, что убегающая фигура, решенная в современной авангардной пластике, одной ногой опирается на античную капитель. Это, с одной стороны, говорит о том, что автор стоит на классических традициях, а с другой — о том, что он всегда готов к поиску новых образов и форм.

Большие размеры в керамике требуют усиления конструкции, которое может сделать пластику произведения грубой и тяжелой. Создавая скульптуры составными, Ковиль облегчает их базовую часть так, что ее тяжесть зрительно не ощущается. В такой технике выполнены скульптуры «Конькобежка», «Венера», «Пловчиха», «Волк-сороконожка» и др. Таким образом, не нарушая легкости восприятия пространства, автор придает ему новое эмоциональное содержание. Этому способствует и то, что он выбирает для своих персонажей позы в движении.

Если первый этап творчества художника является продолжением простой и брутальной в своем естественном проявлении французской керамики Борна 1950–60-х годов, то второй и третий этапы объединили в себе многие черты авангарда начала XX века, а именно «кубизм» форм, «дикость» цвета, экспрессивный и сюрреалистический характер персонажей. Однако от стремления авангарда к революционным переменам и оригинальности, произведения Ж.Ковиля отличает эклектичность, наполнение стилистическими цитатами, элементами массовой культуры и их ироничное объединение в один пластический образ. Жизнерадостный характер своих персонажей Ковиль унаследовал от скульптур Ники де Сан-Фаль, искусство которой стало связующей

нитью между американским поп-артом и французским «новым реализмом». При этом важно, что эстетические критерии Ковиля основываются на яркой выразительности и «правде формы». Автор красноречиво и эмоционально выражает свои воззрения: «Я бегу от эстетских направлений, изящных форм, красивых оттенков цветов, все это “розовая водичка”, чуждая современному миру, чуждая жизни. Я ищу противоположное слащавому и уверен, что надо шокировать. Надо будоражить, и порой я ищу то, что могло бы взбудоражить меня самого» [5].

Характерно, что переходный момент в творчестве Ж.Ковиля совпадает как по времени — начало 1980 годов, так и по сути своего проявления с изменениями во французской керамике, выраженными в освоении и использовании керамистами накопленных историей художественных и керамических традиций, объединенных в образном пространстве современного произведения.

Примечания:

1. Le corps, L’atelier, Le Paysage: Céramique dans l’art contemporain. Catalogue. Musées de Câteauroux, Nantes: Joca seria, 2005. P. 98.

2. *Турчин В.С.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 499.

3. *Moglia Michel*. Jacky Coville // La revue de la céramique et du verre. Vendin-le-Vieil, 1992. № 64. P. 21.

4. *Moglia Michel*. Jacky Coville // La revue de la céramique et du verre. Vendin-le-Vieil, 1992. № 64. P. 21.

5. Там же. P. 22.

А.А. ДРОЗДОВ
Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV
Associate prof., Moscow State University
e-mail: camertus@mail.ru

ИСТОРИЯ ОПАЛОВЫХ И МОЛОЧНЫХ СТЕКОЛ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ

HISTORY OF OPAL AND OPAQUE GLASSES FROM ANCIENT TIMES TO INDUSTRIAL REVOLUTION

В статье изложена история опаловых и молочных стекол со второго тысячелетия до н.э. до эпохи промышленной революции. Особое внимание уделено эволюции составов, вопросам разработки новых рецептур.

The paper deals with the history of opal and opaque glasses from the second millenium A.C. up to the industrial revolution. A particular attention is given to the problems of the evolution of glass compositions and new glass receipts.

Ключевые слова: история стеклоделия, опаловое стекло, алебастровое стекло, молочное стекло, составы стекол.
Keywords: history of glassmaking, opal glass, alabaster glass, milk glass, glass compositions.

По прозрачности стекла бывают прозрачными и глушеными. Прозрачное стекло пропускает большую часть падающего на него светового потока. Для уменьшения прозрачности надо увеличить долю света, который рассеивается. Это можно сделать двумя путями: 1) модифицировать поверхность; 2) ввести в состав стекла специальные добавки, рассеивающие свет. Модифицирование поверхности предполагает придание ей шероховатости. Это достигается механическим (шлифовка) или химическим (травление) матированием. Предметом нашего изуче-



Рисунок 1. Предметы из молочного стекла (слева) на первый взгляд трудно отличить от фарфора (справа)

ния являются стекла, глушенные введением специальных добавок. В русской литературе их принято называть глушителями. Некоторые из них уже содержат в своем составе вещество, делающее стекло мутным. В английской литературе за ними закреплен термин opacifier (собственно глушитель, делающий стекло непрозрачным). В других случаях вводимое в шихту вещество само по себе не вызывает уменьшения прозрачности стекла, но провоцирует образование в стекле веществ, делающих его мутным. Такую добавку называют opaliser (она делает стекло полупрозрачным). Вводимые в стекло глушители-opacifiers создают более грубое глушение, так как состоят из частиц микронного размера и выше. Наиболее тонкое глушение достигается именно введением opalisers, которые образуют в стекле частицы размером от 100 нм до нескольких микрон. Именно в этом случае возможно достижение эффекта опала, то есть создание полупрозрачного стекла.

В литературе принято различать несколько видов глушеных стекол. Молочным стеклом называют белое стекло, полупрозрачное в тонком слое. Оно имеет в отраженном свете всем известный матово-белый молочный цвет. Изделия из молочного стекла напоминают фарфоровые (рис. 1). Их можно отличить только на сколе или по обработке нижней части основания (след от понтии, отсутствие участков, не покрытых глазурью и подтеков глазури). Да и эмалевая роспись ложится на стекло по-другому, чем на полевошпатовую глазурь. Цветное молочное стекло называют смальтовым. Белая эмаль, используемая для декорирования изделий из стекла и керамики, по сути, это тоже одна из разновидностей молочного стекла. Важное свойство эмали — легкоплавкость, поэтому в качестве эмалей используют свинцовые молочные стекла. В Англии такие составы принято называть эмалевыми (enamel glass) и при выработке из них изделий.





Рисунок 2. Природный опал и кувшин из опалового стекла, Россия, середина XIX в., частное собрание

Рисунок 3. Природный алебастр и кружка из алебастрового стекла с росписью эмалями и золотом, Россия, середина XIX в., частное собрание

Опаловым называют полупрозрачное стекло различной степени глушения — от слабого замутнения до более заметного. В проходящем свете оно выглядит оранжевым, а в отраженном имеет холодный голубоватый оттенок (рис. 2). Опаловые стекла диффузно отражают свет, подобно природным опалам. Частицы глушителя в таком стекле настолько мелкие, что способны вызывать релеевское рассеяние, что и приводит к описанному различию в окраске. Опаловые стекла производили в Венеции, где их называли термином girasole (1).

Алебастровое стекло (рис. 3) — это белое стекло различной степени заглушенности, которое отражает, а в тонком слое и пропускает свет (2). Оно содержит частицы глушителя большего размера, чем опаловое стекло. Часть светового потока, падающего на поверхность алебастрового стекла, проникает вглубь, преломляется и диффузно отражается, но при отражении вновь соединяется в белый свет, поэтому алебастровое стекло, в отличие от опалового, в проходящем и отраженном свете выглядит одинаково. В отличие от опалового стекла, оно не окрашивает проходящие через него лучи, а в отличие от молочного выглядит полупрозрачным, подобно природному алебастру. Алебастровое стекло также впервые было получено в Венеции ок. 1600 г., столетием спустя изделия из такого стекла выпускали в Богемии (Джозеф Янке, Новый Бор (Haida) в северной Богемии) [1].

В истории стеклоделия молочное стекло известно с самых древнейших времен. В ассирийских и египетских составах II тыс до н.э. глу-

шителем выступали соединения сурьмы. Эти стекла изготавливали на зольном флюсе, в состав шихты вводили соединения сурьмы. В процессе варки в стекле образуются кристаллы антимоната кальция, которые и рассеивают свет. Именно такое стекло и использовано для украшения фигурки рыбы-тиляпии, происходящей из раскопок в Амарне — древнем Ахетатоне. В античном стеклоделии молочное стекло изготавливали на основе троны. В качестве глушителя, помимо соединений сурьмы, со II в до н.э. стали использовать касситерит — оксид олова SnO_2. Однако наибольшее значение по-прежнему играла сурьма — антимонат кальция. Именно он обуславливает глушение внешнего слоя знаменитой портлендской вазы, хранящейся в Британском музее (5–25 гг. н.э.). Это сосуд амфорофидной формы высотой 24 см (дно не сохранилось), выполненный из двухслойного стекла в камейной технике методом выдувания в форму. Предмет происходит из римского некрополя Монте дель Грано из мраморного саркофага Александра Севера и, возможно, представляет собой урну с прахом императора. Внутренний слой (основа) сосуда выполнен из натрий-кальциевого стекла с низким содержанием калия и магния, что типично для античного стеклоделия, основанного на использовании флюса на основе троны. Красителем выступает кобальт, синяя окраска которого осложнена наличием в стекле железа, меди и марганца. Внешний молочный слой портлендской вазы [2] (табл., № 1) также в своей основе представляет собой содово-известковое стекло, но в его состав входит оксид свинца (12%). Использование свинца очень не типично для античного стеклоделия. Античные свинцовые стекла встречаются в виде накладов на камейном стекле, а также в составе некоторых зеленых и желтых стекол. Известны и арабские камейные стекла, в которых внешний белый слой — свинцовый. Использование свинца именно в молочных составах обусловлено легкостью кристаллизации антимоната кальция (а также и антимоната свинца) в присутствии оксида свинца, добавка которого уменьшает вязкость стекломассы при низких температурах. В византийских мозаичных тессерах VI в (San Vitali в Равенне, Hagios Polyeuktos в Константинополе) глушение достигалось одновременным введением в стекло оксидов олова и свинца [3] (табл., № 2).

Это один из первых случаев получения так называемого свинцово-оловянного оксида, который на самом деле представляет собой неустойчивый станнат свинца. Как и в случае античных камейных стекол, сам по себе оксид свинца и здесь не вызывает глушения. Глушителем

Таблица. Составы некоторых молочных и опаловых стекол

		SiO_2	K_2O	CaO	MgO	Na_2O	MnO	Al_2O_3	B_2O_3	As_2O_3
1	Портлендская ваза, внешний слой, 5–25	57,2	0,6	6,3	0,6	14,0	0,9	2,0	–	–
2	Желтая смальта Hag. Polyeuktos,VI в.	54,2	0,5	6,6	0,8	13,9	1,7	1,9	–	–
3	Стекло lattimo, Венеция, XVI в.	50,5	2,1	8,5	2,5	10,1	0,35	1,1	–	–
4	Стекло girasole, Венеция, XVII в.	55,6	6,5	3,8	0,5	8,8	–	1,2	–	5,8
5	Стекло smalto, Венеция, XVII в.	48,3	4,2	1,5	2,5	6,4	–	1,6	–	6,3
6	Молочное стекло, маст. Перро, ок. 1680	60,5	8,9	5,6	1,1	3,1	0,07	0,9	–C	0,3
7	Стакан с Нептуном, Гратцен, ок. 1680	68,0	15,2	0,6	<0,1	1,9	–	0,5	Не опр.	5,5
8	Стакан молочного стекла, Богемия, посл. чет. XVIII в., Кусково, ст 2013	66,4	15,2	10,8	Не опр.	Не опр.	0,1	0,2	Не опр.	0,7
9	Сахарница молочного стекла, Богемия, втор пол. XVIII в., Кусково	71,1	13,7	7,4	Не опр.	Не опр.	0,03	0,3	Не опр.	0,04

		Fe_2O_3	SO_3	Sb_2O_3	P_2O_5	SnO_2	CuO	Cl	PbO	Лит.
1	Портлендская ваза, внешний слой, 5–25	0,4	0,6	3,3	<0,4	–	<0,3	0,5	12,0	[2]
2	Желтая смальта Hag. Polyeuktos,VI в.	0,5	0,2	–	0,1	1,6	0,03	0,9	16,3	[3]
3	Стекло lattimo, Венеция, XVI в.	0,5	–	–	–	11,4		0,5	11,9	[4]
4	Стекло girasole, Венеция, XVII в.	0,2	–	–	–	–		–	19,1	[4]
5	Стекло smalto, Венеция, XVII в.	0,2	–	–	–	–		–	31,0	[4]
6	Молочное стекло, маст. Перро, ок. 1680	0,5	–	5,8	0,2	–	0,01	0,2	12,8	[7]
7	Стакан с Нептуном, Гратцен, ок. 1680	<0,1	0,1	–	0,1	–	–	–	–	[9]
8	Стакан молочного стекла, Богемия, посл. чет. XVIII в., Кусково, ст 2013	0,2	0	0	5,3	0	0	0	0	Данные автора
9	Сахарница молочного стекла, Богемия, втор пол. XVIII в., Кусково	0,04	0	0	5,5	0	0	0	0	Данные автора

служит касситерит — оксид олова SnO_2. В то же время введение оксида олова в бессвинцовые составы не приводит к такому однородному глушению, как в составах свинцовых. Все дело в том, что оксид олова вводится в шихту в виде частичек сравнительно большого размера. В несвинцовых составах он практически не растворяется. Под действием силы тяжести частички оксида олова распределяются в стекле неравномерно, что делает стекло неоднородным по толщине. В присутствии в стекломассе оксида свинца касситерит растворяется, превращаясь в неустойчивый станнат свинца $PbSnO_3$, который в процессе варки стекла разлагается, вновь выделяя оксид олова, но уже в виде мельчайших кристаллов размером менее 1 мкм, которые равномерно распределены в стекле. Именно эти мельчайшие кристаллы и обуславливают мерцающий блеск не только византийских молочных и желтых тессер, но и знаменитых средневековых эмалей на керамических изделиях. Секрет оловянной свинцовой эмали, который традиционно приписывают мастерам Ближнего Востока, на самом деле был известен уже в Византии. А вот глушение стекол антимонатом свинца, известное на Древнем Востоке, арабы не использовали.

По-видимому, за основу разработки венецианского молочного стекла (lattimo, также называется laterolo или porcellana, что подчеркивает связь с фарфором) были взяты арабские рецепты. При его варке использовали оловянно-свинцовую окалину (calcina) — твердый остаток от прокаливания на воздухе сплава олова со свинцом [4]. Хотя самый ранний документ о производстве молочного стекла в Венеции датируется 1359 г. (это заказ на молочную смальту для мозаик в Орвьето), термин lattimo, означающий молочное стекло, появляется в венецианских документах только в XV в. Сначала молочное стекло используют для производства мозаичных тессер и эмалей, а лишь затем, ок. 1490 г., из него начинают выдувать посуду . Изделия из молочного стекла (табл., № 3) было принято украшать росписью цветными эмалями и золочением. Особую популярность приобрел орнамент виде поясков из точек и капель. Наиболее дорогие изделия украшали выполненные эмалями портретные медальоны с профильными портретами современников или сюжетами из Священной истории. На росписи молочного стекла эмалями в Венеции специализировался художник Джованни-Мария Обидзо (Giovanni Maria Obizzo). В документе 1490 г. этому мастеру приписана роспись эмалями и золочение тысячи предметов, выполненных и lattimo, и смальтовых

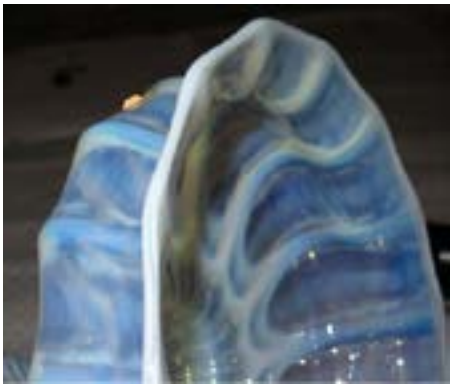


Рисунок 4. Фрагмент подсвечника, стекло girasole, Венеция, XVIII в.

стекол. Из них к настоящему времени сохранилось менее двух десятков, среди них — шесть кубков, а также чаши и фиала [5].

Глушеное оксидом оловом свинцовое молочное стекло в сочетании с бесцветным cristallum начиная с 1520-х гг. стало использоваться в технике филиграни. Известно, что в 1527 г. братья Филиппо и Бернардо Катани подали петицию на право эксклюзивного использования изобретенного ими рецепта филигранного стекла сроком на 25 лет. Выданный им патент закончил свое действие всего через 10 лет, и в 1540 г. рецепт филигранного стекла распространился среди муранских мастеров. Метод глушения стекла оловянно-свинцовой окалиной оставался традиционным для венецианских стеклоделов вплоть до XIX в., хотя и не был единственным.

В Венеции XVIII века lattimo вновь обрело популярность на фабрите Миотти, где изготавливали не только посуду, расписанную эмалями, но и литые диски для выработки изделий, которые продавали в более мелкие мастерские. Во второй половине XV в., то есть практически одновременно с разработкой состава lattimo, в Венеции было открыто глушение стекла костью, которое, впрочем, не получило популярности. В середине XVI в муранские мастера возродили древнюю технику глушения антимонатом кальция, а в 1693 г. был разработан рецепт стекла girasole, глушенного арсенатом свинца.

Опаловое стекло girasole (рис. 4), названное так за свой перламутровый блеск (оно кажется светящимся изнутри), в отличие от lattimo, не содержит в своем составе олова, а в отличие от древних стекол — сурьмы. Их роль взял на себя другой элемент — мышьяк. При производстве этого стекла (а также и смальтового стекла) использовали аурипигмент (сульфид мышьяка), который прокаливанием на воздухе превращали в белый мышьяк As_2O_3. Его вместе со свинцовым суриком и калийной селитрой и вводили в шихту. В отличие от большинства му-





Рисунок 5. Восьмигранный бокал на ножке, молочное стекло, роспись эмалями, Франция, мастерская Бернара Перро, 1710–1730, Корнинг, музей стекла, 58.3.203
Рисунок 6. Стакан с изображением триумфа Нептуна в отраженном (слева) и проходящем (справа) свете, ок. 1680 г., Гратцен, завод Букой, Британский музей, инв. WB56, выс. 24 см

ранских составов, стекло girasole (табл., № 4) содержит в своем составе калий, происходящий из селитры. Если пробу уже сваренного стекла на стеклодувной трубке вынуть из печи, то при охлаждении стекло сохраняет прозрачность. Для глушения его требуется повторно разогреть до более низкой температуры и охладить. При этом происходит образование кристаллов оксоарсената свинца $Pb_8O_5(AsO_4)_2$ и других арсенатов и фосфатов свинца и кальция, которые и делают стекло полупрозрачным [6]. При увеличении количества мышьяка и свинца стекло получалось молочным (smalto, табл., № 5). Примерно в те же году, когда был разработан состав girasole, выходец из Алтаре Бернардо Перротто (Бернар Перро) использует свой рецепт молочного стекла. Для этого к шихте, составленной из кварца и натриевого зольного флюса (barilla), он добавляет оловянно-свинцовую окалину, а также оксид сурьмы. Стекло становится белым от рассеяния света на кристаллах оксида олова и антимоната кальция (табл., № 6) [7]. Перро основал в Орлеане стекольную мануфактуру, которая состояла из нескольких мастерских, объединенных единым руководством, но специализировавшихся на разных видах продукции. Они специализировались на выпуске бесцветного, цветного (в том числе рубинового) и молочного стекла, занимались отливкой зер-

кал, медальонов, изготовлением мелкой пластики и столового стекла на венецианский манер (рис. 5). Известно, что фигурками, которые здесь изготавливали, в детстве играл Людовик XIV. Молочное стекло шло на изготовление фигурок. В их числе — фигурки Бахуса на бочке, одна из которых хранится в Государственном Эрмитаже (конец XVII — нач. XVIII в., инв. Кр-2900, опубликована в [8]).

В 1670-е гг. уроженец Аррсаса Луи Вассер Доссимон (Louis le Vasseur d'Ossimont) импортирует эту рецептуру на завод семейства Букой (Buquoy) в Гратцене (Gratzen, Novy Grad) в Южной Богемии. Там не только делают молочные и опаловые стекла, но и декорируют изделия на манер мастерской Перро, придавая утилитарным предметам причудливые формы, дополняя их изгибающимися ручками, налепами, фестонами. Предметы бижутерии, кубки, кувшины из опалового стекла, произведенные в Гратцене, встречаются во многих европейских собраниях. Примерами служат кубок, кружка из Британского музея, а также полученные выдуванием в трехчастную форму стаканы с рельефным изображением триумфа Нептуна (Британский музей, WB56 и др.). Выполненные из толстого полупрозрачного стекла (рис. 6), своими эффектами напоминающего венецианское girasole, они, благодаря высокому рельефу формы, переливаются всеми оттенками серебристо-серого холодного цвета. Однако между опалами Венеции, Перро и стеклом завода Букой при их некотором внешнем сходстве есть принципиальная разница. Проведенное исследование состава стекла стакана из Британского музея [9] показало (табл., № 7), что предмет выполнен из чистого калийного боро-силикатного стекла с низким содержанием кальция. Это стекло не содержит свинца. В исследовании не удавалось выявить природу глушения, так как микроструктура стекла осталась неизученной. Опалы заводу Букой подобно венецианскому girasole обладают дихроизмом, то есть имеют разную окраску в проходящем и отраженном свете. В отраженном свете стекло выглядит полупрозрачным холодным серебристо-фиолетовым, а в проходящим кажется прозрачным и имеет теплый желто-коричневый оттенок. Это объясняется тем, что присутствующие в стекле микрочастицы обладают высокой дисперсией, сильнее всего рассеивая лучи синей части спектра. Рецептура опаловых стекол, разработанная на заводе Букой в 1670-е гг., требовала дорогого сырья (селитры вместо поташа, буры, белого мышьяка) и использовалась только для создания высокохудожественных изделий. Есть сведения, что изделия



Рисунок 7. Кружка, молочное стекло, роспись эмалями. Центральная Европа, 1651 г., Баварские музеи

из опалового стекла выпускали и на северо-востоке Богемии, в Ризенгебирге. Интерес к опаловым стеклам к середине XVIII века пропадает.

В те же 1670-е гг. в центральной Европе получила развитие другая рецептура производства молочных и опаловых стекол. Речь идет о способе глушения стекол костью, который, хотя и был известен арабам и венецианцам, но не имел широкого распространения. Этот рецепт приводит Иоганн Кункель в книге «Ars Vitraria» 1679 г. Глушение здесь вызвано образованием внутри обычного силикатного стекла мельчайших капель стекла другого состава, в которых со временем происходит кристаллизация. Так как коэффициенты преломления двух фаз различаются не существенно, то такое глушение при низкой концентрации кости в шихте, не является полным, а делает стекло опаловым. «Подмесь жженых костей придает стеклу полупрозрачность» [10, с. 95]. Такое стекло «имеет известный всем матово-белый молочный цвет и имеет часто то свойство, что чрез него пламя свечи или лампы кажется красным» [10, с. 95]. При варке стекло получается прозрачным, оно приобретает «молочность только после выдувания, если оно сопровождается нагреванием и охлаждением», то есть в процессе выработки изделия. Самый ранний предмет из костяного стекла имеет дату 1651 год. Это кружка из молочного стекла слегка голубоватого оттенка (Баварские музеи). Ее сферическое тулово (рис. 7) с высоким цилиндрическим горлом дополнено петлевидной ручкой. Плоское, круглое в плане основание выполнено отдельно и налеплено снизу на тулово предмета. Горло украшено налепленным тонким горизонтальным ободком. Вся поверхность тулова украшена цветочным орнаментом, выполненным синей, зеленой, черной и желтой эмалями. Другим предметом из костяного стекла служит стакан с неизвестным гербом и датой 1681 г. из Бри-

танского музея. Глушение костью позволяет получать изделия не только из молочного, но и из опалового стекла.

Кункель помещает рецепты молочного и опалового стекол в дополнения к главе XXXVI книги Антонио Нери [11]. Приведем текст Кункеля полностью:

«Приготовление стекла подобного фарфору, которое может быть окрашено в различные очень красивые цвета.

Этот состав до сих пор держали в секрете, его сообщил мне Даниэль Краффт, который его изобрел.

Возьмите 60 ливров песку белого или кварца, 40 ливров литрованного поташа, 10 ливров костей или рогов оленя жженых, измельчите все и плавьте. Стекло получается прозрачным и очень чистым. Когда его вновь нагревают, стекло начинает напоминать опал или молоко в зависимости от того, сколько времени его нагревали и какое количество кости или рога добавили.

На иной манер

Следующий рецепт более затратный, но и стекло более красиво. Его можно использовать для имитации опалов невиданной красоты.

Возьми кварца или кремня 130 ливров, селитры литрованной 70 ливров, буры 12 ливров, винного камня 12 ливров, мышьяка 5 ливров, рогов оленя или костей жженых 15 ливров - больше или меньше по желанию. Если хочешь получить опаловое стекло, клади 12 ливров, для стекла молочного или цвета слоновой кости требуется больше. Каждый может испытать это на небольшом количестве. Если захочешь получить (глушеное — добавлено мной, А.Д.) стекло других цветов, то можно ограничиться первым составом.

На третий манер

В последнем составе вместо жженой кости добавляют 5 унций магнезии. При соблюдении всех описанных выше правил получается наиболее хорошее стекло.

Я знаю состав еще лучший, который позволяет приготовить еще более стойкое стекло, используемое для изготовления сосудов для перегонки кислот. Но я полагаю, что эта книга и так вышла уже слишком большой, чтобы ее еще дополнять».

Цитирован по французскому изданию [12, с. 103–104].



Рисунок 8. Сахарница, молочное стекло, выдувание в форму, роспись эмалями, Богемия, завод Гаррахов в Нойвельте, 1782–1786. Корнинг, музей стекла, инв. 75.3.87

Как следует из текста, Кункель не претендует на авторство, а выступает в роли компилятора, который по идущей от Средневековья традиции собирает различные сведения и комментирует их. В качестве автора рецептуры он называет Даниэль Краффта (Daniel Krafft), о котором мы ничего не знаем. Скорее всего, он тоже не был первым, кто получил стекло, глушенное костью. Но восстановить пути возникновения этой рецептуры в Центральной Европе и ее связь с венецианской и арабской рецептурами костяного стекла нам не представляется возможным. Первый не содержит никаких специальных добавок. В его основе лежит crystal glass Оссимона, в который добавлена кость. Заметим, что кальций, вводимый с костью, не только участвует в глушении стекла, но и стабилизирует его, делая его твердым и устойчивым к коррозии (именно эти недостатки и присущи crystal glass). Кункель не упоминает, что молочное стекло может быть сделано и на основе уже готового бесцветного стекла путем введения в него кости. «Для приготовления молочного стекла можно брать всякое другое стекло, прибавляя к нему от 10 до 20 процентов по весу мелко истертых сильно (при притоке воздуха) прокаленных костей» [10 , с. 95].

Второй рецепт Кункеля дает нам состав, гораздо более рафинированный. В его разработке участвовали ученые, имевшие опыт работы с веществами. Бура, мышьяк, винный камень — все это входило в арсенал алхимика, жившего на рубеже позднего Средневековья и Нового времени. Создание такой рецептуры — результат кропотливой работы. Наименее ясен третий рецепт Кункеля, в котором жженая кость заменена магнезией (углекислым магнием). Возможно, его описание не является полным, что не позволяет провести подробный анализ.

Первые два рецепта, изложенные Кункелем, получили большое распространение в странах Центральной Европы и в XVIII веке (с неко-



Рисунок 9. Сосуды для масла (слева, частное собрание) и лимонного сока (справа, музей Виктории и Альберта, C698–1921), ок. 1765 г. Ньюкасл, Стаффордшир или Бристоль. Рис. «Эмалевое» английское стекло. Манера эмалевой росписи близка монограммисту P.P. или P.F., работавшему в Ньюкасле

торыми изменениями) прочно вошли в арсенал различных предприятий и мастерских. Так, приводимый в издании 1864 г. рецепт богемского алебастрового стекла, содержит «песку 100 частей, поташа 43 части, селитры 4 и 1/2 части, жженых костей 6 частей» [10, с. 97]. Еще один приводимый в этой книге состав близок второму рецепту Кункеля, но отличается от него дополнительным введением соды (2). В музеях хранится большое количество предметов из богемского молочного стекла середины и второй половины XVIII в. По составу оно представляет собой поташно-известковое стекло, глушенное костью. Производили его и на крупных предприятиях, таких как завод Гаррахов в Нойвельте (Новый Свет), так и в мелких мастерских. Из него изготавливали стаканы прямоугольной и конической формы, восьмиугольные штофы, графины, сосуды для специй, сахарницы (рис. 9), чернильницы, бокалы. В подражание более дорогой фарфоровой посуде, изделия из стекла расписывали цветными эмалями, а ближе к концу XVIII в и пурпуром (табл., № 8, 9). Большое количество изделий Богемия экспортировала в соседние страны, в том числе и в Россию.

В Богемии было налажено и производство алебастрового стекла. Его также глушили жженой костью (4).

Еще один тип молочного стекла был разработан в Англии в XVIII веке. Он представляет собой поташно-свинцовое стекло, то есть, по сути, глушеный мышьяком свинцовый хрусталь. Приведем состав этой рецептуры, использовавшейся в Англии в XVIII веке по книге потомственного стеклодела Апсли Пеллата (1791–1863) «Курьезы стеклоделия» (Curiosities of glassmaking), изданной в 1849 г. [13]. Производство английских молочных и цветных стекол основано на введении глушителя или красителя в шихту поташного свинцового хрусталя основного состава (3). Так, для получения полупрозрачного белого эмалевого стекла (опалового) к 6 хандервейтам основной шихты добавляют 24 фунта белого мышьяка и 6 фунтов антимонии, для молочного стекла (оно названо hard white enamel, opaque) — 200 фунтов жженого сплава олова и свинца [13, p. 34]. Из такого эмалевого стекла делали небольшие предметы — вазочки, сосуды для специй (рис. 10). Они имеют цилиндрическое тулово, завершающееся узким вытянутым горлом. На почти плоском основании заметен грубый след от понтии. Центром производства эмалевого (молочного) стекла в Англии служил Южный Стаффордшир в центральной части Англии, а также Бристоль на юго-западе страны и Ньюкасл на реке Тайн, расположенный на северо-востоке Англии вблизи морского побережья.

Свинцовое «эмалевое» стекло производили в Англии до викторианской эпохи, когда в моду стали входить центрально-европейские составы, приготовленные по богемской рецептуре.

Начиная со второй половины XIX века, в качестве глушителей стали активно использовать соединения фтора. Сначала для этих целей применяли флюорит CaF_2 (6), который иногда вводили вместе с традиционной костью (ее стали заменять природным апатитом или фосфатами щелочных металлов). Полученный гражданином Пруссии Джозефом Кемпнером в 1878 г. патент предлагает использовать в качестве глушителя смесь полевого шпата, флюорита и барита [14]. Глушение фторидами (7) не требует дополнительного нагревания стекла, оно начинается уже при варке и заканчивается при отжиге. Сам по себе фторид может не участвовать в процессе глушения, он лишь способствует ему, уменьшая вязкость стекла при низких температурах и облегчая тем самым выделение из стекла избыточного кремнезема в виде кварца или кристобалита. В некоторых составах в стекле наблюдают кристаллизацию фторидов металлов. Соединения фтора в про-

цессе варки стекла улетучиваются, поэтому фтор стали вводить в виде криолита Na_3AlF_6, летучесть которого при высоких температурах меньше. Фторидные глушители активно используются при производстве молочных и опаловых стекол и в наше время.

Примечания:

1. В современном итальянском языке слово girasole (буквально — «вращающийся за Солнцем») означает растение подсолнечник. Применительно к стеклу термин girasole следует переводить как «расщепляющий солнечный свет, дающий окраску в солнечном свете».

2. Алебастровое стекло иногда называют рисовым (нем. Reisglas) из-за сходства с зернами риса.

3. «Песку 100 частей, поташа 23 части, соды 15 частей, буры 12 частей, костяной золы 30 частей, мышьяка 1 и 1/2 части» [12, с. 96].

4. Шихта богемского алебастрового стекла содержит 100 частей песку, 43 части поташа, 4 и 1/2 части селитры и 6 ч жженых костей. Алебастровое стекло можно получить и без добавления глушителя, используя избыток кремнезема. Для этого его «плавят при возможно низкой температуре и несколько раз вынимают часть сплавляемой массы, охлаждают и вновь бросают в плавильный горшок» [10, с. 96]. При этом происходит кристаллизация избыточного кремнезема в виде кварца или кристобалита.

5. Поташ 1 cwt (hundredweight, 50,8 кг), сурик 2 cwt, промытый и обожженный кварцевый песок 3 cwt, селитра 14–28 lbs (английский фунт, 1 lbs = 4,54 г), оксид марганца 4–12 oz (унция, 1 oz = 28,35 г) [13, p. 34].

6. Флюорит впервые был применен в качестве глушителя в Китае еще в XVI в.

7. Наиболее распространенный состав молочного стекла: SiO_2 64%, Al_2O_3 4,2%, ZnO 8,5%, CaO 5,6%, K_2O 1,5%, Na_2O 12,0%, F 7,3% [15, с. 3]. В некоторые составы молочного стекла, помимо фторидных глушителей, добавляли и оксид олова: песка 100 частей, соды 15 частей, полевого шпата 13 частей, флюорита 9 частей, криолита 8 частей, оксида олова 4 части [15, с. 9].

Библиография:

1. *Silverman A.* Alabaster glass: history and compositions // Journ. Amer. Ceram. Soc. 1918. V. 1. N. 4. P. 247–261.

2. *Kenneth P., Whitehouse D*. The history of Portland vase // Journ. Glass Studies. 1990. V. 32. P. 24–84.

3. *Schibille N., McKenzie J.* Glass tesserae from Hagios Polyeuktos, Constantinople: their early Byzantine affiliations // In: Neighbours and successors of Rome. Traditions of glass production and use in Europe and the Middle East in the later 1st millenium AD. Ed. by D.Keller, J.Price, C.Jackson, Oxbow books, 2014. P. 114–127.

4. *Verita M., Toninato T.* A comparative analytical investigation on the origins of the venetian glassmaking // Rivista della stazione sperimentale del vetro. 1990. V. 20. P. 169–175.

5. *Syson L., Thornton D.* Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy. The J.Paul Getty museum, Los Angelos, 2001. P. 192–193.

6. *Rookzby H.P.* Lead arsenate and lead phosphate in opal glasses // Journ. Soc. Glass Techn. 1939. V. 23. P. 76–81.

7. *Gratuze B.* Glass Characterization Using Laser Ablation-Inductively Coupled Plasma-Mass Spectrometry Methods // In: Recent Advances in Laser Ablation ICP-MS for Archaeology. Editors L.Dussubieux, M.Golitko, B.Gratuze, Springer, USA, 2016. P.179–196.

8. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2018.

9. *Thornton D., Meek A. and Gudenrath W.* Opal glass in the British Museum attributed to the Buquoy glasshouse // Glass Studies. 2015. V. 57. P. 167–182.

10. Стеклянное производство / переведено, дополнено и издано под ред. Д.Менделеева. СПб.: Издание Товарищества «Общественная польза», 1864.

11. *Kunckel J.* Ars Vitraria Experimentalis. Oder Vollkommene Glasmacher-Kunst, Frankfurt (Main), u.a. 1679.

12. Art de la Verrerie de Neri. Merret et Kunckel, Paris, 1752.

13. *Pellat A.* Curiosities of glassmaking, London, 1849.

14. *Kempner J.* Improvement in the manufacture of milk or alabaster glass. Patent US210331A.

15. *Rous W.C.* An experimental study of crystallization in opal glass. Master Thesis 4885, 1950.

А.А. ДРОЗДОВ
Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV
Associate prof., Moscow State University
e-mail: camertus@mail.ru

Н.Ю. ХЛЕБЦЕВИЧ
Профессор, МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: hrompic1@yandex.ru

N.Y. KHLEBTSEVICH
Professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: hrompic1@yandex.ru

П.А. ШУТОВА
Магистрант 2 курса кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: keramika@mghpu.ru

P.A. SHUTOVA
2 year master's student of the department «Artistic ceramics» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: keramika@mghpu.ru

Д.Д. ЯРОМЕНОК
Магистрант 2 курса кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: keramika@mghpu.ru

D.D. YAROMENOK
2 year master's student of the department «Artistic ceramics» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: keramika@mghpu.ru

КРИСТАЛЛЫ В ИСТОРИЧЕСКИХ СТЕКЛАХ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

CRYSTALS IN THE HISTORICAL GLASS AND ARTISTIC CERAMICS

В статье рассмотрено образование кристаллов в стеклах и стеклообразных глазурях на поверхности кристаллических изделий, приводятся примеры древних стекол, содержащих кристаллы и использования кристаллических глазурей как для промышленного производства, так и в области студийной авторской керамики.

The article presents the crystal formation in glasses and glassy glazes at the surface of the ceramics. Examples of ancient glasses with crystals inside are given. The use of crystalline glazes for industry and studio design is discussed.

Ключевые слова: исторические стекла, художественная керамика, студийная керамика, декоративное искусство, кристаллические глазури.
Keywords: historical glasses, art ceramics, studio ceramics, decorative art, crystalline glazes.

История стеклоделия и история керамики неразрывно связаны. Первые стекла как раз и представляли собой стекловидные глазури на керамических материалах. Обычно считают, что керамика — это поликристаллический материал, а стекло — аморфный. На самом деле оба эти понятия обозначают лишь крайности. В большинстве керамических материалов присутствует стеклофаза, которая связывает друг с другом отдельные поликристаллические зерна, а во многих видах стекол образуются кристаллы. Стекло, не содержащее кристаллической фазы, прозрачно. Глухие стекла, то есть утратившие прозрачность, часто содержат в своем составе мелкие частицы кристаллической фазы. Практически все стекла Древнего Востока представляют собой именно стеклокерамику, так как включают в свой состав кристаллическую фазу. Эта кристаллическая фаза может быть следствием непровара стекломассы из-



Рисунок 1. Оранжевая смальта. Усть-Рудицкая фабрика М.В.Ломоносова

за низкой температуры варки (в стекле остаются мелкие частички шихты, пузырьки воздуха) или образовываться в процессе варки при взаимодействии специально вводимых или случайно попавших в стекло примесей с компонентами шихты. Так, в синих египетских стеклах присутствуют кристаллы пигмента египетский синий, который образуется при взаимодействии добавленного в шихту малахита с песком и известняком. Желтый цвет древним стеклам придает сурьма, которая вместе со свинцом образует желтые кристаллы антимоната свинца. Наиболее интересно стекло гематинон или пурпурино, имеющее характерный красный цвет, промежуточный между цветом киновари и сурика. Красителем в нем выступает медь, которая в процессе варки стекла и медленного охлаждения восстанавливается. Для этого при варке стекла в горшок необходимо вводить уголь или опилки. Красный цвет гематинону придают кристаллы оксида меди (1). Гематинон был известен уже в древности, но затем секрет его приготовления был утрачен. Его открывали и забывали не один раз, каждый раз внося что-то новое, используя стекло разного состава. От этого и цвет стекла получался различным. В русском стеклоделии стекло, окрашенное оксидом меди (1), впервые получил М.В.Ломоносов сначала в химической лаборатории на Васильевском острове, а затем и на Усть-Рудицкой фабрике (1754–1768). Сделанное Ломоносовым стекло также окрашено дентритными кристаллами оксида меди, как и древний гематинон, только цвет оно имеет иной — не сурчучно-красный, а почти оранжевый (ил. 1). Сделанная из такого стекла тянутая смальта использовалась в мозаичном наборе, а куски литой смальты шли на декорирование столешниц. До наших дней сохранились два консольных стола в Китайском дворце Ораниенбаума. Интересен опыт использования стекла гематинон в мастерской Фаберже. Как показали исследования, именно из этого стекла выполнен пиджак комической фигурки типичного англичанина Джона Булля.





Рисунок 2. Ваза, Севр, ок. 1900 г. Фарфор, кристаллическая глазурь
Рисунок 3. Ваза. Королевская фарфоровая мануфактура. Копенгаген. 1893 г. Фарфор, кристаллические глазури

В гематиноне и других древних стеклах кристаллы настолько мелкие, что их нельзя разглядеть невооруженным глазом. Они выполняют в стекле роль глушителя, то есть рассеивают свет, делают стекло непрозрачным. Возникает вопрос: возможно ли получить стекла с крупными кристаллами, которые легко различимы даже невооруженным глазом? Оказывается, можно. Но в толстом слое они будут делать стекло непрочным, так как по поверхности этих кристаллов стекло при охлаждении может легко треснуть. Другое дело, если стекло образует тонкую пленку, которая растекается по поверхности керамики. Глазури, в которых намеренно происходит кристаллизация, керамисты называют кристаллическими. Мелкие, почти незаметные глазу кристаллы придают блеск и особую матовость, шелковистость знаменитым китайским селадонам, выходившим из некоторых печей сунского времени (960–1279 гг. н.э.). И в более поздние эпохи китайские керамисты не ставили перед собой целенаправленной задачи получения кристаллов в глазурном слое.

История возникновения кристаллических глазурей в Европе начинается в 1885 году на Севрском Национальном фарфоровом заводе под Парижем (ил. 2). Два химика этого завода, Шарль Лот и Жорж Дютайи, обнаружили, что глазури, содержащие значительные количества оксида цинка, при обжиге дают кристаллы, нарушающие однородность поверхности и приводящие к браку. В подготовленных ими публикациях указывалось, как этого можно избежать. Повышенное внимание к данной проблеме привело к ее переосмыслению: керамисты разобрались,

что кристаллы на поверхности глазури — это, скорее, эффект, чем дефект. Неизвестно, какой завод здесь был первым. В 1880-х годах эксперименты с кристаллическими глазурями ставили в Севре и Копенгагене (ил. 3). В Копенгагене вазы с кристаллическими глазурями начали выпускать в начале 1890-х, рецепты глазури разрабатывал В.Энгельгардт. Аналогичное производство на севрской мануфактуре было налажено с 1897 года. Примерно в это же время их стали выпускать и на Королевской фарфоровой мануфактуре в Берлине. На Императорском фарфоровом заводе опыты по их производству начал технолог К.Ф.Клевер в 1899 году, после завершения (1887–1889) работ по воссозданию китайских медных глазурей «flambe» и «sang de boeuf». В 1902 году к работе подключился технолог Е.Г. ван дер Беллен. Вазы, декорированные кристаллическими глазурями, завод выпускал до 1917 года.

Создание кристаллических глазурей завершило развитие европейской технологии эффектарных глазурей после воссоздания знаменитых китайских пламенеющих глазурей английским химиком Бернардом Муром.

Промышленное производство керамики и фарфора, декорированных кристаллическими глазурями, освоили несколько десятков предприятий в различных европейских странах.

На Севрской мануфактуре ведущим художником, работающим с кристаллическими глазурями, был знаменитый Таксиль Доат. Признанный мастер техники пат-сюр-пат, он около 1900 года обратился к созданию изделий обтекаемых форм, близких к сфере. В вазе, выполненной в 1904 году, декоративный эффект достигается нанесением на белый фарфор бесцветной глазури, на поверхности которой возникает кристаллическое кружево. Особенность этих глазурей как раз и заключается в непредсказуемости эффекта. Выходящее из печи изделие уникально и неповторимо, поэтому массового серийного производства изделий с кристаллическими глазурями на севрской мануфактуре не было.

Создание кристаллических глазурей совпало с развитием в европейском искусстве стиля модерн. Стихийные узоры, образованные кристаллами на изделиях простых форм, стали привлекать к себе внимание дизайнеров. Кристаллические глазури с их тонкими градациями цвета, с асимметричными игольчатыми кристаллами, вырастающими из единого центра, полностью соответствовали эстетике модерна с его интересом к природе, к тонкой изящной форме.





Рисунок 4. Вазы. Керамика. Пьерфон. 1928 г. Фарфор, кристаллическая глазурь
Рисунок 5. Пьерфон. Страница из каталога 1928 года

Некоторые керамические предприятия целиком посвятили себя работе с кристаллическими глазурями. На них в качестве основы использовали не фарфор, а высокотемпературную керамику, которая при обжиге спекалась в черепок с низким водопоглощением, напоминающим каменную массу.

Примером служит керамическая фабрика в Пьерфоне (Франция), которую основал в 1903 году граф Чарльз Анри Оливье Галле д'Аросс. В 1910 году ее владельцем становится Клемент Байард, создавший команду из мастеров-керамистов под руководством скульптора Эмиля Буйона. В 20-е и 30-е годы XX века в Пьерфоне было произведено большое количество керамических изделий, покрытых кристаллическими глазурями. Керамисты Пьерфона любили создавать узор из синих, окрашенных кобальтом кристаллов на желто-коричневом фоне. Беря за основу стилистику позднего модерна, художники Пьерфона сознательно упрощали форму, делая ее более конструктивной. Это соответствовало наметившейся эволюции стиля в сторону ар-деко — направления, которое было провозглашено на Выставке декоративного искусства 1925 года, где керамика Пьерфона была удостоена серебряной медали (ил. 4, 5).

Эффекты, близкие керамике Пьерфона, присутствуют и на изделиях фабрики Денбак (Denbac) во Вьерзоне, создаваемых под руководством керамиста Рене Денера (Rene Denert) (ил. 6).

Разработкой составов потечных и кристаллических глазурей на керамике занимались и отдельные мастера. Среди них Пьер-Адриан Дальперэ (Pierre-Adrien Dalpayrat) в Бург-ля-Рен, получивший



Рисунок 6. Ваза. Денбак. 1920-е годы. Каменная масса

медаль на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Братья Жозеф и Пьер Мужен (Joseph et Pierre Mougin, школа Нанси) с 1905 года экспериментировали с кристаллическими глазурями на фаянсовой мануфактуре Люневилль-Сен Клемент (Лоррен). Альфред Реноле (Alfred Renoleau) из Ангулема использовал кристаллические глазури для декорирования изделий из известкового фаянса. Жильбер Метенье (Gilbert Metenier) из Ганна обратился к керамике в 1913 году. С 1928 по 1940 год в его мастерской, насчитывающей от 11 до 13 человек, выпускали керамические изделия, покрытые одновременно потечными и кристаллическими глазурями, наносимыми на часть поверхности изделия одна поверх другой. Это приводило к интересным декоративным эффектам.

Наметившийся в конце 1910-х годов отход от стилистики модерна в сторону создания геометрических конструктивных форм, не требующих дробления поверхности декоративными эффектами, привел к угасанию интереса к этой технике. Тем более, стоимость изготовления кристаллического продукта была слишком велика, а «капризное» поведение глазури, ее высокая текучесть приводили к большому количеству брака. Упрощение форм изделий отвечало и задачам промышленного производства, заинтересованного в более простых и предсказуемых процессах глазурования. В 1930-е годы большинство крупных фарфоровых предприятий прекратило выпуск изделий с кристаллическими глазурями, а после Второй мировой войны их тиражное производство вообще прекратилось.

Эксперименты в области керамики велись не только крупными промышленниками. В конце XIX века возникает английское худо-

жественное движение викторианской эпохи, известное под названием «Искусства и ремёсла» (Arts & Crafts), участники которого занимались ручной выработкой предметов декоративно-прикладного искусства, стремясь к сближению искусства и ремесла. Движение, во главе которого стояли Уильям Моррис и Джон Рескин, строилось на программе прерафаэлитов с их идеализацией самобытного творчества ремесленников средневековья, которое противопоставлялось бездушному, обезличенному машинному производству времен капитализма. В 1898 году в Англии Эдвард Тейлор, следующий философии Рёскина, основывает керамическую мастерскую, которую называет «Керамика Рёскина» (Rusken's pottery) из уважения к своему кумиру. В этой мастерской проводят эксперименты и с кристаллическими глазурями, наносимыми на высокотемпературную керамику. Примерно в эти же годы эксперименты с кристаллическими глазурями начинает ставить Аделаида Олсоп Робени из Нью-Йорка. Она берет за основу рецепты Севрской мануфактуры и составляет на их основе собственные. В издаваемом художником журнале обсуждались различные методы глазурования, публиковались рецепты глазури.

Постепенно кристаллические глазури перешли в область студийного творчества, где индивидуальные мастера-керамисты в условиях собственной студии теперь выполняли почти все производственные процессы. Они сами составляли массу, придумывали и создавали изделие, сами глазуровали и обжигали в печах.

Студийная керамика, в отличие от созданной на производстве, требовательна к индивидуализации предмета, выражающего собственный творческий язык художника. Если производство стремится создать применимые в быту и успешные в продаже функциональные предметы, то студийные художники создают вещи, являющиеся, скорее, личным высказыванием и воплощением собственного представления о форме предмета и материале.

Многообразие творческих путей современных художников трудно охватить. Тем не менее, мы можем рассмотреть несколько выразительных примеров использования ими кристаллической глазури.

Одним из художников, искавших собственный рецепт кристаллических глазурей, был Питер Илсли (Великобритания, 1932–2014). С 1989 года он полностью посвятил свое творчество выращиванию крупных кристаллов на тулове сосудов. Свои фарфоровые изделия он покрывал цинковой глазурью, содержащей диоксид кремния и диоксид титана.





Рисунок 7. Питер Илсли. Декоративные вазы.90-е годы. Фарфор, кристаллические глазури
Рисунок8. Кэмпбел. Декоративная ваза. Фарфор, кристаллические глазури

Питер Илсли смог добиться эффектных крупных кристаллов диаметром до 10 см. В 1999 году вышла в свет книга Питера Илсли «Макрокристаллические глазури», в которой он подробно рассказал о своих исследованиях в области глазурования, а также привел в качестве примера описания опытов с кристаллическим декорированием тринадцати других керамистов. Эта книга вызвала большой интерес и способствовала развитию данной технологии в творчестве студийных керамистов во всем мире, открыв новые технологические и художественные возможности в декорировании керамики (ил. 7).

Начавший свою карьеру в 70-е Билл Кэмпбелл (США) в настоящее время имеет за плечами более чем сорокалетнюю карьеру. Он специализируется на создании фарфоровых изделий премиум-класса, богато декорированных глазурями. Отличительной чертой стиля Кэмпбелла является умение органично соединять в одном изделии цветные потечные и кристаллические глазури, создавая ощущение живой, подвижной поверхности. На примере ваз мы видим, как динамичная пластика формы соединяется со свободными потеками глазури и хаотичными, непредсказуемо растущими на глазури кристаллами. Процесс





Рисунок 9. Метью Хорн. Ваза. Фарфор, кристаллические глазури
Рисунок 10. Линда Свонсон. Заражение. Инсталляция (фрагмент). 2012 г. Керамика, кристаллическая глазурь

создания изделия, по словам художника, целиком ориентирован на декорирование его поверхности.

Сложный режим обжига кристаллических глазурей, их непредсказуемость долгое время сковывали художников в отношении формы. Весь опыт использования кристаллических глазурей показывает, что для роста кристаллов наиболее подходят сосуды овоидной формы с высоким узким горлом, обеспечивающим плавное и равномерное стекание глазури во время обжига (ил. 8).

Интересное развитие привычной форме дал в своем творчестве Мэтью Хорн, утрируя пропорции до максимального контраста между туловом и горлышком. Такие сосуды уже перестают быть функциональными вазами, становясь керамическим объектом, по пластике приближающимся к декоративной скульптуре (ил. 9).

Сегодня кристаллическая глазурь выступает не только украшением гончарного сосуда, но и становится частью объекта современного искусства. Многие художники обращаются к кристаллическим глазурям с целью не просто украсить свои скульптуры, но и привнести особый смысл в свои керамические произведения. Линда Свонсон — художник,

чьи интересы основываются на метаморфической природе керамических материалов и процессов. Ее работа включает в себя опыт художественного исследования свойств материи на уровне стихии, спонтанности поведения керамического материала. Кристаллические глазури подходят для этой цели как нельзя лучше. В public art проекте «Заражение. 1000 слизней. Parcs Canada Lachine Canal National Historic Site Peel Basin Sector / Монреаль, Квебек / 2011» кристаллическая глазурь покрывает тела 1000 вылепленных вручную керамических слизней, являющихся частью масштабной инсталляции, созданной художником на берегах Исторического Лачинского канала в секторе очистных сооружений (примечание 1). Использование таких дорогостоящих и трудоемких материалов для изображения, казалось бы, непривлекательных и вредоносных животных, подчеркивает важность экологической проблемы, на которой акцентируется внимание художника (ил. 10). Таким образом, из особенностей технологии вырастает средство художественной выразительности, во многом определяющее ценность произведения.

Библиография:

1. *Henderson J.* Ancient glass: an interdisciplinary approach, Cambridge university press, 2013.

2. *Harding R.R., Hornytzkyi S., Date A.R.* The composition of an opaque red glass used by Faberge // Journ. of gemology. 1989. V. 21. N. 5. P. 275–287.

3. Crystalline Glazes (Ceramics Handbooks). Paperback — April 27, 2005.

4. *Ilsley Peter*. Macro-Crystalline Glazes: The Challenge of Crystals Hardcover — June 1, 1999.

5. *Taylor L.* The ceramic Bible: The complete Guide to Materials and Techniques, Chronicle books, 2011.

Примечания:

1. Сайт художника Линды Свонсон. URL: https://www.lindaswansonstudio.com (дата обращения: 25.01.2019).

Л.А. АЛЬ-НУМАН
Гл. художник Студии витража и мозаики «Александрия» (Москва).
МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло»
e-mail: leila1108@ya.ru

L.A. AL-NUMAN
Ch. artist Studios stained glass and mosaic «Alexandria» (Moscow).
«Art glass» department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: leila1108@ya.ru

ВЛИЯНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-КОЛОРИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ НА РАЗВИТИЕ ВИТРАЖНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 50–90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

THE INFLUENCE OF SPATIAL AND COLOR SYSTEM OF THE MIDDLE AGES ON THE DEVELOPMENT OF STAINED GLASS IN WESTERN EUROPE 50–90-IES OF XX CENTURY

С конца 50-х годов XX века в западноевропейском витражном искусстве устанавливается некая тенденция, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью». Искусство Средневековья продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и помогает вызывать к жизни новые художественные образы.

Since the late 50-ies of the twentieth century, there is a certain trend in Western European stained glass art, which can be described as «nostalgia for the Middle Ages». The art of the Middle Ages continues to produce a strong emotional impression and helps to bring to life new artistic images.

Ключевые слова: витраж, храмовая архитектура, готика, символика пространства, символика света и цвета.
Keywords: stained glass, temple architecture, gothic, space symbols, symbols of light and color.

С конца 50-х годов XX века в западноевропейском витражном искусстве устанавливается некая тенденция, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью». Искусство Средневековья продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и помогает вызывать к жизни новые художественные образы.

В истории архитектуры можно условно выделить два типа стилей: одни стили (римская архитектура, барокко) стремятся усилить эффект отдельных элементов, увеличить их масштаб и тем самым часто ослабляют монументальность целого. Другие стили (византийская архитектура, Готика, ранний Ренессанс), напротив, трактуют детали тонко, жертвуя ими для монументальности общего впечатления. Первый тип стилей характерен для пространственного, а второй — для линейно-плоскостного восприятия и изображения мира. Контраст между ними объясняется тем, что они основаны на различных предпосылках. Б.Р.Виппер, известный историк искусства, делает вывод, что «линейно-плоскостный стиль в живописи более свойствен эпохам с авторитарностью культур, основанных на полном подчинении власти, на коллективных, безличных принципах общежития. Наиболее ярко выраженные периоды такой культуры мы встречаем в архаической Греции и в эпоху раннего средневековья, и именно этим периодам в истории европейской культуры свойственны наивысшие достижения в области линейно-плоскостного стиля. В свою очередь, из тех же предпосылок естественно возникает, что живопись в эти периоды, прежде всего, стремится быть в подчинении общему ансамблю, к выполнению прикладных, декоративных функций, к украшению архитектуры. Характерно, что эти эпохи не знают станковой картины, самостоятельного, в себе законченного изображения. Напротив, чрезвычайный расцвет переживают техники прикладной живописи — мозаика, ковёр, эмаль, витраж. Всем этим техникам свойственно, во-первых, что они принадлежат не столько индивидуальному миру зрителя, сколько коллективной общности, являются неотъемлемыми элементами общего декоративного ансамбля, и, во-вторых, что они не столько изображают действительность, сколько её преображают, сообщая реальным предметам некую новую иррациональную материю» [1].

Витраж, являясь частным феноменом готического стиля, прекрасно иллюстрирует общее понятие термина «готика». Как в капле воды, в нем отражаются эстетические концепции средневековой Европы. Он вполне может быть выразителем не только конкретного направ-

ления в искусстве и архитектуре, но и всего исторического отрезка времени, которое принято называть средними веками.

Первые изображения на стеклах, как показывают документы, возникли не ранее XI века, но, утвердившись, витраж занял важное место в средневековом искусстве. Возвышение витража объясняется как собственным его значением в жизни собора, так и тем удовлетворением, которое верующие, внимательные к символической ценности каждого из его элементов, получали при созерцании витража. В известном описании аббатом Сугерием собора Сен-Дени, где присутствуют «чистое золото, изобилие гиацинтов, изумрудов и драгоценных камней», необходимые для прославления «Божественного светила», внутреннее сияние церкви как бы концентрируется в красоте витражей: «Чудесным искусством, щедрыми тратами, природной роскошью сапфиров изукрашены окна» [2]. В текстах, обращающихся к символике религиозной архитектуры, витражу отводится такое место, что может показаться, будто он господствует в соборе, вместо того, чтобы подчиниться ему. В действительности средневековое мировоззрение обладало внутренней целостностью. Каждый культурный феномен занимал в системе определенное место, дабы, взаимодействуя с другими элементами, образовать новое качество — синтез.

Картина мира, созданная христианской догматикой, строго иерархична. На ее вершине — Бог, первопричина всего сущего, внизу — земля, вверху — «Град Божий». Земная жизнь человека несовершенна, греховна, ее смысл — в искуплении, в стремлении к идеальному прообразу. Все строится на противопоставлении: земное и небесное, рай и ад, реальность универсалий — церковь, государство, вечность и призрачность земной жизни. Картина мира статична и всеобъемлюща, мироздание и социальное устройство, проблемы морали и права, бедности и богатства — все имело два полюса, свой верх и низ.

Главное место в эстетической системе средневековья занимает понятие Божественной красоты, воплощающейся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке, форме. Видимая красота осмысливается как символ невидимой: прекрасное определяется как «нечто незримое, становящееся зримым» и этим доставляющее созерцающему ее «невыразимое наслаждение» [3]. Красота осмысливается как сияние идеи вещи в ее материальном облике.

Зримое воплощение мира, видимого не глазом, но внутренним духовным взором, представляло собой и средневековое монументаль-

ное искусство. В нем воплощается не реальный мир, а «реалии». Пространству земному противостоит универсалия пространства со священным Иерусалимом в центре, с «горним миром» вверху, с адом, в который можно попасть, заблудившись в незнакомых местах на земле, как Данте. Здесь не может быть места видимым пространственным отношениям. Не существовало понятия пространства как такового: были известны «протяжённость» или «промежуток» (sputium) и «место» (locus). Изображение пространства было своеобразным. По утверждению античного философа-неоплатоника Прокла, принятого христианской догматикой, «пространство — не что иное, как ярчайший свет» [4]. Храм рассматривается как сфера проникновения Божественного света в земной мир.

Мистическая интерпретация света оказывает огромное влияние на представления готической эпохи. Популяризованные философские представления о свете находят широкий отклик в светских романах и повестях того времени, с их любовью к описаниям фантастических воображаемых построек, магических стекол, зеркал и, особенно, драгоценных камней.

Готический собор явился воплощением поэтической мечты о Божьем граде, символом небесного Иерусалима, представшего в видении Апостола и Евангелиста Иоанна, со стенами из сапфиров, аметистов, изумрудов и улицами, как «чистое золото, как прозрачное стекло» [5]. Цветное стекло является важнейшим элементом картины града Божия, которым и является собор. В любом случае, оно наиболее явственно воплощает стремление религиозного сознания к чудесному, страстно воспринятое прихожанами.

Средневековый собор был высшим символом Божественного порядка на земле. Каждая его часть имела свое назначение. В восточной стороне помещался искупляющий алтарь, а на западной стене изображался грядущий Страшный Суд. Здесь становилась зримой пространственно-временная структура мира, строго логичная в своей иерархической целостности.

В готическом витраже мы видим те же общие философские и эстетические принципы. Композиция изображения строится не на оптической, а на чисто мыслительной, символической связи. Элементы изображения сопоставляются не по своим конкретным пространственным или временным признакам, но, с одной стороны, по их духовным и символическим соотношениям, по принципам религиозной иерархии, а

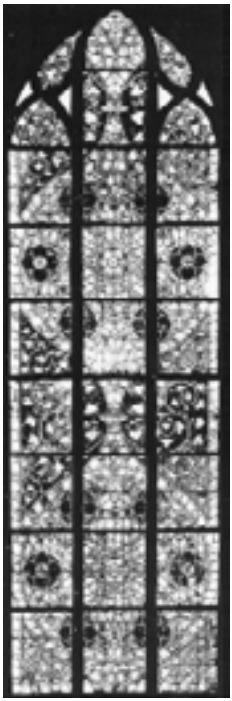




Рисунок 1. Графическое изображение витражного окна. Франция. XII в.
Рисунок 2. Джон Пайпер, витраж «Свет под спудом» в капелле Итонского колледжа. 1960 г.

с другой — по требованиям орнаментального ритма. Верх и низ в средневековом изображении означают не пространственные категории, а лишь символически-орнаментальные созвучия.

Само собой разумеется, что при подобной композиции пространства рама изображения и его фон приобретают совершенно особое значение, радикально отличное от того, к которому привыкло наше зрение. Рама средневекового изображения не означает границы пространства, она есть некий символический знак, так сказать, орнаментальное очертание идеи, поэтому изображение может пересекать раму в разных направлениях, выходить из нее или же разлагаться на несколько самостоятельных обрамлений (ил. 1). Понимание неслучайности этого композиционного приема, глубокое проникновение в суть построения средневековой композиции мы можем проследить в работах известного английского витражиста Джона Пайпера «Свет под спудом» (ил. 2).

Точно также и фон средневекового изображения имеет символическое, иррациональное значение. Главное художественное воздей-





Рисунок 3. Витраж «Св. Ангел», Германия. XIII в.
Рисунок 4. Ганс Готфрид фон Штокхаузен, витраж «Христос Спаситель». 1991 г.

ствие витража покоится на простом контрасте между фигурами и плоским фоном: бесцветном, золотом или синем. Таким образом, создается своего рода отвлеченность от реальной действительности. Особенно велика абстрактно-символическая сила у золотого фона — своим блеском и таинственным мерцанием он утверждает абсолютное совершенство и постоянство. Часто фигуры выделяются на орнаментально-стилизованном фоне. Однако такой фон не следует понимать как реальную плоскость — занавес или ковер; это как бы бесконечная субстанция, из которой выступают только нужные художнику образы (ил. 3). Витражи, основой композиции которых являются фигуры, трактованные в традиционном стиле, составляют малую часть среди общего количества работ, выполненных за период с 1950 по конец 90-х годов XX века. Чаще всего, это цветные окна католических приходов Италии, Португалии и Франции. Стремление к передаче абсолютного смысла приводит к изображению не того, что видимо, а того, что известно; важно не впечатление, а знание. Устанавливается связь не между человеком и изображаемым

предметом, а между человеком и явлением, составляющим символическую суть изображаемого. Жесты, позы, взаимоотношения предметов и человека с предметами выступают символами не столько пространственной, сколько топологической связи. Крупномасштабные изображения святых или монархов — знак их особого положения, но не указание на соотношение величин в пространстве.

Средневековый художник мыслит пространство, которое обладает содержанием, выражает идею или символ. В представлении человека той эпохи пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда — радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи, витраже, рельефе от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая композиция развертывается обычно в одном направлении — слева направо или наоборот, подобно чередованию письмен. Основной принцип рассказа в искусстве XI–XIV веков заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости не одного, а нескольких событий или действий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа происходящего в другой. В.Фаворский считал, что «композиция — это и есть соединение разновременного в изображении», в этом случае «время как бы завязывается узлом» [6]. Витраж представителя немецкой школы Ганса Готфрида фон Штокхаузена представляет собой ярчайший пример такого соединения (ил. 4). Адам и Ева, стоящие у Креста с распятым Спасителем, — образ символический, указывающий на преемственность Ветхого и Нового завета.

Средневековый художник свое изображение мыслил не как оптическое впечатление, а как идею, Божественное Откровение, которое направлено на человека. И обращено не на зрителя, не на любопытствующего путешественника, не на исследователя истории искусств, а на прихожанина, участвующего в богослужении. «Чтобы оценить органический характер готического витража, недостаточно пройти по кораблю собора. Только в часы богослужения, в потоке процессии, при пении хорала зритель может по-настоящему оценить мистическое устремление столбов и сводов храма» [7], подвижность света в витраже и его связь с космосом.

Подобно византийским мозаикам и романским фрескам, витражи регулируют движение посетителей внутри здания. Как и все средневековые храмы, готический собор рассчитан на обход, символи-

зирующий путешествие паломника по Святым местам. Идея паломничества не только как реального странствия, но и как «паломничества души», чрезвычайно популярна в теологической литературе позднего Средневековья. Обход здания является символическим повторением подобного пути. Основные направления этого обхода те же, что и в романских базиликах: это движение к алтарю в центральной части через боковые нефы. Однако в соответствии с характером готической архитектуры — огромной высотой сводов и акцентировкой вертикальных тяг — направление движения определяется не горизонтальными фризами, но чередованием вертикалей окон. Расположенные на большой высоте окна центрального нефа заполняются занимающими всю их высоту фигурами пророков, апостолов и святых, ряды которых увлекают взор к алтарной апсиде. Более доступные для детального рассматривания окна боковых нефов разделяются на медальоны с многочисленными изображениями, объединенными общностью сюжетов или символики.

Согласуясь с иллюзорной устремленностью ввысь готических архитектурных форм, развитие действия в каждом из окон направлено снизу вверх. Как правило, сюжетные изображения в готических витражах композиционно смещены ближе к нижней части окон. Также распределена и цветовая нагрузка. Светлые гризайльные стекла концентрируются в верхней части окна, пропуская свет, освещающий своды храма. Такая логичная схема распределения цветовых пятен использована, например, в витражах католической церкви в г. Гревен (Германия), выполненных по проекту Карла-Мартина Хартманна.

Основные цвета раннеготических витражей — горячий красный рубин и глубокий синий сапфир. Сияние сапфирового цвета, поглощающего красный, составляет основную притягательную силу этих произведений. Главенство синего напоминает о декоре мозаик, как, например, в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне. Этот цвет обозначает небесную сферу иного мира. Отблеск рубинов в таинственном сиянии символизирует пыл души, охваченной любовью. Витраж использует по большей мере локальные, то есть чистые, несмешанные, непреломленные цвета, которые в нашем представлении связаны с определёнными предметами как их объективные, неизменные свойства (голубое небо, зеленая трава, красный плащ). «Как же разумно расположить на окне эти столь красноречивые и прекрасные цвета? Техническая проблема была решена с восхитительной откровенностью. В своём анализе “фи-

зических” качеств цветных стёкол Виолле-Ле-Дюк восстановил логику ремесленника, который должен был, прежде всего, избежать оптического смешения, возникающего при противопоставлении двух цветов. Действительно, их недостаточно разделять нейтральными полосами, так как синий цвет стремится к экспансии, а красный к концентрации, что одинаково деформирует и смещает очертания. Зоны их господства должны отделяться тёмными обрамлениями, широкими полями или же жёлтыми либо зелёными полосами, покрытыми мелкими деталями — ромбами, жемчужинами, розами, что придаёт им визуальную прочность. Яркие цвета могут быть, таким образом, локализованы, а эффект возникает благодаря свободному распределению акцентов» [8]. Впечатление от цветного стекла меняется, в зависимости от движения света. Это преображающее свойство еще более усиливается контурами свинцовой оправы: ее очертания отчасти совпадают с силуэтами фигур, отчасти же не имеют с ними ничего общего. Таким образом, над изображением или сквозь него проходит беспредметный орнамент красочных пятен, такой же чистый, абсолютный, как и озаряющий его свет. Искусство XX века в целом и витражная школа, в частности, настойчиво выделяя прообраз (или паттерн) любой идеи, вполне естественно пришло к использованию насыщенного локального густого красного и синего цветов как «безусловно готических». Сам выбор цвета, уже независимо от композиции, указывал на нерасторжимую связь с прошлым, прописывая новые композиции в старом средневековом интерьере (ил. 5).

В витраже каждый стилистический элемент, рисунок, колорит выполняет двоякую функцию. С одной стороны, он украшает плоскость, служит декоративным или экспрессивным целям, воплощает настроение, является элементом ритма. С другой стороны, те же элементы как бы отрицают плоскость, перестают быть реальностью и делаются фикцией, изображая близкое и далекое, тьму и свет, входят в мир воображаемого пространства и времени.

Пластические изображения средневекового искусства всегда тяготели к простым ортогональным проекциям, избегали ракурсов, особенно сложных, стремились к статичным позам. Если изображалось движение, то обычно фиксировался переходный момент от одной позы, одного направления движения к другому, то есть выбирался опять-таки статичный момент. Кроме пластического эффекта важной была и семантическая сторона «застывшего движения», несущая печать неси-





Рисунок 5. Жан Вилагро, витраж в соборе «Саграда Фамилия», Барселона, Испания
Рисунок 6. Вильгельм Бушульте, витраж в католическом храме Св. Петра, Реклигхаузен, Германия. 60-е гг. XX в.

юминутности, вечности. Новое витражное искусство принесло в храм представления своего времени — динамичного, драматичного, отражающего сиюминутный момент. Композиции нередко несут печать некоторой театральной аффектированности, как, например, мы видим в работе Джона Пайпера «Возвещение пастухам» в Ламбертхасте. Причем это относится не только к композициям на сюжетные темы, автор стремится психологически воздействовать на прихожанина и в абстракции, позволяя себе даже шокирующие приемы.

В отношении к изображаемым человеческим фигурам и предметам пространственная точка зрения в средневековых витражах отсутствует. Об этом наглядно свидетельствует и принцип пропорционирования, для которого характерен отход от антропоцентризма эллинских канонов, обращение к метрике. Средневековый свод правил отражал динамичность и аффектацию, отличающую искусство готики от более созерцательного искусства, например, Византии, и, следовательно, он

более мистичен. Метричность пропорции исключала любые ракурсы, отсутствие светотени и направленного освещения подчеркивало внепространственность изображений. При любом положении фигуры ее лик повернут к зрителю. Только для врагов и нечистой силы применялись изображения в профиль и со спины, чтобы не допускать контакта этих злых начал с человеком. «Внепространственность запёчатлённого действия оказывается своеобразным приёмом пространственной связи со зрителем. Множественность точек зрения выявляла соотнесённость изображения с движущимся человеком. Множественность точек зрения характеризует собой восприятие как всей системы монументальной живописи в пределах интерьера, так и отдельных фигур. Отражением множественности зрительских позиций служила фиксация взгляда, отмеченная скрытой гармонией геометрических подобий частей и целого» [9].

Как правило, ассоциативный ряд, который рисуется нам при словосочетании «средневековый витраж», представляет собой активные в цветовых сочетаниях окна Шартра или Страсбургского собора. Между тем, параллельно развивалась линия цистерианского витража, композиции которого основываются исключительно на монохромной гризайльной графике, почти всегда подчеркнуто геометричны. Лидер ордена цистерианцев Бернар Клервосский являлся идеологическим оппонентом Аббата Сугерия, страстного покровителя всего изящного, пышного и великолепного. Особое восхищение, как известно, у Сугерия вызывали витражи. Бернар, напротив, осуждал подобные украшения — не потому, что был невосприимчив к их очарованию, но потому, что такие вещи, по его мнению, отвлекали от благочестивых размышлений и молитв. В результате строители в изобилии возводившихся по всей Европе цистерианских монастырей и церквей должны были придерживаться простого и сурового стиля, который предписывала аскетичная эстетика Бернара Клервосского, с ее многочисленными правилами и ограничениями.

Орден цистерианцев сыграл важную роль в распространении готического искусства. Когда св. Бернар умер, цистерианских монастырей насчитывалось 338, из коих 68 были основаны выходцами из Клерво, и орден распространился от Швеции до Португалии и от Шотландии до восточного Средиземноморья.

Сдержанные, рассудочные, часто отвергающие какие-либо фигуративные изображения, композиции оказались удивительно созвучны новейшему времени. В особенности это стало характерно для ви-

тражной школы Германии, крупнейшими мастерами которой являются Вильгельм Бушульте (ил. 6), Йохим Поенсген, Иоахим Клосс.

Итак, мы видим, что смысловое содержание средневекового витражного искусства органично вызвало к жизни своеобразные средства изображения. Важнейшие из них — множественность точек зрения, связанных с динамикой зрительских позиций, использование локальных цветов, система пропорционирования, заменяющая пространственное видение «внутренним видением». Все эти приемы в витраже опирались на символическое понимание реального пространства интерьера как незримой пространственной реалии.

В формировании и развитии европейских витражных школ в послевоенный период XX века обращение к Средневековью сыграло сложную и своеобразную роль.

Представление о бесконечном как о сущности прекрасного и цели эстетического познания, провозглашенное философами и художниками XX века, привело к укреплению и развитию мысли о готике как наиболее полном воплощении христианского спиритуализма» [10]. В условном образе средневековья, который сложился в эту эпоху, витраж вновь пытается занять подобающее ему место. Одновременно начинает появляться большое количество исследований по истории витража. «Они порой оказываются достаточно точны, чтобы осознать пропасть, отделяющую современную промышленную продукцию от прежней техники живописи на стекле, но недостаточно скрупулезны, чтобы обнаружить ошибку эклектиков, объединявших витраж с живописью в архитектуре, слишком сложной, чтобы воспринять рассеянный свет» [11].

Специфика взаимодействия витража и архитектуры так называемого «неоготического» стиля заключается в том, что между всеми составляющими складываются отношения равенства. Такой тип отношений хотя и не отрицает взаимосвязей элементов, но практически не приводит к созданию структурных образований, какие мы видим в архитектуре готического собора.

Готика была, несомненно, воспринята художниками второй половины XX века не только рассудком, но и сердцем. Используя оконные проемы средневековых храмов, витражисты вырабатывают совершенно новые композиционные приемы, оригинальные колористические системы. Формально, не копируя приемы средневековых мастеров, мастера именно этого периода приблизились к пониманию

духа готического витража. Сконцентрированная в нем энергия, его мистический характер привлекал внимание не только художников. Как и в средневековом романе, в поэзии новых символистов модернизма и постмодернизма постоянно присутствуют воображаемые сооружения, поверхность которых, как призма, преображает свет. Окна с витражами, «омытыми вечной зарёй, позолоченными целомудренным утром бесконечности», являются символом искусства и мечты, придающей смысл жизни. Характерно обильное использование в витражах изобразительных иносказаний. «Аллегория, вытесняющая символ, стала данью культуре времени, отмеченной наплывом дешёвых общедоступных изображений, тиражируемых механически. В средневековой культуре символ нёс содержательную нагрузку там, где для человека нового времени необходимо конкретное изображение. Символ передавал всю полноту значения, служил адекватным средством коммуникации. У человека средневековья он вызывал цепную реакцию ассоциативного мышления. Ко второй половине XX века использование новых коммуникативных средств и усложнение социокультурных значений привели к тому, что общепонятный язык символов перестал существовать. Человек стал мыслить конкретно, он нуждался в точном и детальном изображении как конструктивной основе содержания» [12].

Радикальная реформа архитектуры во второй половине XX века вновь привела ее к проблеме выбора между атмосферой с естественным освещением и пространством, окрашенном светом. С распространением новых технологий стена преобразуется в сеть столбов и звеньев, между которыми располагаются открытые стеклянные проемы, которые также начинают называть «витражами».

Характерной особенностью искусства и культуры 50–90-х годов XX века в целом явилось то обстоятельство, что художественное наследие всех стран и эпох стало в творчестве художников предметом изучения и использования на новой основе. Впервые перед человеком предстала вся мировая история искусства во всей ее сложности, богатстве направлений, течений, школ, стилей.

Искусство Средневековья, хотя его традиции были полузабыты, а импульсы становились все более чуждыми и малопонятными, продолжает производить сильное эмоциональное впечатление и подчас помогает вызывать к жизни новые художественные образы. Иногда витражи представляют собой стилизации на исторические темы, но их

сутью было не выстраивание новой пирамиды ценностей и не создание нового большого стиля, а как раз наоборот — преодоление монополии классических образцов и всемерное обогащение арсенала профессиональных средств формообразования и композиции. «Метод стилизации был присущ и классицизму, дело заключалось не в сути метода, а в преодолении тех внешних рамок, в которые он был заключен. Это было демократическое движение в том смысле, что оно делало доступным для многих то творческое экспериментаторство и даже чудачество, которое прежде позволительно было только элите» [15].

Всегда творения прошлых эпох, проецируясь в современность, в первую очередь, выявляют их структурную целостность. На протяжении всего XX века отмечается стремление исследователей искусства найти подтверждение концепции «плоской» декоративной живописи начала века в искусстве XI–XV веков. Влияние готического витража на монументально-декоративное искусство новейшего времени носит менее опосредованный характер.

Архитектура, подчеркивающая свое происхождение из контекста и истории, оперирует уже цитатами, метафорами, элементами формы с двойным значением. «Слоистая смысловая структура вызывает обманчивый образ архитектурных пространств, сквозь внешнюю (первую) оболочку которых просвечивают различные духовные лики — варианты возможных прочтений или архетипические предшественники. Использование родственных контексту типологических форм не является решающей предпосылкой формирования реалистических функциональных образов, которые скорее маскируются под традиционную форму в зависимости от требований места» [16]. Можно сказать, что архитектурным пространствам в меньшей степени свойственен символизм, выводимый из формы объектов, их функций, особенностей. Архитектурные пространства, скорее, являются символами мира (а не символами экзистенциального или иератического уровня) и представляют собой некое промежуточное состояние между присущей всякому сложному явлению дезинтеграцией (как отрицательное состояние) и состоянием единства, проявляющимся в непрерывности.

Прежде всего, следует упомянуть концепцию «пространства-времени», апеллирующую к достижениям современной науки. «Сущность пространства, понимаемого во всём многообразии, состоит в бесконечных возможностях внутренних отношений. Его исчерпы-

вающее изображение невозможно из одной точки зрения. Чтобы уловить истинную природу пространства, наблюдатель должен двигаться в нём» [17]. Программирование потока зрительных ощущений путем проектирования графика движения зрителя в ансамбле и расположение многочисленных средств пластики и цвета (мозаичных стенописей, скульптуры, витража, даже функциональной пространственной пластики А.Кальдера — акустических подвесных экранов различной формы, размера и цвета в пространстве аудитории), в соответствии с этим графиком, сделало возможным создание многообразных камерных пространств, в которых сравнительно небольшие по абсолютной величине произведения пластики воспринимались как монументальные. «Как мы видим, и "график движения" — неотъемлемая составляющая функционального метода архитектуры модернизма — эволюционировал от уподобления организации процесса жизнедеятельности в архитектурном пространстве к драматургическому плану-программе раскрытия художественно-образных качеств ансамбля во временном акте движения в архитектурном пространстве» [18].

«В витраже именно пространство становится основным строительным материалом художника. Изображения на стекле здесь обретает пространственный эффект независимо от глубины его пластического строя, как естественное условие жизни в световом потоке, вне которой витраж теряет всякий смысл. Свет, проходящий сквозь застеклённую поверхность, как бы "проецирует" изображение на окружающее пространство, трансформируя его в пространственный образ (или "образ пространства"), каковой и составляет суть и цель искусства витража» [19]. Там, где другие виды монументального творчества для достижения пространственного впечатления прилагают максимум усилий, витраж достигает необходимого эффекта минимумом средств. По силе воздействия на окружающее пространство он сравним, до известной степени, с архитектурой, традиционно определяемой как «искусство организации пространства», однако не дублирует ее в этой функции, а создает качественно иные образы. Именно в этой особенности витража заключается одна из причин его нового возвращения в архитектуру европейского христианского храма.

Разнообразие индивидуальных образных пространств, создаваемых художниками-витражистами, только на первый взгляд кажется бесконечным, представляя собой модификации нескольких основных

«моделей», каждая из которых связана с определенной функцией витража в архитектуре. В оконном проеме он может зрительно занимать разное положение, в зависимости от принятой на себя роли, в одном случае, представая в качестве перегородки, устанавливающей границу между внешним и внутренним пространством и не отдавая предпочтения ни одному из них; может совпадать по функции с окном, акцентируя связи с внешним пространством за стенами здания; может выступать аналогом стены, ориентируясь на оформление пространства интерьера.

В последнем случае, как правило, намеренно акцентируется значение каркасных конструкций, а при подборе цветов предпочтение отдается густым и плотным тональностям. В своей ориентации на внутреннее пространство витражи этой группы наиболее близки традиционным витражам средневековья. «Художественное пространство таких витражей обычно не равно архитектурному, меньше его и лишено каких бы то ни было топографических характеристик. Реальное пространство архитектуры здесь не имеет безусловной ценности, оно подчиняется ценностям иного, художественного порядка. Отсюда стремление «выключить» зрителя из реального мира, чтобы ввести его в мир иных пространственно-временных координат. В мир, заряженный новым знаком внебытового свойства, мир символических значений и ценностей» [20].

Это пространство статично и замкнуто. Его отличает завершенность, не допускающая двойственности в истолковании. Ему свойственна некая «гипертрофия образности», тяготение к предельной экспрессивной выразительности всех своих средств. Здесь нет места для созерцания. Воздействие идет кратчайшим, а потому наиболее действенным путем.

Однозначность действия усиливает его концентрацию. Работы этой группы имеют ограниченную сферу применения, в основном, ритуального или мемориального назначения, где сакрализация пространства подготовлена и сюжетно обусловлена назначением самого объекта. Такое пространство монофункционально. Его единая психологическая среда объединяет аудиторию одним настроением, которое, в свою очередь, задает и образ действия.

Каждая эпоха обладает своим характером «цветопонимания», что органично связано с общими мировоззренческими и философскими концепциями времени. Декоративная и живописная роль витража нашли свое дальнейшее развитие в искусстве XX века. Хрестоматийным

примером является работа Ф.Леже в Оденкуре (ил. 59). Живопись, состоящая из соединения цветных плоскостей, характерная для Леже, здесь приобретает качество прозрачности. Символы орудий Страстей Господних расположены в центре цветового панно, в соответствии с простым декоративным приемом.

Во второй половине 50-х годов XX века произошло возрождение сформулированных в 20-х годах принципов монументального искусства. Конечно, это не была простая реставрация, искусство вбирало в себя опыт прошедших десятилетий. Перестройка архитектурно-строительной практики, устранение архитектурного декора как «излишества» потребовали от искусства включения в новую среду, созданную индустриальными методами. Первоначальная строгость монументальных композиций, подчинявшихся установленным еще в двадцатые годы правилам, быстро была размыта. Распространились причудливые игры, в которых плоскостность и пространственность приходили к согласию или, лучше сказать, взаимно нейтрализовали друг друга. Вместе с тем, можно сказать, что именно с конца 50-х годов нашего века устанавливается некая тенденция в витражном искусстве, которую можно охарактеризовать как «ностальгию по Средневековью» [21].

Примечания:

1. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 56.

2. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1981. № 2. С. 33.

3. Цит. по: *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Академический проект, 2011. С. 157.

4. Цит. по: *Гуревич А.Я.* Категория средневековой культуры. М., 1972. С. 80.

5. Новый Завет. Откровение Иоанна Богослова, 21–21.

6. *Фаворский В.А.* Время в искусстве // Декоративное искусство. 1965. Вып. 2. С. 2.

7. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 143.

8. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1983. № 4. С. 34.

9. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984. С. 240.

10. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988. С. 40.

11. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1983. № 4. С. 33.

12. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. М., 1986. С. 27.

13. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956. P. 256.

14. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956. P. 257.

15. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков: разломы и переходы // Сб. статей. Киев: Эдиториал, 2001. С. 92.

16. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006. С. 120.

17. *Giedion S. Raum*. Zeit, Architectur. Ravensburg, 1965. P. 280.

18. Теория композиции как поэтика архитектуры // С**б. статей.** М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 270–71.

19. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство». 1984. № 12. С. 14.

20. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 15.

21. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // Декоративное искусство. 1980. № 12. С. 13.

Библиография:

1. *Escholier R.* Matisse, ce vivant. Paris, 1956.

2. *Giedion S. Raum.* Zeit, Architectur. Ravensburg, 1965.

3. *Бычков В.В.* Эстетика. М.: Академический проект, 2011.

4. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

5. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков: разломы и переходы // Сб. статей. Киев: Эдиториал, 2001.

6. *Гуревич А.Я.* Категория средневековой культуры. М., 1972.

7. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 14.

8. *Иконников А.В.* «Функция, форма, образ в архитектуре», М., 1986.

9. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // Декоративное искусство. 1980. № 12.

10. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988.

11. Новый Завет. Откровение Иоанна Богослова, 21–21.

12. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.

13. Теория композиции как поэтика архитектуры // Сб. статей. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

14. *Фаворский В.А.* Время в искусстве // Декоративное искусство. 1965. Вып. 2.

15. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006.

16. *Шастель А.* Об искусстве витража // Декоративное искусство. 1981. № 2.

Л.А. АЛЬ-НУМАН

Гл. художник Студии витража и мозаики «Александрия» (Москва). МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло»
e-mail: leila1108@ya.ru

L.A. AL-NUMAN

Ch. artist Studios stained glass and mosaic «Alexandria» (Moscow). «Art glass» department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: leila1108@ya.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ ФУНКЦИИ ВИТРАЖА В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ХРИСТИАНСКОГО ХРАМА 50–90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

ARTISTICALLY-SHAPED FUNCTION OF STAINED GLASS IN THE AREA OF THE EUROPEAN CHRISTIAN CHURCH 50–90-IES OF XX CENTURY

Художественно-образные аспекты композиции как в архитектуре, так и в монументально-декоративном искусстве опираются на систему определенных закономерностей. Витраж обладает своими специфическими выразительными средствами. Очевидно, что именно это имеет особое значение для взаимодействия витража с архитектурным пространством.

The artistic-figurative aspects of composition both in architecture and in monumental and decorative art are based on a system of certain regularities. Stained glass has its own expressive means. Obviously, this is what is of particular importance for the interaction of the stained-glass window with the architectural space.

Ключевые слова: витраж, храмовая архитектура, символика пространства, синтез и взаимодействие.
Keywords: stained glass, temple architecture, space symbols, synthesis and interaction.

В основе синтеза искусств лежит воплощение единого идейно-художественного замысла средствами архитектуры и монументально-декоративного искусства. Каждый вид творчества обладает своими специфическими выразительными средствами. Очевидно, что именно это имеет особое значение для их взаимодействия.

Художественные средства архитектуры и изобразительного искусства, направленные к раскрытию различных сторон единого содержания, многократно увеличивают силу его эстетического воздействия. И поэтому гармоничный интерьер предполагает такое сосуществование видов искусств, при котором каждый выступает с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию.

«Художественно-образные аспекты композиции как в архитектуре, так и в монументально-декоративном искусстве опираются на систему определенных закономерностей, подобно тому как музыка имеет свою музыкальную грамоту или язык — грамматический строй. Уже только на основе количественных изменений пространственных форм и их сочетаний можно получить эмоционально выразительную и содержательно заданную объемно-пространственную композицию. В некотором отношении символизм архитектурных пространств тесно связан с композиционным решением пространства» [1].

Архитектура — это искусство организации пространственных структур. «При этом присущие ей средства художественной выразительности — объёмно-пространственная композиция, построенная на ритме и пропорциях, гармония форм, тектоника, масштабность — неизобразительные в своей основе, выражают конкретные представления, связанные с объективными факторами формирования пространственной среды» [2]. Специфические средства витража — цвет, колорит и рисунок — служат цели художественного, образного выражения действительности. Как замечает известный эстонский художник-витражист Д.Хофманн, «у этого инструмента особый голос, свой язык и свои правила» [3]. В отличие от фрески и мозаики, витраж не просто декорирует интерьер, он преображает его. Проникающие в помещение потоки окрашенного света, рассеивающего повсюду разноцветные блики, придают пространству феерическую праздничность, контрастирующую с трезвой обстановкой обыденной жизни. Классический витраж рассчитан на естественное освещение. Солнечные лучи, преломляясь в прозрачных

цветных стеклах, превращаются в «сверхсвет», совершается чудо перерождения реального света в бесконечно меняющуюся на глазах субстанцию, сообщая всему пространству новое «синтетическое качество» [4]. Верман в «Истории искусств всех времён» писал: «В течение всей своей истории искусство не произвело ничего, что могло бы выдержать в отношении декоративной эффективности сравнение с этими рядами расписанных стёкол» [5].

Всякое произведение монументального искусства, входящее в состав архитектуры, принимает на себя часть ее функций. Так, роспись или мозаика наследуют тектонические принципы стены, выступая ее аналогом и сохраняя свойства несущей поверхности. У витража иное назначение. Его связи с архитектурой носят более опосредованный и менее однозначный характер уже потому, что он представляет тектонически вполне самостоятельный ее элемент, а самый этот элемент — окно — в свою очередь «акцентирует, прежде всего, пространствостроительные функции архитектуры» [6]. Архитектурную форму можно рассматривать как материально-осязаемую, композиционно выраженную грань взаимодействия внешнего и внутреннего пространств. «На стыке пространств нередко создаётся архитектурно-пластическая и монументально-декоративная форма. В точках пространственных соприкосновений, взаимопроникновений и связей создаются композиционные акценты» [7]. Окно, как известно, предполагает разрушение пространственной изоляции интерьера и экстерьера и установление между ними новых контактов. В зависимости от местоположения основного источника освещения, оно способно менять как направленность своего действия по отношению к каждой из двух зон, так и сам характер этого действия. «Для выявления и координации этих пространственных взаимодействий и понадобился витраж. Так было и в классическую эпоху его развития в средние века, и во все последующие периоды обращения к нему» [8].

В разные исторические эпохи виды искусства развиваются неодинаково, что объясняется его избирательной способностью реагировать на общественно-социальные запросы своего времени.

В силу этого специфические выразительные средства одного вида искусства подчиняют себе близкие к ним по своей сущности выразительные средства других искусств. Классическим примером является использование в композиции витражей архитектурных мотивов. Самым распространенным в средние века, например, был так называемый «бал-





Рисунок 1. Витраж. Италия. 60-е гг. XX в.
Рисунок 2. Ханс-Г. Ван Лук, витраж «Св. Цецилия», г. Кадакес, Испания. 1983 г.

дахин», в нише которого обычно помещали изображение какого-либо святого. Интуитивно найденный средневековыми мастерами, данный композиционный прием с неизменным успехом применялся и в более позднее время, в эпохи Ренессанса, классицизма, эклектики. Свое второе рождение этот мотив переживает в середине XX века, когда, с одной стороны, интерес к готике, а с другой — стремление философски переосмыслить историческое наследие старой Европы, возрождает витражное искусство. Работы, выполненные в рассматриваемый нами период, но стилистически тяготеющие к неоготическим образцам, достаточно часто используют этот архитектурный мотив (ил. 1). «В большинстве случаев витражисты не изобретают художественные формы, а копируют их с архитектурных чертежей данного здания» [9]. По своей сути, это прямые «цитаты» из местной храмовой архитектуры. Иногда в подходе к подобным композициям явно преобладает иронический характер, что неизбежно в наше постмодернистское время (ил. 2). Она, в определенной степени, присуща всему европейскому постмодернизму. Ироническая (отстраненная) позиция по отношению к истории и ностальгическая (включенная) сменяют друг друга по принципу «качелей» [10].





Рисунок 3. Витраж, собор в Фатиме. 60-е гг. XX в.
Рисунок 4. Людвиг Шаффрат. Висбаден, Германия

В витражах, по сути, копирующих все основные стилистические приемы XIX века, во взаимоотношениях витража с пространственным окружением преобладает «картинный подход» (ил. 3). Локальные композиции, в отличие от ансамблевых композиций, традиционно выполняют ограниченные задачи в архитектурно-декоративной организации пространства.

Композиционное единство готической и псевдоготической архитектуры и существующего в ней витража может строиться по принципу аналогии. Из подобного взаимоотношения рождается прием отражения основных идейно-пластических начал, которые присутствуют в самом здании. Прямое заимствование конкретных мотивов у зодчества — яркий тому пример. Но, как правило, связи витража с архитектурой носят менее однозначный характер, поэтому наиболее общие соотношения специфически «преломляются» в конкретных объектах.

Так, определяющими элементами в интерьере Висбаденского собора (Германия) являются арочные своды потолка. Именно они определяют структуру образной сдержанности витража, отражение мотива циркульной арки окна, стремящейся, но не достигающей формы круга (ил. 4). Витражные окна по проекту Людвига Шаффрата в 1989 г. выполнены в технике классического паечного витража.

Композиционное единство архитектуры и витража строится также по принципу контраста. В экспериментальных работах XX века





Рисунок 5. Катерина Вайолет, окна хор, собор в Понтиви. 1993 г.
Рисунок 6. Йоханес Шрайтер, проект окна «Биология» для церкви в г. Хайдельберг (Германия). Витражи в храме не установлены

это используется особенно широко. Взаимоотношение витража с пространственным окружением складывается здесь иначе, чем в предшествующие эпохи. Остроконфликтное по отношению к архитектурной среде начало витража в церкви в Понтиви (ил. 5), выполненного в 1993 году, выявляет стихийные образы, ранее не присутствовавшие в традиционном христианском храме. Автор работы Катерина Вайолет, черпавшая вдохновение в абстрактном искусстве современности, намеренно идет на обострение, противопоставление дикой стихии цвета и упорядоченности архитектуры. Это, в целом, отражает «новое религиозное сознание» людей XX века, и если это так, то никакого смыслового противоречия здесь нет. «Решение синтеза всегда диктовалось целостным художественным мировоззрением, отдельные решения рождались из общих задач искусства, их отношения к реальности» [11]. Интересно, что деструктивный характер графики вступает в кажущееся противоречие с «готическим» рисунком переплета рамы. Конфликт этот разрешается не на стилистическом, а на философском уровне. Идея соединения несоединимого воплощена в данной работе.

«Старое искусство обращалось к содержанию вещей, придавая типическому всеобщее значение. В современной архитектуре стилизация ограничивается формой, и поэтому в современном декоративном искусстве символ, образ, графическое изображение остаются только абстрактными и безжизненными «сущностями», чисто материальными

схемами, лишенными того глубокого содержания, которыми они наделялись в искусстве готики [12] . Иногда создается впечатление, что витраж не вовлекается в систему построения архитектурного организма, а извне приставлен к нему в качестве иллюстративного средства. Что произошло, например, в случае с серией витражей Йоханеса Шрайтера (ил. 6), в которой отражены характерные тенденции искусства 70-х годов XX века, в частности, интерес к достижениям науки и техники. Интересно, что проект витражей не был принят заказчиком и так и остался невоплощенным.

Произведение синтеза всегда выступает как комплексное взаимодействие «трёх основных аспектов: содержательного, функционально-пространственного и пластического» [13]. Художники-практики хорошо знают, что содержательный аспект играет здесь важнейшую роль. Он имеет как бы несколько уровней. Это, прежде всего, уровень меры, необходимости, определяющий оправданность, уместность, обусловленность существования в данной среде того или иного витража. Во-вторых, уровень целевого назначения, когда витраж отвечает содержательной определенности сооружения. В-третьих, уровень образной направленности. Он тесно связан со стилистикой (соответствие образного строя витража образу архитектуры). Об этом аспекте подробно будет сказано во 2-й главе настоящего исследования.

Стилистическое единство, как известно, определяется и формируется различными факторами: распространенными течениями в искусстве, содержанием произведения, идейным и композиционным замыслом. Однако существуют еще специфические изобразительно-выразительные средства, непосредственно перекликающиеся с архитектурной стилистикой, выбор которых при создании витража имеет огромное значение. Здесь творческая индивидуальность художника, его оригинальность не должны вступать в противоречие с оригинальностью архитектурного произведения. Особое значение эта проблема приобретает там, где встречаются разные стили и эпохи. Например, как в Аббатстве Грейт Миссенден в Англии (ил. 7), где повстречались псевдоготический стиль архитектуры здания и жизнерадостно-фовистский современный витраж. Это дало неожиданный театральный эффект, здание приобрело несколько бутафорский характер, из аскетичной обители превратившись в сказочный домик. В результате такого взаимодействия витража и архитектуры произошло упрощение образа, снижение уров-

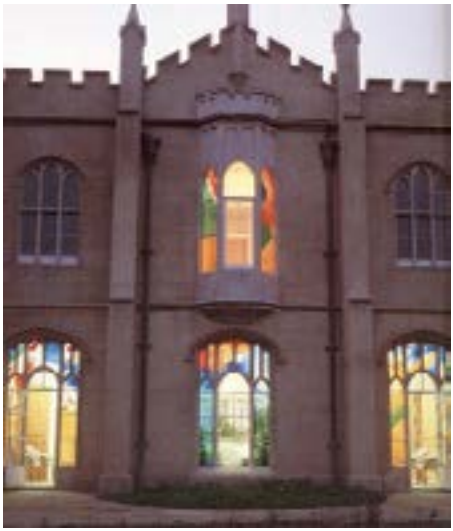


Рисунок 7. Дэвид Перл, витражи в Аббатстве Грейт Миссенден (Англия). 1989 г.

ня его эстетического и идейного воздействия. Есть и счастливые примеры подобных взаимодействий, когда совершенно новыми эстетическими средствами решаются проблемы «вписывания», проникновения нового в ткань исторического здания. Как правило, это взаимоотношение можно выразить довольно удачным определением «поэтика архитектуры». Интереснейшие работы, посвященные этой теме, были не так давно опубликованы в сборнике «Теория композиции как поэтика архитектуры». «Поэтика архитектуры сегодня, как и прежде, понимается как некая теоретическая и техническая дисциплина, отражающая `способ делания` художественно значимого объекта. Однако поэтика сегодня — не навязчивый метод, а скорее угадываемая, вычитываемая в теоретическом анализе структура творческого акта» [14]. Витражные композиции в храмах, выполненные в рассматриваемый период, являются ярким порождением эпохи модернизма, обращенной к принципиально иным, по сравнению с предшествующим периодом, ценностно-культурным и эстетическим нормам, но все еще с идеалом природно-органического формообразования, свойственным домодернистской поэтике. В поствоенный период художественные критерии формообразования оказались размыты. Красота перестала отождествляться с парадной представительностью. Количественное нагнетание декорации уже не воспринималось как воплощение богатства и процветания. Ниже будут подробно рассмотрены композиционные принципы бытования в храмах витражей, спроектированных и выполненных в исследуемый период.

Говоря о проблеме целостности произведения синтеза искусств, можно констатировать, что процесс его создания — это композиционный синтез достаточно автономных систем — архитектуры и

витража. Проблема композиционного синтеза состоит, прежде всего, в выявлении тех главенствующих, субстанциональных элементов автономных структур архитектуры и монументально-декоративного искусства, которые и определяют характер взаимодействия.

Восприятие архитектурных пространств представляет собой сложный комплекс психофизиологических, социальных, эстетических и других факторов, далеко выходящий за рамки элементарного восприятия и трехмерной геометрии. «Конечно, можно измерить ширину и уклон улицы, но это вряд ли поможет нам понять, *почему принцу она кажется угнетающе унылой, а нищему удобно широкой»* [15], то есть восприятие индивида воспитано социально и исторически. Известно, что один и тот же объект может вызывать диаметрально противоположные эмоции, определяемые уровнем накопленной информации, эстетическим воспитанием, эмоциональным состоянием и т.д. (хрестоматийный пример — Эйфелева башня). В то же время существуют и определенные закономерности восприятия общего порядка, которые достаточно устойчивы во времени» [16].

«Диалектика гармонии ансамбля — это не только соподчинение, но и известное противоборство. Каждое составляющее, приобретая новое качество, утрачивает часть своей самостоятельности» [17].

Архитектура, включая в свое пространство витраж, уже владеет им не безраздельно. Он предъявляет к архитектурному окружению свои права. Попав в сферу архитектуры, витраж заполняет своим воздействием ее пространство, цветной свет становится одухотворяющей пространство вещественностью. Художественный образ, возникший на основе синтеза искусств, — это качественно новое явление. Определяемый двумя взаимодействующими координатами — изобразительными и неизобразительными видами художественного обобщения, он обладает сложной многоплановой структурой, недоступной отдельным видам искусств.

Примечания:

1. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006. С. 154.

2. *Хофманн Д.* О витраже // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 7.

3. Там же.

4. *Казакова Л.В.* Декоративное стекло в советской архитектуре 1960–1980-х годов. М., 1989. С.109.

5. *Верман К.* История искусств всех времён и народов. В 3 т. СПб., 1903.

6. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 14.

7. *Лебедев В.В.* Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. М., 1993. С. 8.

8. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12. С. 14.

9. Готика. Кёльн: Кёнеманн, 1999. С. 473.

10. Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / под ред. И.А.Азизян. М.: КомКнига, 2006. С. 285.

11. *Алпатов М.В.* Проблемы синтеза в художественном наследстве // Вопросы синтеза искусств. М., 1936. С. 33.

12. Вопросы синтеза искусств. М., 1936. С. 143.

13. *Мошков В.М.* Проблемы синтеза монументальных искусств и архитектуры. СПб., 1993. С. 37.

14. *Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 212.

15. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 164.

16. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006. С. 87.

17. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984. С. 22.

Библиография:

1. *Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

2. *Алпатов М.В.* Проблемы синтеза в художественном наследстве // Вопросы синтеза искусств. М., 1936.

3. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994.

4. *Верман К.* История искусств всех времён и народов. В 3 т. СПб., 1903.

5. Вопросы синтеза искусств. М., 1936. С. 143.

6. Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / под ред. И.А.Азизян, М.: КомКнига, 2006.

7. Готика. Кёльн: Кёнеманн, 1999.

8. *Давыдова Н.* Витраж и архитектура // Декоративное искусство. 1984. № 12.

9. *Казакова Л.В.* Декоративное стекло в советской архитектуре 1960–1980-х годов. М., 1989.

10. *Лебедев В.В.* Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. М., 1993.

11. *Мошков В.М.* Проблемы синтеза монументальных искусств и архитектуры. СПб., 1993.

12. *Степанов Г.П.* Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.

13. *Федоров В.В., Коваль И.М.* Мифосимволизм архитектуры. М.: КомКнига, 2006.

14. *Хофманн Д.* О витраже // Декоративное искусство. 1984. № 12.

Е.Н.УСАН
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: liza.usan@gmail.com

E.N.USAN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: liza.usan@gmail.com

ТЕХНИКА «КИРИКО» В ЯПОНСКОМ СТЕКЛОДЕЛИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

JAPANESE TECHNIQUE «KIRIKO» IN SECOND HALF OF XIX CENTURY

В статье речь идет о традиционном Японском искусстве гранения стекла — «кирико», рассматривается история его развития в разных периодах. Исследуются характерные особенности изготовления стекла с накладом и выявление основных декоративных мотивов.

In the article we are talking about the traditional Japanese art of glass cutting — «kirico», considering the history of its development in different periods. Investigated the characteristic features of manufacturing glass with a lining and revealing of the basic decorative motives.

Ключевые слова: стеклоделие Японии, Эдо кирико, Сацумо кирико, граненое стекло, стекло с накладом.
Keywords: Japan glass, Edo Kiriko, Satsumo Kiriko, cut glass, overlay glass.

Современное японское стеклоделие заявляет о себе как яркое, своеобразное и самостоятельное явление, со своими характерными и специфическими художественными качествами и традиционным колоритом, подчеркивающим национальные художественные черты, которые раскрываются своеобразием стилистики и отличаются оригинальностью авторских приемов. Японские художники за небольшой срок



Рисунок 1. Ваза. Эдо кирико



Рисунок 2. Блюдо. Сацума кирико, эффект бокаши

создали свой оригинальный образ в искусстве стекла, подчеркивающий выразительные черты национального характера, такие как сдержанность, равновесие, лаконичность и пластичность.

Органично вливаясь в современное культурное пространство и сохраняя свои древние традиции, японские мастера составляют глубокий пласт искусства Японии сегодняшнего дня.

Во время периода Эдо (1603–1868 гг.) Япония находилась в относительной изоляции, что сильно отразилось на всех направлениях социума и, конечно же, в самом искусстве. Несмотря на закрытый режим страны, некоторые контакты все равно были. В частности, был завезен хрусталь, который вдохновил стекольных мастеров на развитие нового направления гранения стекла, которое назвали «кирико» [1].

«Кирико» на японском языке означает «граненый». Этот стиль включает в себя множество декоративных узоров, которые выгравированы на поверхности стекла с использованием точильных камней и других инструментов (ил. 1).

В 1834 году мастер Кагая Кьюбей после обучения в Осаке передовым методам обработки стеклянной посуды вернулся в Эдо (нынешний Токио) и работал в магазине Одема-чё, в котором продавались очки и термометры. Там он первые нанес грани на свои изделия с помощью наждачного порошка и точильного камня. В дальнейшем другие стеклоделы стали развивать технику кирико, украшая свои изделия красиво переливающимися гранями. [2] Многолетний опыт мастеров, традиционный подход и новые знания способствовали созданию уникального стиля Эдо кирико.



Рисунок 3. Узор nanako

Благодаря поддержке феодального лорда Сацумы (нынешняя префектура Кагосима) Симазу Нариакиры, мануфактура Сацума кирико стала основным центром стеклоделия в регионе с новейшим оборудованием, отличающейся от изделий Эдо кирико (ручное производство) в производстве и происхождении.

Отличительной особенностью изделий Сацумо кирико является наклад из красного стекла и эффект бокаши (ил. 2) — плавный, акварельный переход от цвета в прозрачность [3].

После смерти Нариакиры в 1858 году и разрушения стекольного завода из-за бомбардировки Кагосимы в Сацума-Британской войне в 1863 году, двадцатилетняя история стекла Сацума кирико прервалась. Возродилась в начале периода Сёва (1926–1989 гг.) и продолжает развиваться и в настоящее время [4].

Для Эдо кирико характерен узор nanako (рыбья чешуя) (ил. 3), также часто встречающийся на протяжении XVIII–XIX веков в британских и ирландских изделиях [5].

В состав стекла Эдо кирико входило большое количество свинца и мало красителя, что придавало изделиям легкий желто-зеленый оттенок. Кроме nanako, использовались и другие узоры, такие как kagome (плетеная корзинка), asanoha (лист конопли), koshi (решетка) и Kiku (хризантема) [6] (ил. 4).

У *кирико,* изготовленного в период Эдо, есть одна особенность, которая отличает его от современного, — для огранки современного *Кирико* используется шлифовальный станок, поэтому у него четкие грани. *Ки-*

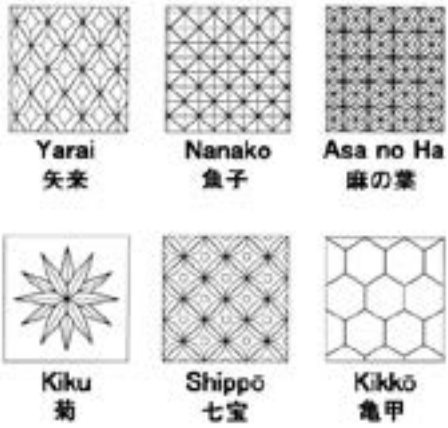


Рисунок 4. Схемы узоров

рико периода Эдо изготавливалось ремесленниками, которые пользовались стальными и деревянными палочками, благодаря чему грани хрусталя получались мягкими и округлыми [7].

После Революция Мэйдзи в 1876 году правительство Японии переоборудовало завод Shinigawa Glassworks для внедрения новейших Европейских технологий. В 1881 году английский гравер Эммануэль Хауптманн был приглашен в Японию для обучения мастеров новым технологиям для работы на станках [8].

В период Мейдзи (1868–1912 гг.), в основном, производилось содовое стекло, а с 1921 года началось производство чистейшего хрусталя, параллельно совершенствовалась полировка его поверхности, что являлось наиважнейшим фактором качества изделий.

В период Сёва количество заводов возрастало, увеличивая разнообразие выпускаемого ассортимента. Массовое производство стекла с накладом и усовершенствование качества хрусталя — важные факторы известности и распространения резного стекла.

После Второй мировой войны разные аспекты образа жизни Запада добавили свой колорит. Американский стиль добавил яркие простые цветосочетания. Приглушенные уравновешенные цвета довоенного времени исчезли [9].

В Японском стеклоделии появились новые яркие оттенки, и ассортимент стал более разнообразным и интересным (ил. 5).

С 1975 году были разработаны разнообразные шлифовальные диски (с алмазным напылением), которые позволили мастерам гранить стекло узорами более точно и качественно [10].

Несмотря на новые технологии и современное производство, мастера Эдо кирико, верные старинным традициям, изготавливают свои произведения вручную. Опыт и чувство эстетики для этих художников являются наиважнейшими составляющими в их произведениях.





Рисунок 5. Ассортимент цвета в производстве

В Японии в 2002 году искусство стеклоделия стиля Эдо кирико было признано традиционным [11]. По законам Японии, традиционным искусством может быть названа деятельность продолжительностью в 100 лет, а развитие Сацума кирико было прервано из-за Сацумо-Британской войны.

В XXI веке начался следующий этап истории Сацума кирико [12]. Вдохновившись оттенками смены сезонов в природе — весенний, летний, осенний и зимний, мастера создали уникальный новый продукт, который соответствует наследию Сацума кирико. Идея в том, что два слоя цветного стекла накладываются поверх прозрачного стекла (ил. 6; 7) , создавая новое сочетание цветов, которые смешиваются и сливаются вместе, рассказывая нам историю прекрасной природы.

Эдо кирико позволяет выразительно раскрыть пластические и оптические свойства стекла, способствуя, тем самым, лаконичному воплощению многогранных эмоциональных, философских и поэтических образов, свойственных для современного японского стеклоделия. Этот технологический метод японские художники используют каждый по-своему, оттачивая узнаваемый авторский почерк и формируя свой образный мир. При этом прозрачная лаконичность материала позволяет минимальными средствами воплощать многогранные философские размышления. Уходя корнями в далекое прошлое, к истокам древнего японского стеклоделия, кирико в руках японских художников является и продолжением древних традиций, и носителем современных инноваций.

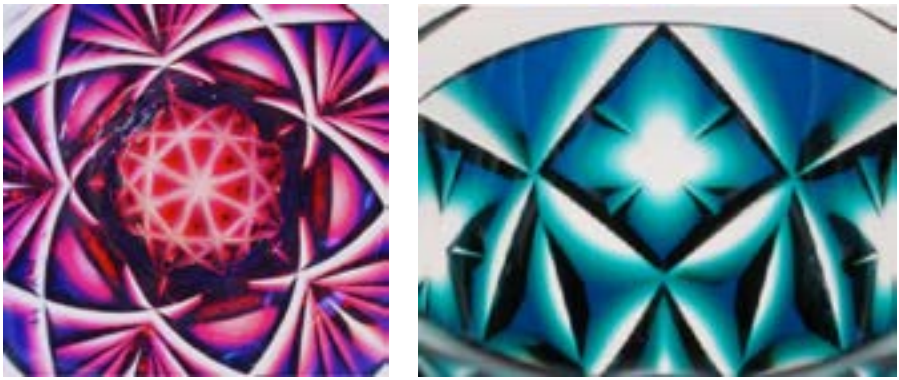


Рисунок 6. Двойной наклад



Рисунок 7. Рюмки для саке, двойной наклад

Таким образом, развиваясь в русле национальной и мировой культуры, осваивая новейшие технологические достижения, современное художественное стеклоделие Японии вносит свой оригинальный вклад в мировую историю искусства стекла.

Примечания:

1. *Yuzuru Okada*. Japanese Handicrafts. Japan Travel Bureau, 1956. P. 54.
2. URL: http: //satsumakiriko.com (дата обращения: 27. 02.2018).
3. Там же.

4. Nicole Coolidge Rousmaniere Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional Art Crafts Exhibition. University of Washington Press, 2007. P. 137.

5. Journal of Glass Studies Corning Museum of Glass. 1991. P. 163.

6. URL: http: //satsumakiriko.com (дата обращения: 25. 02.2018).

7. Japanese Objets D'Art F. A. Turk.

8. Neues Glas in Japan Yoriko Mizuta, Birgid Monschau-Schmittmann, Atsushi Takeda, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Glasmuseum Hentrich, 1993. P. 28.

9. Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional Art Crafts Exhibition Nicole Coolidge Rousmaniere. University of Washington Press, 2007. P. 166.

10. Journal of Glass Studies Corning Museum of Glass. 1991. P. 163.

11. Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-garde. Авторы: Rupert Faulkner. P. 166.

12. Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional Art Crafts Exhibition Nicole Coolidge Rousmaniere. University of Washington Press, 2007. P. 195.

НЯНЬЧЭНЬ ЖЕНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: rennianchen@gmail.com

NIANCHEN REN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: rennianchen@gmail.com

ТИПОЛОГИЯ И ДЕКОР АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРРАКОТОВЫХ МОДЕЛЕЙ ИЗ ПОГРЕБЕНИЙ КИТАЯ ЭПОХИ ХАНЬ III В. ДО Н.Э. — III В. Н.Э.

TYPOLOGY AND DECORATION OF THE ARCHITECTURAL TERRACOTTA MODELS FROM CHINESE GRAVES OF THE HAN ERA OF THE III C. BC. — III CENTURY

В статье рассмотрен декор терракотовых архитектурных моделей из погребений эпохи Хань, поскольку до сих пор внимание исследователей в этой области было сосредоточено, в основном, на изучении типов архитектурных конструкций, тогда как декор упоминается только в общем контексте. Однако терракотовые модели дают интересные примеры и декорирования архитектуры периода правления династии Хань, что также является важным аспектом, так как дополняет наше представление об архитектуре этого времени. В данной статье рассмотрены архитектурные терракотовые модели из Хэнаня, Шэньси и других районов Китая. Они выступают в качестве объекта исследования, их декор анализируется с точки зрения расположения в архитектуре, характера орнаментальных мотивов, техники исполнения. Различные декоративные элементы систематизируются, а затем сравниваются с соответствующими произведениями искусства исследуемого времени. В результате автор приходит к выводу, что декор архитектурных терракотовых моделей из ханьских погребений не только является объективным отражением существовавшей архитектуры, а также служит одним из главных источников наших представлений о земной жизни хозяина гробницы. Терракотовые архитектурные модели весьма

разнообразны, поэтому их художественный анализ требует индивидуального подхода.

The article focuses on the decoration of architectural terracotta models from the Han burials on the decor, since in this area the attention of researchers is mainly focused not on studying, the problem of the decor of architectural terracotta models of architectural construct, whereas architectural decor is mentioned in the general context. However, how the architecture and architectural decor of the Han Dynasty was decorated, so that the gaps in the architecture of the Han Dynasty can not be investigated without studying the decoration methods presented on terracotta models found in tombs. In this article, Han architectural terracotta models from Henan, Shaanxi and other areas of China are, as an object of study, their decor is analyzed in terms of location in architecture, the nature of ornamental motifs, technique. Various decorative elements are systematized, and then they are compared with the corresponding art forms of that time, this will allow to determine whether they could be a proof of the study of terrestrial architecture. Finally, the author comes to the conclusion that the decor of the architectural terracotta models from the Han burials is not only an objective reflection of the actual architecture, but also serves as one of the main sources for our ideas about earthly life in terms of its construct and decor of the tomb owner. Terracotta architectural models are very diverse, so in them artistic analysis requires an individual approach.

Ключевые слова: архитектурный декор, династия Хань, терракотовые архитектурные модели, «таолоу», терракотовый терем, погребальные архитектурные модели.
Keywords: archintectural decoration, Dynasty Han, «Taolou», terracotta terem, architectural terracotta models.

Как бы мы не были погружены в историю, у нас все же нет возможности увидеть реальное положение дел, поэтому мы можем только с помощью ряда косвенных доказательств, например, сохранившихся произведений изобразительного искусства, литературных источников, делать выводы о художественных формах древности. Тем более это ка-

сается архитектуры эпохи Хань, которая насчитывает уже более двух тысяч лет. Имея дело с безликими текстовыми описаниями или сохранившимися в малом количестве произведениями живописи и скульптуры, нам трудно наглядно представить достоверный облик ханьской архитектуры. Однако есть артефакты, найденные в большом количестве при раскопках, которые предоставляют самые прямые и достоверные доказательства — это терракотовые архитектурные модели из ханьских погребений, или, по-китайски, «таолоу» («терракотовый терем»).

В основном, таолоу находили в столице Восточной Хань городе Лояне, северной части провинции Хэнань, а также в долине реки Вэй, провинции Шэньси, на юге провинции Хэбэй, юго-западе провинции Шаньси и т.д. В своем большинстве они датируются периодом Восточной Хань (от 25 года н.э. до 225 года н.э.), датируемых временем Западной Хань (от 202 года до н.э. до 8 года н.э.) сравнительно меньше. Так как вышеуказанные регионы входили в состав ближайших областей центрального региона «Сыли», который включал саму столицу и большую территорию, примыкающую к ней, то императорская семья и младшие ее члены, а также многие зажиточные семьи обладали высоким общественным положением и имели здесь крупные поместья. Добавим к этому, что в период Восточной Хань происходит значительное укрупнение земельных участков. Всякое богатое семейство владело землей в несколько сотен «му» (в период Восточной Хань один «му» равнялся приблизительно 465 квадратным метрам), благодаря чему возникали крупные поместья, накапливались огромные капиталы. Это давало возможность создавать роскошные ансамбли, что явилось толчком для развития архитектуры и ее декоративного оформления.

Во времена Восточной Хань в религиозных воззрениях людей доминирующей была идея, которую можно выразить постулатом «смотреть на смерть, как на жизнь», поэтому возведению гробниц и их декоративному оформлению уделялось большое внимание. Как правило, они строились, согласно планировке и функциям настоящего жилища. Однако погребальные камеры все-таки были небольшими, и сложно было воспроизвести под землей такую же высоту и простор, как в доме, где обитал хозяин при жизни, поэтому уменьшенные модели таких строений стали одним из наиболее часто встречающихся видов погребального инвентаря.

Согласно имеющимся на данный момент археологическим находкам, терракотовые архитектурные модели этого периода можно раз-



Рисунок 1. Для проживания и времяпрепровождения: подворья, дворы и зернохранилища. Слева направо: терема с зернохранилищем, подворья теремов только для проживания, крупные комбинированные дворы

делить, согласно их функциям, на две категории: 1 — для проживания и времяпрепровождения, 2 — для хозяйства и обеспечения жизнедеятельности. Первые включают в себя: подворья, дворы и зернохранилища (ил. 1), павильоны у воды и наблюдательные башни; вторые включают хлебные сараи, колодцы, помещения для скота, уборные. К первому типу архитектурных моделей можно отнести один либо несколько многоэтажных теремов плюс один небольшой двор. В свою очередь, их можно подразделить на дворы низкоэтажных теремов с зернохранилищем, совмещающие функции хранения и проживания, подворья теремов только для проживания и крупные комбинированные дворы. Первые имели зернохранилище на нижнем этаже, двор был небольшим. Других сооружений, кроме главного здания, не было, с фасадной стороны ограды находилась пара «цюэ» 阙 — каменное здание в виде башни перед гробницей, городскими или дворцовыми воротами, его форма похожа на смотровую башню. Терем имел от четырех до семи этажей. На первом и втором этажах были закрытые зернохранилища, на третьем или четвертом этаже были «пинцзо» (открытые галереи, напоминающие балконы) с дверями и окнами. Главное отличие строений второго типа, которые использовались только для проживания, в том, что первый и

второй этажи не были закрытыми, и всего этажей было три или четыре. А комбинированные ансамбли отличались от предыдущих двух тем, что они состояли не из одного терема, а из нескольких построек с разными функциями, которые могли удовлетворить многочисленные жизненные (жилой дом, уборная), хозяйственные (свинарник, кухня, амбар) и защитные (смотровая башня) функции. Все здания отличались своим внешним видом.

В эпоху Восточной Хань экономика крупных хозяйств способствовала накоплению значительных богатств в руках аристократии, что позволило им, кроме удовлетворения жизненных потребностей, также удовлетворять свои потребности в развлечениях. Для этого строили павильоны возле водоемов, которые использовали как для театральных представлений, так и для любования пейзажем и наслаждения прохладой. В терракотовых погребальных моделях водоем «изображала» большая глиняная чаша, в центре которой помещался павильон с четырехскатной крышей. Основное отличие павильона от обычного терема состояло в том, что в павильоне, как правило, стены не возводились, либо частично использовались ажурные решетчатые панели, благодаря чему усиливалась вентиляция и улучшалась обзорность. Таким образом, можно было любоваться пейзажем и наслаждаться прохладой.

Несколько похожими на павильоны были модели смотровых башен. Это постройки имели от 3 до 5 этажей, примерно с одинаковым видом каждого этажа, а также с дверями, окнами, пинцзо и перилами. Каждый последующий этаж башни был меньше предыдущего, именно так возводили башни и в последующие периоды. Башни выполняли дозорную и оборонительную функцию (ил. 2).

Постройки для хозяйства и жизнедеятельности включали в себя три основных вида — зернохранилище, колодец и свинарники с уборными. Над колодезным срубом иногда устанавливали навес, а на досках перил наносили декор. В терракотовых моделях хозяйственного назначения декор практически отсутствовал.

Декор терракотовых моделей воспроизводил декоративное оформление наземных сооружений, но если исходить из самих таолоу, то, согласно форме и желаемому декоративному эффекту, его можно разделить на рельеф, имитирующий фактуру керамики и дерева, живопись, имитирующую металлические, каменные декоративные элементы, а также скульптурный декор в виде фигурок и рельефов людей и животных.



Рисунок 2. Павильоны у воды и наблюдательные башни

Кровельная черепица с терракотовыми «цзишоу» (фигурками животных на коньках, изготовленных из керамики или металла) являлась традиционным украшением архитектуры эпохи Хань. Декоративные элементы располагались на обоих концах главного конька, подобно появившимся впоследствии элементам «чивэй» (鸱尾： «хвост совы») и «чивэнь» (鸱吻: «клюв совы») («Чивэй» и «Чивэнь» — украшение конька крыши, по поверью, сова охраняет дом от пожара. В эпоху Северных династий было изображение, как хвост рыбы, в эпоху средней Тан этот образ развивался в козерога и дракона с открытым ртом). В декоре крыш можно также увидеть прототипы вогнутых элементов, впоследствии называвшимися «фаньюй» (кит: 反宇 — диагональный конек, загибающиеся кверху, от этого вогнутая поверхность крыши была формирована) (ил. 3). На терракотовых моделях керамическая черепица имитировалась тиснением. Можно увидеть упрощенные, часто встречающиеся в эпоху Хань узоры в виде облаков, а также «вадан» — круглую черепицу с надписями, *замыкающую черепичный желоб*. Врезанные линии на поверхно-



Рисунок 3. Формы крыш терракотовых теремов

сти крыши имитировали укладку черепицы. Терракотовые скульптурные элементы крыши «цзишоу», в основном, были выполнены в виде фигурок фениксов (чжуцюэ), располагавшихся на главных коньках и четырех скатах крыши. На скатах крыш фениксы изображались лежащими, обращенными к главному коньку. На главном коньке фениксы представлены лежащими, стоящими или взлетающими, обращенными либо к фасаду здания, либо к его торцу. Масштабно, они были великоваты относительно всего таолоу в целом. Размер фениксов на таолоу вовсе не соответствовал действительности, очевидно, их намеренно увеличивали для того, чтобы усилить визуальный эффект. Другие фигуры фениксов на коньке, в лежачей позе, обращенные к центру, на данный момент обнаружены лишь на каменных барельефах подобного декора гробниц. Следует отметить, что в эпоху Хань была традиция изображения птиц в качестве символа души.

Дерево в терракотовых моделях, в основном, было представлено имитацией доугунов (кронштейнов), перил (включая экраны перил), оконных переплетов, балок и деревянных стенных панелей, которые имелись в наземных строениях. Доугуны таолоу в виде трехуровневых консолей воспроизводили конструкцию, которую повсеместно использовали в эпоху Хань. Перила-ограждения также были украшены. Архе-

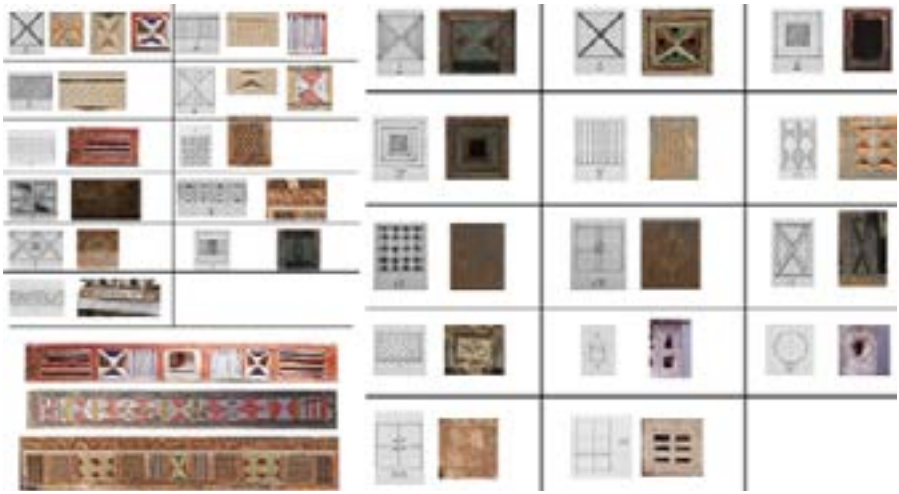


Рисунок 4. Виды перил и виды оконных переплетов (слева направо)

ологические находки свидетельствуют об 11 видах перил. Узоры на них в большинстве сетчатые, решетчатые и геометрические (треугольники, прямоугольники и т.п.), в отдельных случаях встречались криволинейные фигуры, имитирующие орнамент в виде облаков, водорослей. Переплетов для оконных переплетов было обнаружено 14 видов (ил. 4). Как и на доугунах для перил, здесь, в основном, использовались геометрические орнаменты, а также узоры в виде иероглифа 回 — водоворота, представлявшего собой замкнутую цепь, означавшую бесконечное богатство и благополучие (на перилах этого не было). Встречаются также решетчатые, сетчатые узоры, реже — сложные смешанные узоры с кругами либо прямоугольниками. Декор на балках в таолоу обычно был сравнительно простым, однако существовали и исключения, например, модель павильона у воды с антропоморфными колоннами из зеленой обливной керамики эпохи Восточной Хань в музее Лояна (ил. 5). Каждый этаж павильона состоит из четырех колонн, где по углам установлены две обнаженные фигуры, одинаковые по высоте с колоннами и поддерживающие верхний этаж. Примечательно, что эти фигуры обладают одновременно и мужскими, и женскими половыми признаками. Перила и консоли данного павильона также выполнены в виде обнаженных фигур. На данный момент имеется лишь этот единственный образец таолоу с подобными «ка-

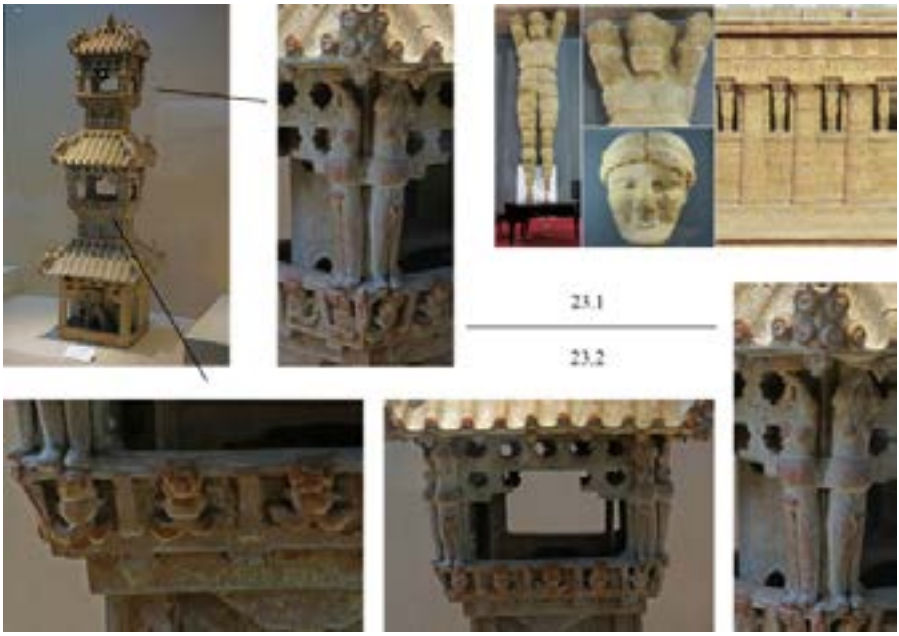


Рисунок 5. Античная антропоморфная колонна «Атлант» и антропоморфная колонна из модели терракотового павильона с прудом

риатидами-атлантами». Не исключена вероятность влияния античного искусства. Учитывая имеющиеся на данный момент литературные записи и архитектурные исследования, можно утверждать, что в ханьском искусстве (исключая оформление погребений) обнаженные фигуры встречались довольно часто. Например, известно, что в эпоху Западной Хань китайский дипломат и путешественник Чжан Цянь побывал в древнем государстве «Дася» (大夏), которое находилось на территории нынешнего Таджикистана и в настоящее время считается Греко-Бактрийском царством. Его искусство обладало отчетливо выраженными греческими чертами, вероятно, оказавшими влияние на китайское искусство эпохи Хань. Кроме того, в раннюю эпоху Западной Хань уже велась торговля с Китаем через Индию, поэтому возникновение художественных образов, подвергнутых такому влиянию, в эпоху Восточной Хань, более чем через двести лет после открытия Шелкового пути, вполне допустимо. Признаки обоих полов у фигур, также, возможно, явились отражением даосской концепции «инь-ян». Что касается еще одной трактовки, то

считается, что двуполые фигуры символизируют непорочных юношей и девушек. Древние люди верили, что они могут защищать от нечистой силы, в глубокой древности непорочных юношей и девушек придавали погребению вместе с хозяином гробницы, а позже помещали в погребение такого рода статуэтки. Если считать, что антропоморфные колонны были отражением данного понятия, то подобный декор можно отнести только к искусству погребения, а не к наземным строениям. Резюмируя вышесказанное, мы можем сказать, что декор в виде человекоподобных колонн на этой таолоу вряд ли существовал на наземных строениях, но эту вероятность исключать полностью тоже нельзя.

Следует отметить, что статуэтки в виде животных и людей обычно располагали отдельно от таолоу (это так называемые минцы — малая погребальная пластика), но иногда они включались в декор архитектурных моделей. Это традиционные сцены из земной жизни хозяина гробницы, работы слуг и т.п., а фигуры животных, в основном, изображали домашний скот, например, свиней в свинарнике, кур и уток в пруду и т.п.

Стенные панели также принадлежали к одному из видов настенного декора. Они обычно украшали строения типа «терем». Исследователи считают, что в эпоху Хань мастерам уже удалось полностью уйти от комбинированных деревоземляных конструкций зданий, а стены этажей с подворьями, по большей части, были каменными, а верхние этажи теремов были деревянными. Их декор, очевидно, имитировал «дяоцян» (вид декора, обозначающего роспись и резьбу стен). Узоры на стенных панелях были идентичны узорам на оконных переплетах (решетчатые, сетчатые, геометрические).

Живописный декор был трех видов — окрашивание в какой-либо цвет, стенопись и расписные узоры. Очевидно, по причине небольших размеров таолоу в большинстве использовалось окрашивание стен и стенопись, а расписные узоры сравнительно редко. Конечно, не исключается, что в некоторых регионах окрашивание на самом деле было упрощенным вариантом расписных узоров на настоящих строениях, кроме того, живописный декор мог использоваться лишь на тех таолоу, которые не были покрыты глазурью. Некоторые таолоу покрывали черной, зеленой, красной керамической глазурью. Иногда орнаментальные узоры (также, вероятно, и резьбы) имитировали нанесением рисок.

Используемые при окрашивании таолоу цвета обычно символизировали пять стихий: красный (киноварь) — символ огня, желтый

(желтая охра) — символ земли, синий (включая голубой, фиолетовый, зеленый; последних два цвета использовались в таолоу наиболее часто). Фиолетовый — искусственный пигмент, так называемый «ханьский фиолетовый» ($BaCuSi_2O_2$), зеленый — малахит) — символ дерева, белый (свинцовые белила либо карбонат кальция) — символ золота, черный (сажа) — символ воды. Стены обычно окрашивали белым, при окрашивании оконных переплетов и перил использовалась комбинация всех пяти цветов, балки и доугуны частично окрашивали в красный цвет. Среди сюжетов, расположенных на внешней стороне стен и дверных створках таолоу, в основном, преобладали бытовые сцены и изображения животных. На торцах подворья часто изображали воинов-защитников, держащих в руках щит и меч, на дверные створки наносили «пушоу сяньхуань» (дверной молоток в виде головы животного, держащего в зубах кольцо). На стенах обычно располагали сцены из жизни людей — одиночные либо групповые композиции; на торцах основного корпуса помещали изображения драконов, лошадей, деревьев и другие образы животных и растений. Расписные узоры в виде завитков либо облаков, в основном, украшали оконные переплеты, либо поверхности стен в обрамлении деревянных конструкций. Исходя из данных литературных памятников, можно сделать вывод, что окрашивание и роспись стен и деревянных конструкций были идентичны тем, которые использовались на наземных сооружениях, а вопрос стенописи еще подлежит дискуссии. Поскольку на стенах терракотовых моделей была запечатлена земная жизнь хозяина гробницы либо были отражены его верования, то таолоу можно считать не просто упрощенной имитацией наземного сооружения, а своеобразным носителем целостного образа жизни и мировосприятия хозяина гробницы. Например, нарисованные на створках двери воины, держащие щит и меч, изображения лошадей на торцах здания, а также изображения людей на внешних стенах, начиная со второго этажа и выше, — все это ясно показывает наземную обстановку этого здания. На стенописи таолоу часто можно увидеть изображения деревьев, с сидящими на ветках птицами (ил. 6). В эпоху Хань был обычай высаживать деревья на гробницах и вокруг них, так как в легендах деревья считались «лестницей» в царство небожителей. Были различные виды деревьев, например, фусан, который символизировал Восток и Солнце, а в расширенном смысле являлся образом «Пэнлай» (досл. «заросли»), в мифах — это сказочный остров бессмертных, связывающий небо и зем-



Рисунок 6. Иконография «Деревья. Птицы»

лю. Встречается и изображение мифического дерева «цяньму», а также китайского финика, часто упоминавшегося в даосской культуре. В свою очередь, птицы на деревьях символизировали душу хозяина гробницы, а то, что они сидели на кончиках веток, означало, что священное дерево уже привело душу в царство небожителей. Символический код «дерево-птица» широко применялся в погребальном искусстве эпохи Хань, что являлось неотъемлемой частью даосизма.

Что касается декора терракотовых моделей, имитирующих камень, то, в основном, это был фундамент строения. Иногда на нем располагали фигуры людей или животных, поддерживающие верхнюю часть здания. Последние исследования свидетельствуют о том, что использование каменных материалов при возведении зданий в эпоху Хань все еще встречалось нечасто. Металлический декор в ханьской архитектуре также имел второстепенное значение. По большей части, он выступал как вспомогательный элемент деревянных конструкций либо их укра-

шений. На данный момент существует лишь два вида имитации таких элементов. Первый — «цзишоу», второй — «пушоу сяньхуань» на дверных створках. Цзишоу — это вышеупомянутые украшения в виде феникса на коньке крыши, согласно историческим записям, эти скульптуры обычно отливали из меди, а на тех, что располагались на крышах дворцов, была еще и позолота. Исходя из исторических источников, строениями самого низкого «ранга», на которых можно было устанавливать медные фигуры фениксов, являлись башни на городских воротах. Однако не исключено, что в эпоху поздней Восточной Хань их также помещали на крышах жилищ местной знати, поэтому также есть вероятность того, что декор в виде фениксов на крышах таолоу являлся имитацией металлического декора.

Кроме фигурок фениксов, есть еще один пример использования металла в декоре таолоу. В 2008 г. в г. Сянъян провинции Хубэй была найдена необычная терракотовая архитектурная модель — на ее кровельной части располагалась композиция из семи элементов, похожих на диски (ил. 7). Согласно последним исследованиям, эта таолоу — макет буддийской пагоды эпохи Хань, а элемент из семи дисков, очевидно, является имитацией существовавших на самом деле металлических «таша» — диском, символизировавшим восхождение к нирване. «Пушоу сяньхуань» на таолоу изображали сравнительно просто, обычно это была полихромная роспись, однако в отдельных случаях можно встретить и рельеф — такой способ обычно встречается на таолоу из обливной керамики. Рельефные маски в виде фантастического животного таотё в реальности отливали из бронзы. Помещенная на дверях дома маска таотё охраняла помещение от проникновения злых сил, а кольцо в пасти было дверным молотком.

Древнекитайское погребальное искусство обладало двумя главными функциями: первая — точное копирование жизни, что относилось к уходящему корнями в глубокую древность понятию «смотреть на смерть, как на жизнь» (не бояться смерти). Поэтому в захоронениях с помощью различных видов искусства (таких, как резьба, стенопись, погребальная утварь т.п.) моделировали обстановку жизни хозяина гробницы, а также изображали его земную жизнь. Вторая функция — гробница — лишь пристанище для души, прямое отражение эпохи и верований хозяина гробницы. В разных религиях и культурах есть разные представления о пристанище души после смерти, и все это выражалось с



Рисунок 7. Модель «Буддийской пагоды». Была найдена в г. Сянъян провинции Хубэй

помощью различных форм монументального искусства и погребального инвентаря. В ханьских таолоу, найденных при раскопках гробниц, эти два элемента объединились, поэтому при ответе на вопрос: можно ли ссылаться при исследовании и восстановлении наземной архитектуры на произведения, обнаруженные в гробницах, мы должны четко определить, моделировали ли они обстановку при жизни хозяина гробницы либо изображали его земную жизнь, либо отражали жизнь в загробном мире.

Обладая разнообразием форм, типов, изящным декором, ханьские таолоу могут быть как наглядным примером архитектуры III в. до н.э. — III в., так и искусства керамики этого времени. Они представляют превосходный материал для исследования типологии, конструкций наземной архитектуры времени Хань, архитектурного декора, принципов организации дворцовых архитектурных ансамблей. Наиболее полный материал — от компоновки декора в целом до форм отдельных декоративных элементов — предоставляют терракотовые модели для исследования архитектурного декора, поскольку никаких подлинных произведений в этой области не сохранилось. Сравнив архитектурный декор таолоу с другими видами искусства, а также с литературными записями, можно сделать вывод: в целом декор таолоу является имитацией архитектурного декора неземных сооружений, с некоторыми изменениями в передаче материалов с учетом того, что они имитировались в технике керамического рельефа и росписи. Так, кровельный декор (черепица, декоративные элементы крыши, цзишоу), имитация деревянных конструкций (доугуны, перила, оконные переплеты), окрашивание и роспись практически можно считать прямым аналогом наземных сооружений, но отдельные формы декора, такие как антропоморфные колонны или использование фигурок феникса на косых коньках, еще требуют более детального изучения с привлечением новых археологических материалов.

Библиография:

1. *Ли Сысы*. Исследование погребального инвентаря архитектуры в эпоху Хань. Диссертация магистра. Китайская центральная академия художеств, 2012. (李思思.汉代建筑明器研究//硕士论文：中央美术学院 2012年)

2. *Ли Ин-ин*. Исследование терракотовых теремов, обнаруженных при раскопах в двух столицах (Сиань и Лоян) эпохи Хань. Диссертация магистра. Пекинский архитектурный университет, 2010. (李樱樱.汉代两京出土陶楼建筑研究//硕士论文：北京建筑工程学院 2010年)

3. *Ню Линьлинь*. Исследование искусства «терракотового терема» эпохи Хань. Диссертация магистра. Чжэнчжоу университет, 2015. (牛琳琳.汉代陶楼艺术研究//硕士论文：郑州大学 2015年)

4. Музей провинции Хэнань. Погребальные инвентари архитектуры, обнаруженных при раскопах в провинции Хэнань. Чжэнчжоу: Издательство «Слон», 2002. (河南博物院 编著.河南出土汉代建筑明器//郑州：大象出版社 2012年) (дата обращения: 2.01.2019).

5. *У Вэй*. Терракотовый терем эпохи Хань, глазурованный зеленой глазурью, со столбами человеческой фигурой. Статья на веб-сайте. URL: http: //www.chnmus.net/dcjp/node_17513.htm (武玮.汉绿釉人形柱陶楼//网站论文：http: //www.chnmus.net/dcjp/node_17513.htm)

6. *Пань Гуси*. Китайская древняя архитектурная история // Пекин: Китайская архитектура & здания, 1999. (潘谷西.中国古代建筑史//北京：中国建筑工业出版社，1999年)

ЛУ ЧЖЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
Доцент Университета Кайля
e-mail:157739594@qq.com

LU ZHEN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
Associate professor, Kaili university
e-mail:157739594@qq.com

ИЗУЧЕНИЕ МОТИВА БАБОЧКИ В ВЫШИВКЕ НАРОДНОСТИ КИТАЯ МЯО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ПРОВИНЦИИ ГУЙЧЖОУ

A STUDY OF THE BUTTERFLY MOTIF IN THE MIAO EMBROIDERY IN SOUTHEAST GUIZHOU PROVINCE OF CHINA

Рисунки вышивки являются важными символами в истории и культуре Китая народа Мяо. Эта статья посвящена изучению мотива бабочки, который часто встречается в искусстве юго-восточного Гуйчжоу. Бабочка является наиболее важным элементом орнамента в вышивки народности Мяо, являясь первоисточником изучения композиционных моделей вышивки. По легенде, бабочка — это символ души человека. Автор прослеживает происхождение и изменения данного мотива, анализирует образцы орнамента композиций и художественного стиля, символической интерпретации, особенностей колорита. Основная цель — изучить образцы рисунков бабочек в вышивке, исследовать приемы стилизации, сравнить символику. В контексте данной группы и в других областях распространения культуры Мяо цель — показать значение рисунка бабочки в вышивке, также связанной с религиозной культурой Мяо и культурой Хань. Наконец, автор выдвигает тезис по сохранению искусства традиционной вышивки Мяо.

Figures of embroidery are important symbols in the history and culture of the people of Miao. This article is devoted to the study of the motif of a butterfly, which is often found in southeastern Guizhou.

Butterfly is the most important element of the ornament in the southeast embroidery of Guizhou Miao, which is the primary source of study of Miao embroidery patterns. According to legend, the butterfly is a symbol of human. The author traces the origin and changes of this motive and analyzes patterns of ornament and artistic style of compositions, their symbolic interpretation of features and color. The main goal is to generalize patterns of butterfly patterns in embroidery, to compare the symbols of embroidery. In the context of this group and in other areas of the spread of Miao culture, the value of the butterfly pattern in embroidery is also associated with the religious culture of Miao and Han culture. Finally, the author puts forward the thesis on preserving the art of traditional Miao embroidery.

Ключевые слова: шаблоны бабочек, вышивка Мяо, Юго-Восточный Гуйчжоу, Китай, культура, символическое значение.
Keywords: Patterns of butterflies, Embroidery Miao, Southeast Guizhou, China, Culture, Symbolic meaning.

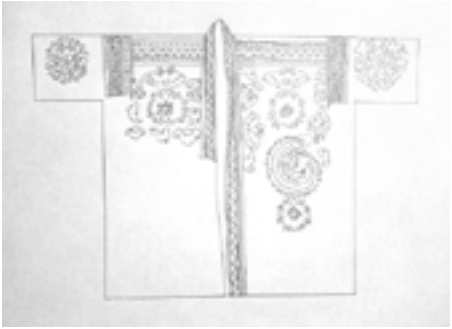
Во-первых, форма символа бабочки. Если мы посмотрим на историю искусства и культурной антропологии Мяо, мы обнаружим, что существует связь между символом бабочки Мяо и символом бабочки в других регионах. Символ бабочки появляется не только в визуальном изображении Мяо. Большое количество символов бабочки также было обнаружено в фресках гробниц династии Хань в китайской провинции Сычуань. Эти символы обычно появляются в форме символа «∞». Кроме того, знаки бабочек часто находят в ранних примитивных изображениях племен Южной Америки. Автор считает, что в контексте визуальной культуры национальности Мяо символ бабочек совокупно подсознательно делится на следующие четыре типа.

1. **Религиозное изображение.**

Этот тип связан с религиозной космологией народа Мяо. Это, в основном, относится к символическим символам Божества Запада, символизирующим, что боги и смертные находятся в контакте друг с другом.

2. **Колдовство.**

Хотя рисунок бабочки важен в художественной работе Мяо, ее основное расположение не является постоянным. Наблюдая за изменением (подъем и снижение) его основного положения, мы можем даже многое уз-



нать из его расположения в декоративном изображении. В общем, когда символ бабочки находится в центре образа вуду, он находится на ранней стадии цивилизации и отражает характеристики матриархального общества. В мифологии эпоса Мяо бабочка — это человеческая мать. Существует более прямая производная связь между рисунком бабочки и эпическим мифом народа Мяо. Люди Мяо использовали ведьм для общения с людьми и Богом, и они также отвечали за молитвы во время жертвоприношений. Природное поклонение и поклонение призракам далее развились в поклонение тотемам и поклонение предкам.

3. **Репродуктивное поклонение.**

Молитва о продолжении рода всегда была основной темой первоначального визуального образа. Основываясь на поклонении мощной способности размножения и разведения бабочки, значение этого символа увеличивается.

4. **Благоприятные изображения поклонения.**

В дополнение к поклонению тотему, изображение бабочки Хмонг — это описание некоторых благоприятных значений в естественном мире для выражения чувств людей о чем-то хорошем.

Во-вторых, классификация изображения формы бабочки (рис. 1).

1. **Реалистичный тип,** естественный образ бабочки для утончения и упрощения.

2. **Спиральный тип,** использование динамической спирали суммирует изображение бабочки.

3. **Символический тип** — это вид орнамента бабочки, происходящий, в основном, от неба, изображение бабочки сильно обобщается как геометрический символ.

4. **Прямой тип,** использующий пространство и диагональные линии для разделения этого пространства. Это еще одна чрезвычайная деформация изображения бабочки.

5. **Комбинированный тип** — сочетание изображения бабочки и изображения других животных или растений, таких как рыбы, драконы, птицы, цветы и т.д.



В-третьих, форма бабочки в классификации форм границы (рис. 2).

1. **Треугольники.** Это самый распространенный вариант, а также вариант, который соответствует основной форме бабочки.

2. **Круглая,** это сочетание украшения бабочки и солнечного украшения. Круговое украшение обычно используется как центр композиции текстильного рисунка Мяо, но круглое украшение бабочки обычно не является центром общей композиции.

3. **Квадрат и ромб** — этот рисунок бабочки, как правило, непрерывен.

4. **Свободная форма** — этот рисунок бабочки не связан границей.

В-четвертых, влияние феминистской идеологии на символическую систему бабочки национальности «Мяо».

1. Наследование художественного символа символа бабочки народа Мяо.

Влияние культурных традиций и обычаев национальности Мяо на искусство изображения бабочки народа Мяо привело к появлению искаженного представления символа бабочки. Например, люди Мяо в районах Шуйчэн, Найонг и Хежанг на северо-западе провинции Гуйчжоу, широко известные как «маленькие цветочные сеянцы», покинули границу Сычуань и Чунцин более чем 2000 лет назад, с тех пор как оставили примитивное сельское хозяйство и охотничью жизнь в среднем и нижнем течении реки Янцзы. Такая этническая группа претерпела изменения в своих узорах батика и увековечила свой узор, бабочку в том районе, в котором они первоначально поселились.

2. Духовная ориентация изображения бабочки в искусстве женщин Мяо.

В основных ритуальных действиях схема бабочки как символ женщины часто становится носителем общения богов и людей. Во время фестиваля барабанов люди шьют батиковые плащи. Образ абстрактной бабочки

появляется в узоре батикового плаща. Можно видеть, что схема бабочек часто появляется в основных ритуальных действиях, указывая на ее священное символическое значение и сильную духовную ориентацию. Однако с течением времени культурный смысл символа бабочки понемногу меняется.

В-пятых, культурные изменения символа бабочки Мяо.

1. Функциональное преобразование значения тотема бабочки

Мы обнаружили, что символ «ее» как символ женской власти есть воплощение коллективной воли общества и женского символа в истории искусства народа Мяо. Интернализация проявления. Однако с дальнейшей эволюцией истории «она» постепенно стала повседневным явлением и материализовалась, благодаря статусу власти субъекта, и оставила алтарь, чтобы стать «он» с декоративным эффектом.

2. Переход от Церемонии Колдовства к Изменению Женского Эстетического Сознания.

В качестве одного из центральных символов родословной Мяо символ бабочки широко используется в коллективных действиях, таких как церемонии колдовства, из-за его символов власти, представляющих женщин.

Относительно проявления воли женской власти, к которой он относится.

Современный образ жизни постепенно привел ритуалы колдовства к применению их в качестве развлечения. В какой-то мере также было восстановлено понимание эстетических ценностей женщин в их эстетических ценностях. Все больше и больше женщин начинают разрабатывать изображения бабочек, которые подходят для их этнической принадлежности и современной моды. Символическое и культурное значение символов может быть чем-то большим. Интерпретация исходит от женщин-старейшин.

3. Символы бабочки Мяо в концепциях современного искусства.

В современных визуальных искусствах Мяо женщины-художники начали устанавливать чувство самоидентификации, согласно их собственной гендерной идентичности, и начали извлекать свою ценность из гендерных различий. Когда они пытались использовать свой собственный опыт для интерпретации мира с «женской точки зрения», символ декоративных бабочек, которых они отображали, не только отличался от культуры ханьцев, которая была глубоко затронута западной культурой, но также и от изображений женщин Мяо любой эпохи.

Расстояние. Именно из-за этой практики древний культурный символ символа бабочки Мяо имеет новое содержание и «постмодернистское» представление Китая. Основываясь на нынешнем состоянии современного женского искусства Мяо, автор суммирует систему символа бабочки следующим образом: во-первых, он становится внутренним ресурсом женщин Мяо. Они постепенно приобретают вдохновение из личного опыта и иностранной культуры. Символ бабочки более личный.

Особенности и реалистичные тенденции

Во-вторых, символ бабочки в современное время не представляет темы политики, истории и философии, но это красивая, естественная и человеческая природа. В-третьих, с древних времен и до настоящего времени символ бабочки всегда был образным типом традиционных ремесел женщин Мяо. Хотя ручная работа по окраске, шитью, вязанию, ткачеству и вышивке постепенно стала неактуальной для современных женщин, живущих в городах, естественное накопление навыков превратило ее в уникальный дискурс по женской моде. Материалы повседневной жизни концептуальны и художественны.

Вывод

Сегодня символ бабочки национальности Мяо далек от традиционного культурного значения. Тем не менее, повсюду в визуальном виде, художественной культуре и духовной ориентации отражается накопление оригинальной культуры Мяо, так что в бесконечном потоке идей и многочисленных технологических средствах мы все еще можем видеть характер местной культуры Мяо, который он несет, именно эти общие качества позволяют символу бабочки Хмонг составлять систему, которая может многое рассказать.

Библиография:

1. *Ян Чжэнвэнь*. Культура костюмов Мяо [M]. Издательский дом Гуйчжоу, 1998.

2. *Ву Пинг*. Предварительное исследование культурных коннотаций и приемов вышивки Гуйчжоу Мяо [J]. Журнал Университета Гуйчжоу для национальностей, 2006.

3. *Ло Линь*. О выпуске народной вышивки Miao и его наследовании [J]. Журнал Университета Гуйчжоу для национальностей, 2008.

4. *Ван Гонконг Цзин*. Защита, наследование и развитие культуры ремесла вышивки Мяо [J]. Журнал Института национальностей Хубэй, 2008.

5. *Яо Цзючжоу*. Основные характеристики вышивки народности Miao в юго-восточной провинции Гуйчжоу [J]. Журнал университета Гуйчжоу, 2009.

6. *Чжу Си.* О художественной эстетической ценности рисунков Гуйчжоу Миаосю [J]. Популярная литература, 2012.

7. *Ли Миньцзуань*. Анализ рисунков вышивки Мяо в юго-восточной провинции Гуйчжоу [J].

8. *Чжан Вэньбяо*. Формальные особенности композиции рисунков вышивки Мяо [J]. Искусство обзора, 2016.

Д.М. ЧАВУШЬЯН

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: chavushian@mail.ru

D.M. CHAVUSHYAN

Candidate of art history, professor, head. department «Restoration of art metal» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: chavushian@mail.ru

ВЛИЯНИЕ ЮВЕЛИРНЫХ ЦЕНТРОВ ЮЖНОЙ ГЕРМАНИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВА СКАНИ XVIII ВЕКА В ВЕЛИКОМ УСТЮГЕ

THE INFLUENCE OF JEWELRY IN SOUTHERN GERMANY ON THE FORMATION OF THE FILIGREE ART OF XVIII CENTURY IN VELIKY USTYUG

Статья посвящена западноевропейским влияниям на развитие сканного искусства Русского Севера, которые особенно проявились в Великом Устюге. В статье сравниваются сканные изделия Великого Устюга и филигранные предметы из ювелирных центров Южной Германии: Швебиш-Гмюнда, Нюрнберга и Аугсбурга. Приводятся результаты технико-технологических исследований.

The article is devoted to the Western European influences on the development of the art of the Russian North, which are especially evident in the Great Ustyug. The article compares the filigree products of the Great Ustyug and filigree items from the jewelry centers of southern Germany: Schwäbisch Gmünd, Nuremberg and Augsburg. The results of technical and technological research are presented.

Ключевые слова: техника филиграни, ювелирное искусство, Южная Германия, сканные элементы, проволока, влияния.
Keywords: filigree technique, jewelry, southern Germany, Great Ustyug, wire, effects.

Уникальный город Великий Устюг по праву можно назвать центром ювелирного дела и родиной одного из самобытных направлений северной ажурной скани. Феномен появления собственных технических приемов и удивительным образом узнаваемых сканных композиций не изучен в полной мере, остается ряд вопросов, которые наводят на мысль об иностранных влияниях на этот вид ювелирного искусства.

Сканное дело Великого Устюга рассматривала в своих работах М.М.Постникова-Лосева, особенно подробно описав его в книге «Русская золотая и серебряная скань». Ценность этого труда в том, что в нем приводится широкий ряд сканных предметов этого центра из собрания Государственного исторического музея, описывается становление сканного ремесла. Можно привести два редких диссертационных исследования, посвященных ювелирному искусству Русского Севера: Н.Г.Платоновой «Ювелирное искусство русского Севера XVI–XIX веков» и В.Л.Журавлевой «Серебряное дело городов русского севера XVII–XIX веков (комплексный анализ письменных и вещественных источников)», в этих трудах Великий Устюг рассматривается, прежде всего, как уникальный центр сканного дела и других ювелирных искусств.

Перед тем как говорить о сканных технологиях, нужно охарактеризовать то население, которое сделало этот город мощным торговым центром и привнесло многое из западной и восточной культур. «Великий Устюг в XVIII веке современники считали богатым купеческим городом, чрезвычайно способным к торгу» [1]. Более шестисот купцов от первой до третьей гильдии проживали тогда в городе. Побывавший в Устюге в августе 1771 г. академик Иван Лепехин писал о том, что купцы здесь «большею частию заживны и имеют довольные промыслы» [2].

Если заглянуть в историю то еще, с середины XVI века Устюг становится самым большим центром торговли, ремесла и культуры в Поморье. Название «Великий» утверждается после того как Иван IV в XVI веке, включил Устюг в число опричных городов. По свидетельству Н.Г.Платоновой, начиная с XVII века, Великий Устюг был одним из крупных центров ювелирного дела. По данным писцовой книги 1676–1683 годов в Великом Устюге насчитывалось около двадцати лавок по продаже серебряных изделий.

После перемещения торговых путей в XVIII веке Великий Устюг и многие другие северные города теряют торгово-транспортное значение. В 1704 году меняется административное положение Устюга, город

вошел в состав Архангелогородской губернии, получив статус провинциального города.

География торговой деятельности устюжских купцов, имеющей давние традиции, охватывала Север и центр России, Поволжье, Сибирь, Дальний Восток.

О торговле с Китаем сухопутным путем имеются интересные сведения в статье заведующей Отделом истории Великоустюжского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника Г.Н.Чебыкиной «Торговля устюжских купцов в Сибири в XVIII веке». Торговля в Сибири через бурятский город Кяхту с Китаем приносила устюжским купцам большой доход. «В XVIII веке в Великом Устюге успешно развивались промышленность, многочисленные ремесла и художественные промыслы. Как заметил Михаил Чулков, цветущим своим состоянием Устюг во многом был обязан Сибири» [3]. В связи с Указом Екатерины II от 31 июля 1762 г., который отменял правительственную монополию на торговлю с Китаем и вводил принцип свободы торговли, во второй половине XVIII века в Сибири торговало более 200 купцов из Великого Устюга.

Ассортимент товаров, которые покупали и которыми торговали великоустюжские купцы, был разнообразным. В Устюг поступало «свейское» (шведское) железо, медь, олово, свинец, из предметов: паникадила, подсвечники, колокола, серебряные и золоченые кубки, английские сукна, шелковые ткани. Из Вологды, Москвы и Устюга уходили в Западную Европу караваны с золотом, серебром, мехами, посудой и другими товарами, в которых нуждалась Англия и Голландия.

Предприимчивость русских купцов была востребованной на ярмарках, некоторые из них ездили за товарами в Москву, где в рядах и лавках покупали отечественные и иностранные товары. Ездили устюжские купцы за товарами для Сибири и на Макарьевскую ярмарку — одну из крупнейших в России. Известной ярмаркой, проходившей весной, на которой торговали великоустюжские купцы, была Ирбитская [4]. В Ирбитской ярмарке принимали участие купцы из разных российских городов, но «…особливо московские, казанские, астраханские, оренбургские, ярославские, устюжские, вологодские…». В Ирбите производили торг на деньги и в мену «на сибирские мякотные и китайские товары» [5].

Имеются сведения о торговых контактах Великого Устюга с Норвегией. Г.Н.Чебыкина пишет: «В первой четверти XVIII в. расширению торговых связей устюжан с Сибирью в определенной мере способ-

ствовали правительственные ограничения в торговле через Архангельский порт». Как пишет С.Ф.Огородников, в начале XVIII в. «весь район торговых операций жителей Архангельска, Холмогор, Устюга Великого, Вологды и Колы ограничивался … посылкою в Норвегию мелких судишек с хлебом и "с другими мелочными товаренки"» [6].

О торговле с Германией также имеются сведения в статье Г.Н.Чебыкиной: «В Архангельске покупали "немецкие" товары: ладан, сахар, перец, олово в деле и прутовое, изюм, чернослив, виноградные вина, квасцы, сандал, красные и синие сукна, "разных разборов" стамеды, выбойку, белое железо, свинец, деревянное масло и многое другое. Часть этих товаров оставляли для продажи в своем городе, остальные везли в Сибирь» [7].

Конечно, активные торговые связи повлияли на то, что в городе стали процветать разные ремесла, а в 1785 году открыта цеховая управа, объединившая восемь ремесленных цехов: иконописный, серебряный, портной, сапожный, чарошный, кузнечный, красильный и медный. Многие специалисты до сих пор отмечают великолепное мастерство устюжских ремесленников, которое можно видеть в самых различных областях изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Мы также можем предположить, что при большой торговой активности великоустюжских купцов они вполне могли приобретать ювелирные предметы из Западной Европы на ярмарках. Несомненно, при таких обширных торговых связях Великий Устюг устанавливал и культурные. Многие ювелирные произведения поступали в этот город из Западной Европы и Китая, а затем копировались или перерабатывались на свой художественных вкус великоустюжскими мастерами.

Но в орнаментальном строе великоустюжской скани искусствоведы находят и народные мотивы. М.М.Постникова-Лосева отмечает: «Сканные изделия северных русских городов отличаются особенностями орнамента, сближающими их с народным искусством русского Севера — росписью по дереву и резьбой из бересты. То же стремление к округлым линиям, которое заставляет великоустюжского серебряника-сканщика изгибать листья, почти превращая их в круги, вводить мягко-округлые формы в детали орнамента и придавать почти шарообразную форму ножкам ларца или солонки, очевидно руководило и кистью народного мастера, покрывающего яркими узорами деревянные изделия. Мотив свернувшегося листа, образующего почти круг, характерный для великоустюжской



Рисунок 1. Коробочка. Великий Устюг. XVIII в. Скань, серебро. ГИМ

серебряной скани, встречается и в яркой росписи северной деревянной посуды и прялок» [8].

На основе технико-технологических исследований мы попытались провести параллели со сканным искусством Западной Европы. Проводя сравнительный анализ филигранных памятников из ювелирных центров Южной Германии (Швебиш-Гмюнда, Нюрнберга и Аугсбурга) с великоустюжскими сканными изделиями можно найти много схожих черт.

Во-первых, выделим основные сканные элементы в великоустюжских работах XVIII в. По верхнему краю большей ювелирных изделий положена сочная полоска плетеной сканной «косички» из двух рядов ссученной в веревочку скани. Основной рисунок выложен толстой сканной веревочкой, контуры цветов и листьев — гладкой лентой плющеной проволоки, а мелкие завитки — очень тонкой сканной веревочкой. Легкие ажурные узоры не напаяны, а наложены на позолоченный гладкий фон. Цветы и листья выполнены густой сеткой мелких завитков из тонкой скани. Каждый завиток закончен неправильной формы кружком, с загнутым внутрь концом проволоки. Существовало абсолютное стремление к округлым линиям.

Во-вторых, в ходе технико-технологического изучения орнаментальных мотивов великоустюжской скани удалось установить характерные сканные элементы на примере сканной коробочки из собрания Государственного исторического музея (ил.1).

Например, спиралевидные завитки с одной головкой использовались в виде сильно вальцованной, скрученной косички. Такими завитками плотно заполняли цветочный орнамент из крупной глади. Ножка завитка заводилась за предыдущий элемент, поэтому практически была не видна. Так же мастера из Великого Устюга часто применяли ленивец для подчеркивания формы изделия и выполняли его преимущественно из глади. *Двойная скученная косичка* (или *сканная веревочка,*





Рисунок 2. Фрагменты сканной коробочки XVIII в. — ленивец и зернь. Великий Устюг
Рисунок 3. Филигранный оклад Евангелия. 1695 г. Нюрнберг

как ее называет М.М.Постникова-Лосева) использовался для опоясывания тулова, для выкладывания основного сканного рисунка в сочетании с гладкой плющеной проволокой. Зернь на изделиях Великого Устюга использовалась не часто, иногда она служила для оформления декоративных накладных элементов, завершавших сканную композицию. Например, на шкатулке из коллекции ГИМ, она встречается только на крышке, на напаянном цветке, в центре бутона (ил. 2).

Интересно было сравнить элементы великоустюжских и южно-германских филигранных композиций. Города Южной Германии, такие как Нюрнберг, Аугсбург, Швебиш-Гмюнд испокон веков были известны своими ювелирными традициями.

В ходе проведения технико-технологических исследований были выделены основные филигранные элементы на изделиях Нюрнберга, Аугсбурга и Швебиш-Гмюнда.

Итак, в филигранных композициях на предметах из Южной Германии, как, например, на нюрнбергском окладе евангелия 1695 г. (ил. 3), в



Рисунок 4. Анализ характера проволоки сканной коробочки. Великий Устюг. XVIII в.



Рисунок 5. Экспериментальный образец. Фрагмент коробочки. Великий Устюг. XVIII в.

основном мастерами использовались спиралевидные завитки с одной головкой из сильно вальцованной, скрученной косички. Завитками плотно заполняли цветочный орнамент, рамка которого выполнялась из крупной глади. Спиралевидные завитки и ленивец использовались во всех центрах Южной Германии в XVIII веке.

Зернь можно встретить на отдельных, напаянных на форму элементах для завершения художественного образа композиции. На кружке мастера аугсбургского мастера И.Я.Адама напаянные цветки, декорированы зернью в центре бутона. На многих окладах евангелий из Нюрнберга зернь оформляла центры цветочных розеток и бутонов. «Элементы зерни, характерные для многих произведений из Швебиш-Гмюнда, выполнялись традиционно из круглой проволоки. Они украшают отдельные фрагменты декора, например, характерные для этого центра выпуклые розетки» [9].

Н.Э.Абрамова пишет о том, что жгутом из перевитой проволоки обрамлены стороны сундучка, подчеркнута овальная форма коробочки, из него сделаны ручки сундучка и коробочек Швебиш-Гмюнда, находящихся в собрании Музеев Московского Кремля. В ходе экспериментов было уточнено, что жгутом являлась двойная скученная косичка, которая использовался для опоясывания формы предмета. Тот же декоративный элемент мы видим и на великоустюжских предметах.



Рисунок 6. Анализ характера проволоки филигранной шкатулки. Швебиш-Гмюнд. XVIII в.



Рисунок 7. Экспериментальный образецт. Фрагмент шкатулки. Швебиш-Гмюнд. XVIII в.

Одним из аргументированных и наглядных методов исследование является сравнение толщины и характера проволоки в филигранных композициях на изделиях из Великого Устюга и из городов Южной Германии.

Для изучения проволоки в сканном рисунке предметов Великого Устюга был проведен обмер коробочки XVIII века из собрания Государственного исторического музея. Нам удалось установить толщину сканной проволоки: прямоугольная гладь (1,2 х 0,4 мм), толстая прямоугольная гладь (2,1 х 1 мм), вальцованная косичка (0,9 х 0,1 мм). Основной рисунок выделялся толстой плющеной и гладкой проволокой, рельефно возвышающейся над мелкими сканными завитками с одной головкой (ил. 4, 5).

«Для создания внешних контуров изделий серебряники из Швебиш-Гмюнда изготавливали проволоку толщиной от 0,8 до 1 миллиметра, для внутреннего контура — 0,5 миллиметров, а для мелких округлых завитков, заполняющих основной орнаментальный мотив в виде листа, использовали тончайшую проволоку диаметром около 0,2 миллиметра» [10]. Также нужно отметить и характер проволоки: круглой и плоской в сечении, прямоугольной, перевитой круглой и уплощенной, состоящей из двух круглых косичек. Изучая шкатулку XVIII в. из Шве-



Рисунок 8. Анализ характера проволоки филигранного оклада Евангелия. Нюрнберг. 1695 г.



Рисунок 9. Экспериментальный образец. Фрагмент оклада Евангелия. Нюрнберг. 1695 г.

биш-Гмюнда, наиболее похожую по орнаментике на предметы Великого Устюга, было установлено, что в ее сканном орнаменте использовалась проволока: прямоугольная гладь (1,2 х 0,2 мм), вальцованная косичка (0,9 х 0,1 мм) (ил. 6, 7).

В ходе обмеров и изучения филигранных изделий из Нюрнберга 1695 г. были уточнены размер и характер используемой проволоки в филигранных ажурных композициях. В изделиях Нюрнберга была использована проволока: для основного рисунка — прямоугольная гладь (1,4 х 3 мм), для заполнения филигранного рисунка — вальцованная косичка (0,9 х 0,1 мм) (ил. 8, 9).

Во время экспериментов были изучены предметы из Аугсбурга такие, например, как кружка 1762–1763 гг. мастера И.Я.Адама. Ее филигранный узор по характеру напоминает великоустюжский. В ходе обмеров этого памятника из собрания Государственного исторического музея была определена толщина проволоки, немецкий мастер использовал: прямоугольную гладь (1,2 х 0,5 мм), вальцованную косичку (1 х 0,1 мм) (ил. 10, 11).

В результате проведенных технико-технологических исследований были созданы пробные образцы филигранных изделий с орнаментальными мотивами Южной Германии (городов Аугсбург, Нюрнберг,



Рисунок 10. Анализ характера проволоки филигранного кубка. Аугсбург. Мастер И.Я.Адам. XVIII в.



Рисунок 11. Экспериментальный образец. Фрагмент кубка. Аугсбург. XVIII в.

Швебиш-Гмюнд). Мы определили возможное влияние филигранного искусства Южной Германии на скань Великого Устюга.

По завершению сравнительного анализа можно определенно сказать о единообразии сканной орнаментики.

С помощью прямоугольной глади мастера в XVIII веке создавали основные направляющие завитки в сканном рисунке. Именно этой гладкой лентой плющеной проволоки выкладывались растительные круглящиеся контуры цветов и листьев. Сравнивая этот тип проволоки в разных изделиях Южной Германии и Великого Устюга можно точно определить ее характеристики. Толщина прямоугольной глади в изделиях Великого Устюга была двух видов — 1,2 х 0,4 мм и 2,1 х 1 мм, в изделиях Нюрнберга — 1,4 х 0,3 мм, в изделиях Аугсбурга —1,2 х 0,5 мм, в изделиях Швебиш-Гмюнда —1,2 х 0,2 мм. Таким образом, толщина плоской прямоугольной глади в изделиях Великого Устюга была более разнообразной, но в некоторых случаях схожей с толщиной прямоугольной глади на филигранных предметах Аугсбурга и Швебиш-Гмюнда.

Спиралевидные завитки с одной головкой использовались в виде сильно вальцованной, скрученной косички. Этот элемент использовался во всех центрах Южной Германии в XVIII в. и также в Великом Устюге. Толщина проволоки при этом в изделиях Великого Устюга была 0,9 х

0,1 мм, в изделиях Нюрнберга — 0,9 х 0,1 мм, в изделиях Аугсбурга — 1 х 0,1 мм, в изделиях Швебиш-Гмюнда — 0,9 х 0,1 мм. Наиболее близким по своим характеристикам великоустюжский спиралевидный завиток с одной головкой был к таким же элементам Нюрнберга и Швебиш-Гмюнда.

Ленивец также использовался и в Великом Устюге и в Южной Германии. Он выполнялся из глади. Часто по краю крышки у коробочек он припаивался на ребро и образовывал ажурный декоративный край, примером могут служить коробочка из Великого Устюга и коробочка из Швебиш-Гмюнда XVIII в.

Зернь была характерной для сканных работ в Южной Германии. В Великом Устюге ее использовали мало, только в оформлении накладных сканных элементов.

Двойная ссученная косичка применялась для подчеркивания краев предмета и для окантовки. Этот вид декоративной отделки также был популярен как в русских, так и в немецких сканных памятниках.

Работы мастеров известных центров филигранного искусства Южной Германии конца XVII–XVIII вв., таких как Аугсбург, Нюрнберг и Швебиш-Гмюнд, очень похожи по своим художественным и технико-технологическим качествам на сканные памятники Великого Устюга XVIII века. Принцип сканных композиций лежит в растительной орнаментике, где основной рисунок округлых побегов выполнен из толстой плющеной глади, а наполнение цветов, бутонов и листьев выполняется за счет декоративной сетки спиралевидных завитков с одной головкой. Такой орнаментальный строй скани, очевидно, попал в Великий Устюг из Германии. Таким образом, Великий Устюг как крупный торговый центр с налаженными купеческими связями впитал в себя европейскую культуру.

Несомненно, привнесенные на русскую землю иностранные филигранные предметы стали отправной точкой для великоустюжских мастеров, которые с большим интересом и свойственной русским изобретательностью копировали их и создавали на основе полученного опыта свои шедевры.

Примечания:

1. Географическое Методическое описание Российской империи Х.Чеботарева. М., 1776. С. 214–215.

2. Продолжение, дневных записок путешествия Ивана Лепехина в 1771 г. СПб., 1780. Ч. III. С. 298.

3. *Чулков М.* Историческое описание Российской коммерции. Т. 6. Кн. IV. М., 1786. С. 290–291.

4. Ирбит — в 204 км от Екатеринбурга.

5. *Кулишер И.М.* Очерк истории русской торговли. Петербург, 1923. С. 252.

6. *Огородников С.Ф.* Очерк истории города Архангельска в торгово-промышленном отношении. СПб., 1890. С. 148. [Чебыкина Г.Н. Торговля устюжских купцов в Сибири в XVIII веке / Устюжане в Сибири, на Дальнем Востоке и в Русской Америке, XVII — I половине XIX вв. // Материалы краеведч. чтений, посвящ. 350-летию морского похода Семена Дежнева и Федора Потапова. Великий Устюг, 5 июня, 1998 // Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Великий Устюг: Спутник, 1998].

7. ВУФ ГАВО. Ф — 361. Оп. 3. Д. 256. Л. 14, 45–46 [Там же].

8. *Постникова-Лосева М.М.* Русская золотая и серебряная скань. М.: Искусство, 1981. С. 40.

9. *Абрамова Н.Э.* О западноевропейских филигранных произведениях XVII–XVIII веков в собрании музеев Московского Кремля // Материалы и исследования. Вып. 27. М., 2016. С. 153.

10. Там же. С. 152.

Библиография:

1. *Базилевич В.К.* Торговля Великого Устюга в середине XVII в. // Ученые зап. Ин-та истории РАНИОН. М., 1929. С. 89–102.

2. *Журавлева В.Л.* Серебряное дело городов русского севера XVII–XVIII веков (комплексный анализ письменных и вещественных источников). Автореферат диссертации канд. исторических наук. М., 1994.

3. *Платонова Н.Г.* Ювелирное искусство русского севера. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1974.

4. *Постникова-Лосева М.М.* Русское ювелирное искусство: его центры и мастера. М.: Наука, 1974.

5. *Постникова-Лосева М.М.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. М.: Наука, 1983.

6. Таможенная книга Устюга Великого 1751–1752 как источник для изучения языка и культуры севернорусской провинции XVIII века. Вологда, 2000.

7. *Чайкина Ю.И. Смольников С.Н.* Таможенная книга Устюга Великого 1751–1752 как источник для изучения языка и культуры севернорусской провинции XVIII века. Вологда, 2000.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры РХМ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA
Candidate of art history , professor of the department of RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: bars2024@yandex.ru

ЧУГУННЫЕ ЛЕСТНИЦЫ ПЕНЗЫ XIX В. В КОНТЕКСТЕ ЧУГУНОЛИТЕЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА

CAST-IRON STAIRS PENZA XIX CENTURY IN THE CONTEXT OF IRON PRODUCTION

В статье затрагивается проблематика чугунолитейного и металлообрабатывающего производства Пензы в XIX в. Приводятся данные о производственной специализации отдельных заводов, принадлежавших пензенским купцам. Анализируются сохранившиеся чугунные лестницы в архитектуре этого города.

The article deals with the problems of iron and production of metal Penza in the nineteenth century contains data about the production specialization of certain plants belonging to the Penza merchants. The preserved cast-iron stairs in the architecture of this city are analyzed.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, завод, купец, лестница.
Keywords: production, iron casting, factory, merchant, staircase.

Пенза — город, украшенный разными формами архитектурного металла. Металлическое убранство города в XIX веке поражает выразительностью кованых решеток и чугунных ограждений. Интерьеры многих домов в Пензе оформлены чугунными ажурными лестницами. Пензенский архитектурный металл можно условно разделить по технике изготовления на две группы: это кованые ограждения и чугунные.

Кованые решетки Пензы имеют разные художественные решения и предназначены как для купеческих домов, так и для общественных зданий и мест города. Из истории известно, что в Пензе кузнечное дело возникло во второй половине XVII в., можно сказать параллельно с основанием самого города. Кузнецы жили в Большом Посаде в Пензе, а о распространении кузнечного ремесла в Пензе свидетельствуют старые названия улиц города: Кузнечный порядок (в настоящее время ул. Кузнецкая), Старо-Кузнечная (в настоящее время ул. Суворова).

Устройство кузнечного производства в Пензе было основано на цеховом обществе, во главе которого был старшина. Возглавляла цеховое общество Пензенская ремесленная управа, созданная в 1806 г. Заниматься кузнечным производством было выгодно, известно, что даже некоторые деревенские мастера перебирались в город. Со временем возникли кузнечные династии мастеров: Позднеевых, Епифановых, Антроповых, Сухоруковых, Пищулиных. Таким образом, промышленное производство в Пензе начали мелкие ремесленники, а продолжили купцы.

В первой половине XIX века в Пензе начали развиваться первые металлообрабатывающие предприятия. Пенза оставалась городом небольших заводов и фабрик, выросших на месте мастерских мелких ремесленников.

Следует отметить интересный факт: в Пензенской губернии некоторыми чугуноплавильными заводами владели купчихи и мещанки. Также они владели производственными предприятиями в разных отраслях промышленности. Первым был основан чугуноплавильный завод мещанки А.Н.Отраковой в 1830 г., далее его владельцем стал А.П.Ламберг, в 1848 г. он взял его в аренду. Завод выпускал исключительно разное оборудование, в частности молотильные машины сельского хозяйства.

На 1802 год «…согласно отчету, в Пензенской губернии работало 44 фабрики и завода» [1].

Среди художественного чугунного литья и его производства в Пензе можно отметить колокольный завод, организованный купцом Ф.А.Приваловым. Для изготовления колоколов использовалась медь, олово и железо. В начале XX века это завод продолжал работать, об этом свидетельствуют архивные данные: «…в Нижнеломовском уезде проживало 155013 чел… Работали 2 спичечные фабрики (Камендровского и Ермолаева), колокольный завод Приваловых…» [2]. В собственности этого

купца был также и другой завод, выпускавший для сельскохозяйственной отрасли самовейки и молотильные машины.

Чугунолитейное производство в Пензе во второй половине XIX века было очень распространено. Об этом говорит факт наличия большого количества чугуноплавильных заводов.

Производство чугунных изделий для промышленности в Пензе было налажено на чугуноплавильном заводе купца Д.И.Давыдова. Здесь отливали производственные детали и механизмы для винокуренных заводов, суконных, писчебумажных фабрик: колеса, шестерни, водопроводные трубы. Производство возникло в 1844 г. как небольшая литейная мастерская, а уже в 1858 г. она была преобразована в чугунолитейный завод.

Чугунолитейные заводы демонстрировали свою продукцию на специализированных выставках. Например, «В СПб состоялась с/х выставка… Малыми серебряными медалями награждены: Николай Дмитриевич Манухин из Краснослободского уезда за чугунные изделия…» [3].

В этом уезде также находился Рябкинский чугуноплавильный завод. В своей статье С.Г.Цыганкин подробно рассказывает об устройстве чугунолитейного завода и усадьбы при нем. «Рябкинский чугуноплавильный завод находился в Пензенской губернии Краснослободском уезде (ныне территория республики Мордовия) в 180 верстах от губернского города Пензы и 15 верстах от города Краснослободска» [4]. Из статьи мы узнаем, что заводом управляла Мария Милякова и ее муж — московский купец 1-й гильдии и коммерции советник А.Шапкин [5]. Завод находился на стадии банкротства из-за нехватки руд и по причине падения цен на чугунные изделия. Также в этой статье описывается внешний облик завода и заводской усадьбы, в интерьере которой есть предметы чугунного литья, например, печные дверцы. В 1866 г. была опубликована информация о фабриках и заводах Пензенской губернии. «Краснобогатырский у. — чугуноплавильный, железоделательный и купоросный заводы» [6].

Также купец Н.Р.Соколов строит в Пензе около Московской заставы чугунолитейный завод, которым последствии владеет его зять — купец И.М.Лобанов, окончательной его владелицей станет купчиха Е.Н.Платонова. «В мае 1858 г. купец Н.Р.Соколов открыл в Пензе Литейно-механический завод» [7]. Ассортимент производимой продукции из чугуна был достаточно широким при купце И.М.Лобанове и дочери Н.Р.Соколова А.Н.Соколовой, так, например, на заводе изготавливались: сеялки, конные молотилки

с постоянными и переменными приводами, решетки, балконы, лестницы. На международной выставке в Риме в 1903 году изделия этого завода были удостоены бронзовой медали, а на Всероссийской выставке в 1908 году завод наградили золотой и бронзовой медалями.

Купечество Пензы владело производством художественного чугуна в полной мере. В 1868 г. техник, заводчик, купец 3-й гильдии немец по национальности В.И.Крюгер основал крупное производство — чугунолитейный завод с паровой машиной на 15 лошадиных сил. «Василий (Вильгельм) Иванович Крюгер, купец, подданный Германии, получил от властей Пензы разрешение на строительство в городе механического завода с чугунолитейным производством» [8]. Чугунное оборудование, производимое заводом, предназначалось для винокуренной промышленности и лесопильных предприятий. В оборудование завода входили: две вагранки, 6 горнов, 23 различных станка. В начале XX века им владел А.В.Кракк.

На рубеже XIX и XX веков в Пензе появлялись небольшие чугунолитейные производства, так, например: завод Д.В.Воронцова, построенный в 1898 г. на Саранской ул.; завод П.И.Катина на Троицкой ул.; завод А.Г.Фомина, построенный в 1910 г. на Большой Кочетовке и металлургический завод Х.А.Пинеса и Б.А.Лейкина, построенный в 1908 г. на Козловской ул.

В архиве существуют записи, что «… в Пензе в 1879 году работали: …2 чугунно-литейных завода, …механически-литейный заводы…» [9]. Также известно, что в 1890 году была опубликована статья Очерки заводской и фабричной промышленности в пензенской губернии» [10], которая подробно освещала несколько групп промышленных предприятий.

К началу XX века в Пензе функционировали четыре чугунолитейных завода, на которых работали 370 рабочих [11]. К сожалению, металлообрабатывающие предприятия не имели выраженной специализации и занимались разными видами работ, часто производили утилитарный металл потребительского назначения, так как крупных заказчиков практически не было. Из архивных записей можно узнать о том, что «…судя по данным статистики, фабрикой и заводом в большинстве своем считались те, где в среднем по губернии было занято от 3 до 10 человек» [12].

Таким образом, первые чугунолитейные предприятия появились в Пензе еще в конце XVIII — первой половине XIX века, а вторая половина XIX века была ознаменована модернизацией многих предприятий города.



Рисунок 1. Второй корпус присутственных мест в Пензе. Парадная чугунная лестница. Кон. XIX в.



Рисунок 2. Второй корпус присутственных мест в Пензе. Фрагмент парадной чугунной лестницы. Кон. XIX в.

Чугунные лестницы в домах Пензы разнообразны по декору и, в основном, имеют маршевую конструкцию, они украшали ряд пензенских зданий, таких как: Архиерейский дом, пензенское отделение Московского торгового банка, Вторая женская гимназия, Железнодорожное училище и других.

В Пензе дворяне возводили просторные городские усадьбы. Для регулярных дворянских съездов в к. XVIII века на Троицкой (потом — Театральной) улице было построено двухэтажное здание дворянского собрания. Чугунная лестница украсила его интерьер.

В 1871 году был перестроен Второй корпус присутственных мест (в настоящее время это здание Арбитражного суда на ул. Белин-



Рисунок 3. Чугунная лестница в доме на ул. Московской, 9 в Пензе



Рисунок 4. Чугунная лестница в доме на ул. Московской, 9 в Пензе. Фрагмент



Рисунок 5. Ограда здания Реального училища на ул. Лекарской в Пензе



Рисунок 6. Чугунная лестница в здании Реального училища на ул. Лекарской в Пензе

ского, 2). Интерьер здания был изменен, и в нем появились парадные чугунные лестницы, ведущие на второй и третий этажи. Лестницы сохранились (ил. 1). Тонкий ажурный орнамент решетки (ил. 2), косоуров, кронштейнов придает интерьеру парадность, а лестница является акцентом интерьера.

Интересен дом № 9 на ул. Московской в Пензе своей необычной планировкой. До революции на нижнем этаже его размещался банк, а на верхнем жил управляющий Неймарк. В доме сохранилась чугунная лестница, ведущая на третий этаж (ил. 3). Отдельные элементы этой лестницы — литые балясины — стойки, поддерживающие поручень очень декоративны (ил. 4).

В здании Реального училища на ул. Лекарской (в настоящее время это ул. Володарского, школа № 4) сохранился комплекс архитектурного металла в экстерьере и интерьере. Ограда представляет собой решетку, выполненную в стиле классицизм (ил. 5). До настоящего времени сохранилась изящная лестница с балясинами (ил. 6).

Невероятно кружевной и легкой кажется чугунная лестница в здании Железнодорожного училища (ил. 7) в Пензе. Рельефные чугунные ступени изящны и имеют сложные орнаментальные композиции (ил. 8).

Здание гостиницы на ул. Московской, в интерьере украшено чугунной лестницей, ступени которой имеют литой рельеф с ажурными краями (ил. 9). Обильно орнаментированная решетка лестницы имеет сложные рельефные элементы очень тонкого литья (ил. 10).

Настоящее художественное произведение чугунного литья представляет собой лестница гостиницы «Гранд-Отель» на углу улиц Московской и Рождественской (в настоящее время ресторан «Волга»). Маршевая



Рисунок 7. Чугунная лестница Железнодорожного училища в Пензе



Рисунок 8. Фрагмент чугунных ступеней лестницы Железнодорожного училища в Пензе

лестница широкая и нарядная, под разными углами зрения создаются выразительные эффекты, а разглядывая решетку, находишь в ней стилизованные сказочные мотивы русского народного искусства (ил. 11, 12).

Выразительна чугунная лестница, расположенная в доме на ул. Московской, 74, который был построен городским головой, купцом 1 гильдии П.П.Похолковым. С течением времени у этого дома было много владельцев. В здании был размещен водочный завод Мейергольда, выпускавший водку «Углевку». В 1902 году здесь находилась Вторая женская гимназия. Ажурное литье этой лестницы состоит из отдельных орнаментальных фризов ступеней и ажурных геометрических орнаментов подступенников (ил. 13).

Также сохранились в Пензе и другие выразительные чугунные лестницы бывшего общежития Епархиального женского училища (в на-



Рисунок 9. Ступени чугунной лестницы в здании гостиницы на ул. Московской в Пензе



Рисунок10. Решетка чугунной лестницы в здании гостиницы на ул. Московской в Пензе



Рисунок11. Чугунная лестница гостиницы «Гранд-Отель» в Пензе



Рисунок12. Фрагмент ажурного чугунного литья лестница гостиницы «Гранд-Отель» в Пензе

стоящее время Краеведческий музей), пышная орнаментальная чугунная лестница бывшего Губернского правления и Казенной палаты (на ул. Белинского, 8), а также чугунная лестница в здании бывшей Духовной консистории, чугунная лестница бывшей гостиницы «Биржевая».

Многие чугунные лестницы в Пензе, к сожалению, не сохранились. К ним можно отнести: лестницу в доме купца И.Г.Мартышкина (дом № 68 на ул. Красной); лестницу бывшего здания городского ломбарда на ул. Куприна (на бывшей Сенной площади); лестницу, ведущую на второй этаж бывшего Дворянского собрания.

Разнообразные формы чугунного литья и активное его применение в старинной архитектуре Пензы дали этому купеческому городу художественный образ. Ажурная и вместе с тем монументальная ограда Спасского кафедрального собора напоминает роскошную чугунную ограду Екатерининского дворца в Царском селе. Ориентир местных мастеров на чугунное литье столицы был в духе архитектурных традиций того времени. В XIX веке Пенза, в основном, состояла из небольших заводов, которые стали появляться на месте ремесленных мастерских.



Рисунок13. Фрагмент чугунных ступеней лестницы в доме на ул. Московской, 74 в Пензе

Примечания:

1. ГАПО. Ф. 6. Оп. 1. Д. 618 [Каблуков Ю. Годы, события, факты из истории Пензенского края (к 350-летию г. Пензы). Пенза, 2012].

2. СКПГ на 1900 [Там же].

3. ПГВ. 1851. № 12 [Там же].

4. *Цыганкин Г.С.* Заводская усадьба Рябкинского чугуноплавильного завода в первой половине XIX века (по материалам сдаточной описи 1833 года) // Вестник Чувашского университета. 2008. № 4.

5. *Арсеньев В.М.* Промышленное развитие Мордовии в первой половине XIX в. // Саранск: Изд-во Морд. Ун-та, 2001. С. 180.

6. ПВГ. 1866. № 20, 22 [Там же].

7. Пензенская энциклопедия. М., 2001. С. 9.

8. ГАПО. Ф. 6. Оп. 1. Д. 4145. [Там же].

9. ГАПО. Ф. 109. Оп. 1. Д. 146 [Там же].

10. ПГВ. 1890. № 146. Обзор Пензенской губернии. Пенза, 1890 [Там же].

11. Пенза промышленная. // Пензенская энциклопедия / гл. ред. К.Д.Вишневский. Пенза: Министерство культуры Пензенской области, М.: Большая Российская энциклопедия, 2001.

12. ПВ. 1913. № 200 [Каблуков Ю. Годы, события, факты из истории Пензенского края (к 350-летию г. Пензы). Пенза, 2012].

Библиография:

1. Пензенская энциклопедия. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2001.

2. *Годин В.С.* Улицы Пензы. Саратов, 1990.

3. *Сурина Л.В.* Из истории промышленности дореволюционной Пензы (историческая справка составлена по документам ГАПО). Пенза, 1990.

4. *Сухова О.А.* Бытовая культура пензенских предпринимателей второй половины 19 — начала 20 века // Краеведение. 1997. № 2 (002). Пенза, 1997.

5. *Тюстин А.В.* Из истории отечественного предпринимательства. М., 2004.

6. *Цыганкин Г.С.* Заводская усадьба Замосковного горного округа конца XVIII — первой половины XIX в. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. канд. исторических наук. Саранск, 2009.

М.Г. КРУГЛОВА

Зав. кафедрой «Художественный металл» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: 7290101@mail.ru

M.G. KRUGLOVA

Chief of the department of Artistic Metal of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: 7290101@mail.ru

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТРАДИЦИОННОМ И В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТИБЕТА В КОНТЕКСТЕ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

ORNAMENTAL MOTIFS IN TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ART OF TIBET IN THE CONTEXT OF THE STROGANOV SCHOOL OF CONTEMPORARY RUSSIAN JEWELRY ART

Ювелирное искусство Тибета — органическая часть азиатской культуры, с ее сплетением религиозно-мифологических традиций, культурных влияний и идеологий. Используя эти традиции и творчески взаимодействуя с ними, современное ювелирное искусство занимается переосмыслением форм и материалов, наполняет старые формы новыми значениями и функционалом. Сегодня мы наблюдаем процесс, во многом родственный ориентальным увлечениям XIX века. Несмотря на то, что сегодня ювелирные украшения воспринимаются, прежде всего, в своей эстетической, а не магической, функции, современные дизайнеры традиционно сохраняют сложившееся отношение к символике камня, золота, серебра.

Jewelry art of Tibet is an organic part of Asian culture, with its interweaving of religious and mythological traditions, cultural influences and ideologies. Using these traditions and creatively interacting with them, the modern jewelry art in Russia is engaged in rethinking of forms and materials, fills old forms with new

meanings and functionality. Today we are witnessing a process largely related to the Oriental Hobbies of the XIX century. Despite the fact that today jewelry is perceived primarily in its aesthetic rather than magical function, modern designers traditionally retain the established attitude to the symbolism of stone, gold, silver.

Ключевые слова: ювелирные украшения, ювелирное искусство.
Keyword: jewelry, jewelry art.

Введение

Тибет представляет собой огромный горный массив, окруженный тремя великими цивилизациями — непальской, индийской и китайской. Территория Тибета разделена между Тибетским автономным районом и соседними провинциями Китая. На юге и западе Гималаи отделяют ее от Индии, а хребет Куньлунь — на севере и востоке — от Китая.

Тибетцы принадлежат к монголоидным народностям, произошедшим от кочевых племен, мигрировавших с севера и осевшим в речных долинах Тибетских гор. В Тибете проживают более десяти этнических групп и народностей, включая тибетцев (основное население), монголов, ну, дулунов, моинба, лоба, хуэй, наси, дэн, кхампа и шерпов.

Отсутствие в прошлом путей сообщения, длительные запреты на въезд в страну и недоступность многих районов обусловили малую исследованность Тибета. Природная изолированность дополнила условия, в которых тибетское ювелирное искусство смогло развиваться достаточно самостоятельно.

Народы Тибета исповедают древнюю религию Бон (древний шаманистский эзотерический культ), анимизм (почитание духов, поклонение силам природы) и тибетский буддизм (ламаизм). Сакральная культура Бон существует тысячелетия — археологические находки 1-го века нашей эры в районе Кхампы обнаружили орнаменты, аналогичные современным. Вера в духовную силу и защитную функцию орнаментов также возникла задолго до прихода буддизма.

Центрами культуры и искусства в Тибете были монастыри. В самых крупных из них имелись специально оборудованные мастерские со штатом художников, в том числе ювелиров.

Высокогорья Памира и Тибета уже с 19 века привлекают умы интеллектуалов и художников Российской империи, в котором они ви-

дят полюс альтернативной духовной культуры, противопоставленной коммерциализированной европейской цивилизации.

Изготовление украшений разрешалось только в особые, благоприятные для этого дни, которые в каждом случае определялись ламой — астрологом.

Важно отметить ритуальную значимость ювелирных изделий и их многообразие в традиционном костюмном комплексе. Тибетские наряды и украшения выдают привычки, верования и сам характер народа. На протяжении всей истории они претерпели мало изменений.

В тибетском костюме активно использовался мех, кожа, домотканая шерсть и, в более теплой местности, — хлопок. Цветовая гамма — яркая, активная. Для замужних женщин обязателен фартук. Один из самобытных жанров тибетского ювелирного искусства — застежки для фартука (гедиг), напоминающей пряжку для ремня. Обычно гедиг выполняется из золота или серебра и покрывается прочеканенным орнаментом.

И мужчины, и женщины носят все виды ювелирных изделий: серьги, головные украшения, ожерелья, браслеты, кольца, сделанные из золота или серебра с использованием бирюзы, рубинов и природных материалов — коралла, янтаря (копала), жемчуга, кости. Большое количество украшений говорит о достатке и высоком социальном статусе владельца. Украшения, сделанные из драгоценных металлов, считаются в Тибете приносящими удачу, наделялись эзотерическим смыслом, при этом понятие «бао ши» (драгоценность) распространялось и на любые минералы, без деления на драгоценные и полудрагоценные камни, в том числе и некоторые породы дерева.

Сама форма украшения определяет его магическую силу. Предметы-символы, например, солярные знаки, обеспечивали их обладателю покровительство солнца как источника жизни или связь с силами плодородия. Традиционные буддистские символы — мотивы ступы, колеса сансары, божественного сияния учения — должны были защищать человека от любых явлений или действий, представляющих угрозу его существованию, и становились частью божественного миропорядка, частью священнодействия. Так, например, кольца, которые носят мужчины на большом пальце левой руки, были призваны уберегать от ведьм.

Наряду с ружьем, мечом и седлом, украшение могло рассказать о социальном положении владельца-мужчины. Обязательным украше-ни-

ем всех государственных служащих была носимая в левом ухе длинная серьга и особая шляпа. Камень, украшающий верхушку этой шляпы, говорил о ранге — государственные чиновники делились на 8 рангов, и для каждого полагались свои украшения. Чиновник высшего ранга носил редкий в Тибете жемчуг, член кабинета министров, чиновник второго ранга — рубины, а чиновники третьего ранга украшали шляпы кораллом.

Для праздников у женщин и мужчин имелся особый костюмный комплекс и комплект украшений. В комплект входили огромные золотые или серебряные амулеты гау, украшенные кораллами и бирюзой; серьги, у женщин — длинная золотая полоска или цепь для прикрепления головного украшения. Гау бывают различной формы: овальные и квадратные, мандало- и трапециевидные. Заполнение гау реликвиями осуществляет лама.

Кольца, инкрустированные бирюзой и кораллом, носят чаще всего на среднем пальце — одним из девяти ворот тела, через которое могут войти злые духи или выйти жизненная сила.

Наиболее распространенная форма серег — айлонг — представляет спирали диаметром не больше 7 см. Если серьги слишком тяжелы, то к ним присоединяется цепочка или просто нить, которая прикрепляет серьгу к уху или волосам, заплетенным в косички. Тибетцы верили, что если уши не проколоты и в них нет серег, то в следующей жизни быть животным.

Завершало наряд ожерелье из коралловых и янтарных (копаловых) бусин — дзи, защищавших от злых духов. Это чаще всего кораллы, янтарь или кварц, черного или темно-коричневого цвета, покрытый белыми центрическими узорами — «глазами» (их бывает от 2 до 12 на одной бусине). Ценность бусины (до нескольких тысяч долларов) определяется количеством «глаз». Мифологические версии предполагают как небесное, так и подземное возможное их происхождение.

Головной убор состоял из агата, кораллов, янтаря (копалов), бирюзы и закреплялся в волосах, на полоске ткани или при помощи специальных цепочек. Вплоть до 50-х годов прошлого века женщинам, появившимся на празднике или официальном приеме без этого убора, полагался штраф.

Пояс также является традиционным жанром тибетского костюма — он крепится к костюму спереди, инкрустируется бирюзой, кораллом и прочеканенными орнаментированными накладками из золота и

серебра. К поясу прикрепляются цепочки и серебряные предметы (ложки, щипчики, зубочистки и пр.); очевидна связь этой традиции с монгольским влиянием.

Украшения в женском костюмном комплексе обычно крупные и насчитывают несколько десятков единиц, их минимум — длинные серьги, ожерелье и головной убор (конструкция зависела от региона) — был обязателен для постоянного ношения.

В иконографии тибетских украшений используются буддийские мотивы. В частности, это восемь символов счастья (восемь драгоценностей), имеющие символическое истолкование: золотые рыбы, раковина, цветок лотоса, колесо, знамя победы, драгоценный сосуд, мистический узел и зонт.

Также тибетские мастера используют зооморфные мотивы: двенадцать животных тибетской астрологии (от мыши до кабана), снежного льва (национальный символ Тибета, символизирует непобедимость Драхмы, четыре бесстрашия Будды, восточную сторону света и землю как стихию), бабочку (любовь, семейное счастье), пару попугаев (любовь), кукушек (лето), драконов (сила), лягушку (символ богатства).

Большую часть украшений женщина получала как приданое, выходя замуж. Вес украшений полного костюмного комплекса нередко был более 20 кг. Украшения служили женщине и ее семье финансовой страховкой. Они накапливались на протяжении многих лет и передаются в семье из поколения в поколение. Для тибетцев — кочевников — было необходимо хранить богатство в переносном виде, в произведениях прикладного искусства: драгоценных тканях и, особенно, в украшениях.

В связи с закрытым характером тибетского этноса и неизменно традиционным укладом жизни, разница между старинными и современными украшениями очень невелика.

Орнаментальные конструкции украшений

Анализ композиционных построений позволяет сделать определенные выводы относительно смысловой и художественной специфики изделий.

Композиционные построения основаны на законах геометрии, воплощающих универсальные законы физики.

1. Круг представляет духовные царства. На основе деления круга на равные части получаются изначальные архетипичные формы

проявленной Вселенной. Круг в центре символизирует источник Живой Воды Жизни и напоминает мотивы концентрического круга и крестообразного строения мандалы и колеса сансары.

2. Пересечение двух кругов. Символизирует точки сопри-косновения, взаимопонимание между равными индивидуумами. Такая фигура в европейской традиции получила название Vesica Piscis («рыбий пузырь»).

3. Равносторонний треугольник, полученный на основе Vesica Piscis, — один из ранних мистических символов. Платон указывал: «Между множеством треугольников есть один, прекраснейший, ради которого мы оставим все прочие, а именно тот, который в соединении с подобным ему образует третий треугольник — равносторонний» [1].

По мнению Е.Блаватской, основоположницы теософского движения или необуддизма, стремившегося примирить религию и достижения современной науки, тибетское традиционное искусство есть воплощение универсальных законов бытия. Эта идея звучала во многих ее произведениях, в том числе в «Хроники познания истины»: «Вселенная — Дух, Душа и Тело Бога; Его Три Эманации. Эта триединая природа — чисто духовная, чисто материальная и срединная, или невесомая, материя, из которой состоит астральная душа человека, — представлена равносторонним треугольником. Стороны его равны вследствие того, что эти три первопричины (принципа) растворены во всей Вселенной в равных пропорциях и по природному закону идеального равновесия вечны и сосуществуют» [2].

4. Квадрат в круге. Равенство периметра квадрата и длины окружности — приумножение духовного богатства, духовный путь развития. Гармоническое соотношение частей в целом. Принцип золотого сечения, использовавшийся художниками разных направлений и стилей. Художник выступает как истолкователь Божественной доктрины, переносящий универсальные духовные структуры, интуитивно постигнутые, в визуальные формы.

Теософия и учение Е. Блаватской, осмысленные ею принципы тибетского искусства оказали фундаментальное влияние на становление художественной культуры русского символизма и авангарда, с его поисками в области сакральной геометрии (И.Клюн, М.Матюшин, К.Малевич), что выразилось в их программных изобразительных произведениях и текстах.

Преемственные системные связи с культурой авангарда свойственны и для мастеров Строгановской ювелирной школы, среди совре-

менного старшего поколения которых — Ф.Кузнецов, доцент кафедры «Художественный металл» МГХПА имени С.Г.Строганова.

Обучение ювелирному искусству является традиционным для Строгановской школы — с 20-х годов XIX века в ней существует «орнаментальное» отделение со специализацией по ювелирному делу. В начале XX века школа Строгановка была кузницей кадров для московского отделения фирмы «К.Фаберже и сыновья». Здесь преподавали ее ведущие мастера: Е.И.Шишкина, С.Н.Андрианов и др.

В 20-е годы XX века Строгановское училище было преобразовано во ВХУТЕМАС, где ювелирным искусством занимался МЕТАЛЛФАК под руководством конструктивистов А.Родченко и В.Татлина.

В 1960-е годы в Строгановке зародилось новое ювелирное направление — «пластический конструктивизм», лидером которого стал Ф.Кузнецов. Отказываясь от банальной декоративности, он наполняет произведения глубоким философским содержаниям, превращая их в инсталляции и небольшие интерактивные перформансы, напоминающие архаический тибетский ритуал.

В 2014 году к преподаванию в Строгановскую академию был приглашен известный российский ювелир В.Глынин, выпускник Строгановки, развивающий традиции Строгановской школы и Ф.Кузнецова. В 2016 году на базе кафедры была образована высшая школа ювелирного искусства, с которой сотрудничают все известные ювелиры российской современности — Е.Миронова, Ийчен, В.Маркин, И.Фазулзянов; выпускники А.Барсуков, М.Масленников и М.Кальницкая; эксперт Е.С.Веселая.

В настоящее время новое поколение ювелиров Строгановской школы — Н.Ворохина, Э.Мурыгина, И.Веселов, И.Борзова, В.Курьянова — продолжают развитие концептуального формотворчества В.Глынина и Ф.Кузнецова. Работы молодых — яркий пример отражения духа современности, ее многогранности и непредсказуемости; яркая выразительность образа; новые материалы — современные пластики, наноткань, наноситал — в работах Н.Ворохиной, или традиционные, но «немодные», как янтарь — в работах С.Пешеходько, Н.Нащекина и В.Земскова. Везде ярко прослеживается одна из главных тенденций современного ювелирного искусства — ироничное цитирование стилей, образов и форм предшествующих эпох. Ирония выражена визуально в крупных, активных пластических решениях Н.Бальвинской, М.Ходыревой.

Строгановская школа ювелирного искусства, с момента становления отличающаяся самобытностью и неординарностью, связью с духовными практиками человечества, развивается и в наше время, пополняя яркие достижения прошлого.

Заключение

Самобытные традиции ювелирного искусства Тибета, сравнительно малоисследованные, представляют для искусствоведов большой интерес. Ювелирное искусство является одним из «срезов» культуры, проставляя в небольших драгоценных изделиях всю традиционную картину мира, систему образов и иконографии.

Современное российское ювелирное искусство Строгановской школы, как и традиционное искусство Тибета, воплощает в себе представления человека о микро- и макрокосме, системе знаков и символов. Используя традиции и творчески взаимодействуя с ними, современное ювелирное искусство занимается переосмыслением форм и материалов, наполняет старые формы новыми значениями и функционалом.

Наследие Тибета таким образом проявляет свой духовный смысл в современном российском ювелирном искусстве Строгановской школы в призме традиций русского авангарда 1910–20 годов.

Примечания:

1. *Платон*. Тимей. Собрание сочинений в 4 т. / пер. С.С.Аверинцева. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 457.

2. *Блаватская Елена*. Хроники познания истины // Theosophist. 1881. Vol. III. № 2. November. P. 31–33 (на русском языке: Блаватская Е.П. Терра инкогнита / пер. Т.О.Сухоруковой. М.: Сфера, 1996. С. 248–261.

Библиография:

1. *Бир Р*. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / пер. с англ. Л. Бубенковой. М.: Ориенталия, 2011. 428 с.: ил.

2. *Веселая Е.С.* Ювелиры. Ювелирное искусство России XXI века. М., 2017.

3. *Габриэль Г.Н.* Историзм в ювелирном искусстве. Взгляд из эпохи постмодернизма // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 186. С. 72–77.

4. *Гаврилин К.Н.* Проблема архаизма в скульптуре русского символизма. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. 464 с. (Серия: Искусство в исторической динамике культуры).

5. *Докучаева Е.Е.* Проблема взаимосвязи выразительности и технологии в прикладном искусстве: Некоторые аспекты из истории художественного металла. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. М., 2000. URL: http://www.dissercat.com (дата обращения: 25.12.2018).

6. *Кравцова М.* История искусства Китая. СПб.: Лань, Триада, 2004. 960 с.

7. *Лолор Р.* Сакральная геометрия. Философия и практика / Роберт Лолор / пер. с англ. А.Варфоломеева. М: Варфоломеев А.Д., 2010. 112 с.

8. *Моде Х.* Малая история искусств. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. М.: Искусство, 1978. 360 с.

9. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 578 с.

10. *Неаполитанский С.М., Матвеев С.А.* Сакральная геометрия. СПб.: Издательство института метафизики, 2004. 632 с.: ил.

11. Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века // Сб. ст. / отв. ред. Н.А.Хренов, И.Е.Светлов. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. 464 с. (Серия: Искусство в исторической динамике культуры).

12. *Branca M.* (ed.) The art of silver jewelry from the minorities of China, the Golden Triangle, Mongolia and Tibet. Milano, 2006. 240 p.

13. *Bromberg A.* The arts of India, Southeast Asia, and the Himalayas. Yale University Press, 2013. 264 p.

14. *Kossak S.M., Watts E.W.* The Art of South and Southeast Asia. New York, 2001. 168 p.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

1/2019
Часть 1

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 11.03.2019
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 20,62.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9