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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»;

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

1/2021
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, 2021. – № 1. Часть 1 – 370 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:
Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
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, 2021

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, 2021. – № 1. Part 1 – 370 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:
Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
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, 2021

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

А.А. Киринюк
A.A. Kirinuik
Музей в контексте проблем европейского восприятия времени. Понятие памяти, цикличности времени и развитие концепции музея как культурной институции
Museum in the context of the problems of European perception of time the concept of memory, the cyclical nature of time and the development of the concept of a museum as a cultural institution 11

М.Т. Майстровская
M.T. Maystrovskaya
Новая архитектура и экспозиции в музейном строительстве России. XXI век
The New Architecture and Exhibitions in the Museum Construction in Russia. XXI age 22

М.А. Бурганова, Сян У
M.A. Burganova, Xiang Wu
Образы животных в китайской монументальной пластике периода династий Хань и Тан
Images of animals in Chinese monumental sculpture of the Han and Tang dynasties 34

Р.Р. Мусина
R.R. Musina
К вопросу о сущности и базовых понятиях декоративно-прикладного искусства
To a question of essence and basic concepts arts and crafts 45

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova
Палладианская архитектура Северной Америки XVIII–XIX века
Palladian architecture of North America in the 18th–19th centuries 54

Чан Куок Тхинь, И.И. Орлов
Chan Quoc Tinh, I.I. Orlov
Особенности сюжетного ряда архитектурного декора павильонов «динь» Северного Вьетнама XVI–XVIII вв. Классификация сюжетов и стилистики деревянной скульптуры павильона динь
Features of the plot series of the architectural decor of the Dinh pavilions of North Vietnam of the XVI–XVIII centuries. Classification of plots and styles of the wooden sculpture of the Dinh pavilion 78

Р.И. Алиева
R.I. Alieva
Эволюция фонтана как малой архитектурной формы: от древности к современности
Evolution of a fountain as a small architectural form: from ancient to modernity 85

Д.В. Губарев
D.V. Gubarev
Применение основных способов стенописи в решении фасадов православных храмов
Application of the main methods of wall painting in the solution of facades of Orthodox churches 101

П.В. Юдин
P.V. Yudin
Мозаика О.П. Филатчева «Молодёжь Сибири» в интерьере Дворца культуры города Усть-Илимск

O.P. Filatchev's mosaic «Youth of Siberia» in the interior of the Palace of Culture of the city of Ust-Ilimsk 108

Н.М. Абраменко, Дауд Махар
N.M. Abramenko, Mahar Daod
«Сирийские саркофаги» Низара Сабура и их иконографические источники
«Syrian sarcophagi» by Nizar Sabour and their iconographic sources 116

Майсан Салман
Maysan Salman
Тема героики и идеи культурной идентичности, социальной справедливости в первых скульптурных памятниках Сирии 1920–1960-х годов
The theme of heroism and the idea of cultural identity, social justice in the first sculptural monuments of Syria 1920–1960s 136

И.А. Абрамкин
I.A. Abramkin
Проблема стиля в историографии русского искусства XVIII в.
A problem of style in historiography of Russian art of 18th Century 153

П.П. Козорезенко, П.П. Козорезенко (мл.)
P.P. Kozorezenko, P.P. Kozorezenko Jr.
Пример высокого служения искусству. Дмитрий Жилинский
An example of serving to high ideals of Art. Dmitry Zhilinsky 165

П.П. Козорезенко, П.П. Козорезенко (мл.)
P.P. Kozorezenko, P.P. Kozorezenko Jr.
«Это был мой путь…»
«This was my way…» 170

П.П. Козорезенко, П.П. Козорезенко (мл.)
P.P. Kozorezenko, P.P. Kozorezenko Jr.
Душевная звонкость кисти Валерия Чернорицкого
The spiritual sonority of Valery Chernoritsky's brush 175

К.Н. Гаврилин
K.N. Gavrilin
Кан Сехван — художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в.
Kang Sehwag — a painter, calligrapher, poet, critic and official: a model of Korean intellectual of the 18th century 180

К.Н. Гаврилин, Лю Цзыюй
K.N. Gavrilin, Liu Ziyu
Эволюция художественного стиля Лу Чжунъюаня: от реалистического пейзажа к абстрактному
Evolution of Lu Zhongyuan's art style: from realistic landscape to abstract 194

П.Е. Балалаев
P.E. Balalaev
К вопросу о гравированных образцах иконы «Троица Ветхозаветная» Симона Ушакова
On the issue of fine archetypes in the icon of the «Old Testament Trinity» of 1671 by Simon Ushakov 203

Г.А. Криволапова, Е.А Шушлякова
G.A. Krivolapova, E.A. Shushlyakova
Эстетическая ценность реверсивной живописи в восприятии последующих поколений
The aesthetic value of reverse painting in the perception of subsequent generations 219

И.В.Глазов
I.V. Glazov
Особенности формирования образа нового человека в советской живописи
Particular features of the formation of the image of a new man in soviet painting 227

Ю.А. Манин
Y.A. Manin
П.П. Чистяков и его система обучения рисунку
P.P. Chistyakov and his drawing training system 234

А.В. Попов
A.V. Popov
Проблема современности при обращении в XXI веке к пассеизму «Мира искусства»: на примере графики А.В. Хвастуновой
The problem of modernity when referring to the passeism of the «World of art» in the XXI century: on the example of graphics by A.V. Khvastunova 256

Н.Ю. Жернакова
N.Yu. Zhernakova
Кадина Ираида Георгиевна — 100-летие со дня рождения
Kadina Iraida Georgievna — 100th anniversary of her birth 267

Т.С. Гамидов
T.S. Gamidov
Станковая печатная графика Дагестана 1960-х гг. Стили, течения, характерные особенности
Easel Printed Graphics of Dagestan in the 1960s. Styles, Trends, Characteristic Features 285

А.В. Васильев, М.В. Горелов, И.В. Лукшт
A.V. Vasilyev, M.V. Gorelov, I.V. Luksht
Специфика и проблематика практического применения цифровых технологий в системе современного художественного образования
Specificity and problems of practical application of digital technologies in the system of modern art education 295

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
О сундучной «фабрике» Петра Яковлевича Кокушкина (Нижний Тагил, II половина XIX — начало XX века)
About the chest workshop of Pyotr Kokushkin (Nizhniy Tagil, the second half of 19th — the beginning of 20th century) 313

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
Николай Гаврилович Добрынкин (1835–1902) — исследователь муромского сундучного промысла
Nikolai Gavrilovich Dobrynkin (1835–1902) — researcher of the Murom chest production 323

Д.Ю. Позднякова
D.Y. Pozdnyakova
О конструкции и сюжетах старинных церковных аналоев с живописью на холсте
An article about the designs and plots of old church pulpits with paining on canvas 334

С.А. Глебушкин, А.М. Упине
S.A. Glebushkin, A.M. Upine
Методические подходы к деятельности частного коллекционера русского традиционного костюма в современном социуме
Methods of the Russian traditional costume private collector's activity in the modern society 341

Ю.Д. Батомункоева, Л.Ю. Николаева
Yu.D. Batomunkoeva, L.Yu. Nikolaeva
Принципы орнаментальной композиции Лубсана Доржиева (1918–2011)

Principles of ornamental composition of lubsan Dorzhiev (1918–2011) 351

Цю Мубин
Qiu Mubing

Погребальный инвентарь в эпоху Хань — лаковая утварь
Burial implements in the Han era — lacquerware 363

А.А. КИРИНЮК
Доктор исторических наук, профессор, советник при ректорате МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

A.A. KIRINUIK
Doctor of history, professor, rectorat adviser of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

МУЗЕЙ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ЕВРОПЕЙСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ. ПОНЯТИЕ ПАМЯТИ, ЦИКЛИЧНОСТИ ВРЕМЕНИ И РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЕЯ КАК КУЛЬТУРНОЙ ИНСТИТУЦИИ

MUSEUM IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF EUROPEAN PERCEPTION OF TIME THE CONCEPT OF MEMORY, THE CYCLICAL NATURE OF TIME AND THE DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF A MUSEUM AS A CULTURAL INSTITUTION

Статья посвящена анализу современных музееведческих концепций в контексте проблем европейского восприятия времени. Формулируется перечень актуальных направлений исследования роли музейных институций в современной культуре.

The article is devoted to the analysis of modern museological concepts in the context of the problems of the European perception of time. A list of topical areas of research on the role of museum institutions in contemporary culture is formulated.

Ключевые слова: музей, музееведение, дефиниции и функции музея в современной культуре.
Keywords: museum, museology, definitions and functions of a museum in contemporary culture.

Историки музейного дела выделяют несколько важнейших этапов в его развитии, которые совпадают с поворотными моментами в истории европейской культуры.

Какие бы дефиниции музея мы не рассматривали, в любой из них основой его деятельности выступают отношения со временем и понятиями, сопровождающими эту взаимосвязь: «социальная память», «прошлое», «настоящее», «хранение памятников культурного наследия» и т.д. Музей с момента своего возникновения и по сей день существует как форма культурной памяти Европы и был неразрывно связан с европейским пониманием времени и исторического развития, поэтому на темпоральных представлениях в европейской культуре, повлиявших на деятельность музея, мы остановимся подробнее. Эти представления о времени и векторах его направленности, существовавшие в европейской культуре, не были константой, а модель музея и формы его существования имплицитно соответствовали этим представлениям и трансформировались вместе с ними.

В Античности доминировало циклическое восприятие времени. Оно представлялось как круговое, повторяющееся. И Древний Восток, и Античность вообще не знали идеи истории в нашем понимании, здесь господствовало представление о неизменности культурных форм. Музеи Античности и начала Средних веков отражают это восприятие времени и представляют собой протомузейные собрания: пинакотеки, глипотеки, дактилиотеки, «кабинеты редкостей», художественные галереи и т.д. Они носили достаточно бессистемный характер, в них не закладывались никакие нарративные мотивы. Основными целями этих коллекций были сакральные функции, или функции развлечения и демонстрации богатства и силы владельцев, это были признаки высокого статуса владельца, а самое главное — они воспроизводили статическую картину, никак не связанную с движением временных потоков.

Само рождение музея и его становление как социокультурного феномена произошло в эпоху Возрождения в момент, когда в европейской культуре изменилось понимание времени и возникло понимание исторического времени.

Время — сложное понятие, которое затрагивает и объективные, и субъективные стороны человеческой жизни. Формирование идеи исторического времени, как мы понимаем его сейчас, шло в течение нескольких веков, некоторые сдвиги в отношении к прошлому в

средневековом обществе появляются уже в XII–XIII вв., но большинство специалистов считает, что чувство прошлого возникает по существу лишь в период Ренессанса, а принцип историзма окончательно восторжествовал только в XIX в. Назовем ряд причин, сформировавших новое понимание времени в европейской культуре, и которые, в свою очередь, привели к возникновению европейской модели музея.

В Европе с утверждением христианства как основной религии изменилась концепция времени. В священной истории средневековая христианская мысль впервые ввела различие между настоящим и прошлым, радикально отличным от настоящего. В качестве прошлого выступал период до Воплощения Христа, а настоящим считалось все время после Воплощения. Соответственно, Ветхий Завет был священной историей прошлого, а Новый — священной историей настоящего. Христианство создало финалистскую концепцию движения мира: время течет от сотворения мира через земную жизнь к моменту прихода Мессии и концу Света. Возникает представление о линейном течении времени. Таким образом, представление о времени, сформировавшееся под влиянием христианства, являлось важным шагом на пути к открытию исторического времени. Переход от язычества к христианству сопровождался существенной перестройкой всей структуры временных представлений в средневековой Европе, но долгое время архаическое отношение ко времени было не столько искоренено, сколько оттеснено на задний план. Прошло немало времени, прежде чем в европейской культуре укрепилась модель линейного течения времени, выросло понимание его ценности и поменялось к нему отношение. Когда восторжествовала христианская традиция, где время рисовалось однонаправленным, накапливающимся, она повлияла на познавательные возможности, раскрытые лишь в эпоху Возрождения. Позднее, уже в эпохи Возрождения и Реформации, разделение на прошлое и настоящее стало важнейшей основой для формирования исторического сознания Нового времени. Но это был не единственный фактор, повлиявший на формирование новой темпоральной модели в культуре Европы. Необходимо сказать и о меняющихся мирских представлениях.

Прежде всего, это развитие в Европе предметно-практической деятельности, когда стала меняться структура временных отношений в сфере материального производства. С развитием ремесленного производства и появлением первых мануфактур возникает новое отношение

ко времени. Оно становится мерою труда. Приобретает большую ценность. Это постепенно приводит к пониманию того, что время — это ресурс, которым надо пользоваться и как можно разумнее распорядиться.

Во-вторых, изменение образа жизни. Средневековое общество в основе своей аграрное. Смена времен года диктовала крестьянину ритм его труда и формировала отношение к миру и времени в целом. Расцвет городов в Европе потребовал пересмотра традиционных представлений о времени. Теперь производственные циклы не были связаны со сменой времен года. Уже в XII в. в городах появляются механические часы, начинается более точное измерение времени. «Создание механизма для измерения времени породило, наконец, условия для выработки нового отношения к нему — как к однообразному, униформированному потоку, который можно подразделять на равновеликие бескачественные единицы. В европейском городе впервые начинается “отчуждение” времени как чистой формы от жизни, явления которой подлежат измерению» [15].

В-третьих, постепенный уход родового времени и замена его индивидуальным. В сознании людей в эпоху варварства родовое время занимало ведущее место. В каждом населенном пункте время текло, подчиняясь ритму смены поколений. Связь человека с родом была так велика, что смерть, исчезновение одного из членов группы не была очень важной. Главное, чтобы эта смерть не угрожала целостности группы. Уход одного из членов группы восполнит другой, функции умершего старика возьмет повзрослевший юноша, поэтому счет времени велся не по отдельным людям, а по поколениям. Член группы, носитель отведенной ему функции стремился, прежде всего, к тому, чтобы соответствовать установленным правилам и выполнять свой долг. Его жизнь была как бы предопределена, его внутреннее развитие не подразумевалось. Когда было осознанно, что время скоропреходяще, что оно может быть невозвратным и неуловимым, то это стало следствием (и в значительной мере условием) освобождения личности от патриархальной зависимости. Приходит понимание того, что время движется не только в момент каких-либо событий, которые фиксирует человек, но оно движется постоянно, когда сами люди или события отсутствуют. Человек теперь стремится беречь время, наполнять его достойными поступками или тратить с выгодой для себя. Личность теперь должна полагаться, прежде всего, на собственные силы в борьбе со временем.

В-четвертых, изменения в культурно-ценностных ориентациях на прошедшее время и увеличение его этической ценности в повседневной жизни. Память святых почитали с первых веков христианства, постепенно День Всех Святых становится одним из важных праздников христианской церкви. А вслед за ним с X в. в христианстве возникает традиция поминовения усопших, которая к XIV в. превращается в День поминовения всех усопших верных, отмечается 2 ноября. Из чисто семейной традиции эта традиция становится общественным явлением, а празднование 2 ноября подчеркивает важность в глазах церкви этого праздника. Также постепенно возрастает роль семейного прошлого, увеличивается внимание к древности дворянских родов. Эти представления начинают меняться в эпоху позднего Средневековья, когда сословность превратилась в доминирующую характеристику социального устройства, стержнем которого был принцип наследственности.

Итак, в эпоху Ренессанса возникло изменение в темпоральных представлениях, связанное с появлением идеи исторического прошлого. Начиная с этого времени, история темпорализируется, она разделяется на отдельные периоды, каждый из которых может быть объектом самостоятельного изучения.

Эти культурные подвижки и сделали возможным возникновение новой модели музея, которая, несмотря на свои исторические трансформации, существует и поныне. Начиная с эпохи Возрождения музей, становится институтом социальной памяти. В этом качестве он должен был накапливать социальный опыт, выявлять и в широком смысле поддерживать образцы.

Исторически первым типом музея были художественные музеи, поэтому они отражали выработанную к этому времени модель культурного развития, в основе которой лежит идея, что культура развивается только на основе обращения к великим образцам прошлого. Причем, это не простое копирование, как это было принято на Востоке, а творческое переосмысление и развитие новых форм и образов. Теперь художественное образование складывается из двух факторов: из навыков, приобретаемых в мастерской учителя, и из восприятия образцов культуры. Места, где были собраны такие образцы культуры прошлого, и становятся первыми музеями — по типу это художественные музеи. В широком смысле понятие «музей» охватывает разные типы музея, которые представляют культуру в целом. Так вот музей в широком смысле решает

ту же задачу: накапливать социальный опыт и поддерживать образцы. Сюда же можно отнести и морализацию. История всегда стремилась к созданию и закреплению в исторической памяти образцов моральной доблести или преподнесение воспитательных уроков. Именно история обеспечивала «славу и бессмертие» тем, кто мог себе это позволить. Музейные экспозиции для этих целей были просто идеальным полем. Примеры можно приводить даже из деятельности первых музеев. Студьоло в герцогском дворце в Урбино (1476 г.) не ограничивалась только экспозицией скульптуры или диковинных предметов. На фризе были размещены портреты философов, пророков, поэтов. Потолки были расписаны эмблемами и девизами герцога. Тематика экспозиции студьоло Франческо I (сына и наследника Козимо I) отражала предложенную В. Боргини идею господства человека над природой. Музейные предметы в студьоло должны были выражать похвалу человеческому гению, а сама студьоло должна была стать иллюстрацией легенды о правителях-художниках и коллекционерах. Эти примеры можно множить и множить. Гуманисты Возрождения считали, что готовность соответствовать образцам творчества выдающихся деятелей античной культуры является одним из достоинств человека Ренессанса. Для существования культуры в рамках обозначенной модели необходимо было сделать доступными образцы культуры прошлого, это и стало задачей музея. В этом смысле музей — это не просто что-то дополнительное в европейской культуре, начиная с эпохи Возрождения, это важнейший ее элемент, без которого было бы невозможным ее нормальное существование и развитие.

Почти одновременно с новым пониманием времени и осознанием его исторического движения возникает осознание вектора его развития. Возрождаются идеи исторического прогресса в трудах Ж. Бодена «Метод легкого познания истории», 1566 г., а также в сочинении Джордано Бруно «Пир на пепле», 1584 г. Но по-настоящему они получили развитие лишь в Новое время. Триумф идеи прогресса пришелся на XVIII век Просвещения. О прогрессе в это время писали многие: Вольтер, Дидро, Даламбер. Но глубже всех в этом вопросе был Ж.А. Кондорсе. В его работе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» прогресс человечества, общества видится как прогресс человеческого разума. Разум, знания, науки, просвещение являются для него критерием общественного развития. Они захватывают и покоряют своим динамизмом все элементы человеческого бытия, все подсистемы, институты,

события и связи общественной жизни людей. Любое препятствие преодолевается при помощи знаний и разума. Прогресс, согласно Кондорсе, закономерен, подчинен общим законам развития. Фактически, это законы развития человеческих способностей. В результате законом развития становится сам прогресс. И частью этого закона становится отсутствие предела в развитии человеческих способностей. Прогресс может иметь разную скорость, но никогда не пойдет вспять.

Освоение времени в европейской культуре XVII–XIX вв. связано с дальнейшим развитием предметно-практической деятельности и теоретическим осознанием этих процессов наукой. В это время была сформирована первая научная картина мира, которая получила название «механической». В ней были отражены фундаментальные представления о законах и структуре мироздания, была сформирована целостная система взглядов на общие принципы и законы мира. В том числе И. Ньютоном была разработана субстанциональная концепция времени и пространства, в которой и время, и пространство существуют независимо от материи. Известно, что формы темпоральности зависят от главных мировоззренческих идей общества. В Новое время шел интенсивный процесс овладения обществом механической формой движения, и естественнонаучное понимание времени становится ядром его культурно-исторического образа.

К XIX в. в Европе сложилась культурно-историческая модель времени, на основе которой формировались темпоральные схемы мышления, поведения, повседневной деятельности, которые отличались временными ориентациями, идеалами, формами учета и игнорирования времени от других исторических эпох. Это была линейная модель времени. Она отражает его одномерность, непрерывность, однородность, временную упорядоченность событий и направление его развития. На этих представления полностью сформировались и представления о едином историческом времени. Оно движется только вперед, исторические события последовательны, время представлено хронологическими категориями, вне понятия исторического времени история не существует, события, следующие одно за другим, образуют временной ряд, а это подразумевает связи во временном ряду между событиями. Такое понимание времени позволило завершить разработку хронологической шкалы, создание которой началось еще в конце XVI — нач. XVII в. Ж. Скалигером и Д. Петавиусом. С ее появлением возникла возможность,

во-первых, располагать события в историческом времени относительно друг друга и таким образом выстраивать определенную их последовательность, а во-вторых, понимать причинно-следственные связи между событиями. Инструмент для отражения исторического прошлого — идея детерминизма — фактически является важнейшим принципом любого исторического исследования, и она не может быть реализована без универсальной временной шкалы. Таким образом хронологическая шкала стала выступать одним из важнейших инструментов и в познании истории, и в ее репрезентации в музейной экспозиции. Понимание исторического ряда привело к изменению принципов комплектования музейных собраний и методов его экспонирования. Теперь во главу угла ставились принципы полноты и систематичности коллекций.

Такой подход позволил по-новому взглянуть на существующие музейные собрания, и стало очевидно, что в их основе лежат дворцовые коллекции, которые формировались случайным образом и по другим принципам. Начинается разделение музейных собраний, специализация самих музеев. Например, из коллекций Петербургской кунсткамеры к 1836 г. были созданы Минералогический, Ботанический, Зоологический, Этнографический, Азиатский, Египетский, Нумизматический и Сравнительно-Анатомический музеи. Аналогичные перемены происходили и в других музеях. Пополнение коллекций теперь стало целенаправленным. Музейщики стремились заполнять лакуны своих коллекций. Принцип полноты и систематичности приобрел первостепенную важность. Лондонская национальная галерея в 1824 г., во время открытия, состояла всего из 38 полотен. Но в результате продуманного комплектования, когда заранее намечалось приобретение полотен тех художников, творчество которых не было представлено в галерее, или какие-то разделы освещались недостаточно полно, Лондонская галерея превратилась в одно из лучших мировых собраний западной живописи, которое почти не имеет пробелов.

Сформировавшееся понятие единого исторического времени позволило не только провозгласить, но и убедительно обосновать идею исторического прогресса. Получили распространение экспозиции, названные систематическими, поскольку материал в них выставлялся в соответствии с классификационной системой, принятой в той научной дисциплине, предмет которой экспонировался в музее. Такие экспозиции позволяли выявлять типовые связи между предметами и эволюционные процессы в природе и человеческой деятельности. Системный метод стал использоваться даже в художественных музеях. Это экспозиционное решение называлось «академический ряд», поскольку в основу классификации была положена академическая история искусства. Построенные по этому принципу галереи в Италии получили название galleria progressive (прогрессивная картинная галерея). В основе такого подхода лежало понимание прогрессивного развития искусства, в ходе которого происходит переход на качественно более высокую ступень. Здесь эстетическая ценность произведения искусства была не так важна, а картина воспринималась, прежде всего, как исторический источник, выступающий свидетельством определенных тенденций и направлений в развитии художественного творчества.

В XIX в. идет процесс перестройки всей музейной деятельности. Под влиянием новых социокультурных потребностей общества Нового времени, которые возникли в связи с бурным развитием науки и техники, а также менявшимися под воздействием романтизма, критериями оценки искусства, расширились представления о музейном предмете. Теперь к нему могли относиться самые разные предметы, отражающие различные стороны жизни общества. Это привело к постепенному разделению ранее единых коллекций и появлению новых профильных типов музея: естественно-научного, исторического, музея науки и техники, архитектурного, художественного, сельскохозяйственного, возникновению новых подходов к экспонированию музейных предметов и принципам их комплектования, а также прогрессистскому нарративу содержанию музейных коллекций.

Эволюция музеев завершилась возникновением в европейских странах классической модели музея. Эта модель европейского музея в XIX в. имела такие ярко выраженные признаки, как системность, упорядоченность, иерархичность, стройные хронологические концепции и эволюционную направленность.

Такая модель просуществовала до середины XX в., до того времени, когда в европейской культуре начали формироваться новые представления об историческом времени, что напрямую связано с эпохой постмодернизма.

Культурные трансформации эпохи постмодерна в высшей степени сложны и затрагивают все пласты жизни общества, от системы мировосприятия до институционального уровня. Этот термин обозначает

структурно похожие явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века — начала XXI века. В широком контексте под постмодернизмом понимается состояние цивилизации последних десятилетий, вся сумма культурных построений и философских тенденций, связанных с завершением целого этапа культурно-исторического развития и начала эволюционного кризиса. В постмодернизме декларируется «новая философия», которая в принципе отрицает возможность какой-либо достоверности и объективности. Истинный идеал постмодернистов — это хаос, именуемый Делёзом «хаосмосом», первоначальное состояние неупорядоченности, состояние нескованных возможностей. Любое подобие порядка нуждается в немедленной деконструкции — освобождении смысла путем инверсии базовых идеологических понятий, которыми проникнута вся культура. В философии постмодернизма не существует единых представлений о времени, т.к. сама философия постмодернизма не является целостной системой взглядов.

Анализ работ постмодернистов (Ж. Дёлез, Ж. Дарида) показывает, что они всегда мыслят время как свойство сознания: оно не разворачивается в реальности, а лишь постигается опосредованно через знак, различие, традицию, память, культурный горизонт. Особенно выделяется существенная роль настоящего, «поглощающего» прошлое и будущее, и в силу этого являющегося самодостаточным. Время больше не мыслится объективным, универсальным свойством мира, а рассматривается как имманентное сознанию, субъективное и специфическое. Доказывается, что неопределенность онтологических свойств времени связана с его чрезвычайной сложностью. Отказ от веры в прогресс и всемогущество разума. Как подчеркивают Ж.-Ф. Лиотар и З. Бауман, важнейшей чертой традиционного и индустриального обществ было господство в них идеологий, объединявших людей и задающих им великие отдаленные цели, словом, это была эпоха «больших проектов» и описывающих их универсальных языков (метанарративов), а теперь время расщепления «великих историй» и появления множества более простых, мелких, локальных «историй-рассказов». Такой подход допускает множественность «правд», подходов, взглядов, позиций, интерпретаций.

Естественно, что музей реагирует на новые представления о времени, возникшие в европейской культуре. Это проявляется во всей его деятельности, причем изменения носят не косметический характер, а касаются сущностных черт его работы. Объем нашей статьи не позволяет проанализировать новейшие тенденции в работе музея, связанные с изменившимися представлениями о времени в европейской культуре. К этому вопросу мы еще вернемся.

Сегодня музей находится на перепутье, и от того, как мы поймем миссию и базовые принципы этой новой модели музея, будет зависеть его будущее.

Список литературы:

1. Статистика культуры 2016. Ежегодное справочной издание о состоянии культуры Российской Федерации в цифрах. — Москва, 2017. — С. 42–44.

2. Портал открытых данных Министерства культуры РФ opendata. Mkrf. Ru/ item/ statisties (дата обращения: 02.02.2021).

3. Рост культуры в цифрах и фактах РИА Новости ria ru // 20200125/1563824771. Htmb (дата обращения: 02.02.2021).

4. Там же.

5. Большой энциклопедический словарь. — Москва, 2005. — М. 701.

6. Российская педагогическая энциклопедия niv.ru /doc/dictionary/ pedagogical – encyklopedia/articls/169/muzei.htm (дата обращения: 02.02.2021).

7. ФЗ № 54-ФЗ от 26.05.1996 (ред. от 27.12.2018) «О музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации». Ст. 3.

8. Пшеничная С.В. Концептуальная модель в современной отечественной музеелогии / С. Пшеничная. — URL:http://www.isaac.spb.ru//digest//nnm 9/ pshen (дата обращения: 02.02.2021).

9. Кодекс музейной этики ИКОМ. Ст. 3.— Москва, 2010.

10. Словарь музейных терминов: сб. научных трудов / ГМСИР. — Москва, 2010. — С. 107.

11. Каган М.С. Философия культуры. — Санкт-Петербург, 1996. — 416 с.

12. Музей. — 2009. — № 5. — С. 55–56.

13. Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 4. — С. 45–60.

14. Анифей. Пир мудрецов. Кн. V, IV. — Москва, 2003.

15. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — Москва, 1972. — С. 136.

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры ИТДИД МГХПА им. С.Г. Строганова, в. н. с. НИИ ТИИИ РАХ
e-mail: mmaystro@mail.ru

M.T. MAYSTROVSKAYA

Doctor of Science (Art History), Professor of the Stroganov Academy (MGHPA), the research institute of Theory and History of Arts NII RAH
e-mail: mmaystro@mail.ru

НОВАЯ АРХИТЕКТУРА И ЭКСПОЗИЦИИ В МУЗЕЙНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ РОССИИ. XXI ВЕК

THE NEW ARCHITECTURE AND EXHIBITIONS IN THE MUSEUM CONSTRUCTION IN RUSSIA. XXI AGE

За последние годы в музейном строительстве России были созданы многие новые объекты, концептуальные и многофункциональные комплексы, отвечающие последним тенденциям мировой архитектурной музейной практике. В их число входят как крупные реконструкции старых музейных зданий и их расширение, так и новое строительство уникальных музеев, связанных с историей места или события, на исторической территории. При этом строительство идет не только в крупных и столичных городах, но и в отдаленных регионах. Наибольшего внимания заслуживает крупный уникальный музейный комплекс «Куликово поле». В числе новых оригинальных архитектурных и экспозиционных объектов — Музей Оружия в Туле. Интересен Музей археологического дерева в Свияжске, в Татарии. Помимо архитектурных событий, в музейной жизни России было немало крупных экспозиционных проектов, как государственных, так и частных музеев, в числе которых наиболее выразительно прозвучал ряд выставочных экспозиций талантливого российского художника Анатолия Зверева, созданных в Москве, в его музее, а также во Флоренции и Милане.

In recent years many new objects, conceptual and multifunctional complexes that meet the latest trends in the world museum practice have been created in the museum construction of Russia. These include major reconstructions of old museum buildings and their expansion as well as the construction of new unique museums related to the history of the place or event in the historical territory. At the same time, the construction continues not only in big and capital cities but also in remote regions. The biggest attention should be paid to the large-scale Museum complex «Kulikovo Field». Among the new original architectural and exhibition objects was the Museum of Weapons in the city of Tula. The Museum of archaeological wood in Sviyazhsk, in Tatarstanwith. In addition to the architectural events in the museum life of Russia, there were many large exhibition projects of both public and private museums. Among them, a number of expositions of the talented Russian artist Anatoly Zverev, created in Moscow, in his Museum, as well as in Florence and Milan, seemed expressive.

Ключевые слова: архитектура, музей, экспозиция, выставка, модернизация, дизайн, реконструкция, воссоздание, Россия, исторический, современный.
Keywords: Architecture, eexhibitions, mmuseum, cconstruction, Russia, reexhibitions, design, modernization, reconstruction, historical, contemporary.

За последние годы и конкретно в начале XXI века в музейном строительстве России были созданы многие новые объекты, концептуальные и многофункциональные комплексы, отвечающие последним тенденциям мировой музейной практики. В их число входят как крупные реконструкции старых музейных зданий и их расширение, так и новое строительство уникальных музеев, которых не было никогда ранее, связанных с историей места или события, на исторической территории.

Внимания заслуживает уникальный музейный комплекс «Куликово поле» (музей-заповедник) (2016) — совершенно новый музейный объект, построенный на историческом месте, на поле, где 600 лет тому назад, в 1380 году, произошла крупнейшая военная битва с татаро-монгольскими завоевателями, ставшая освободительной вехой для





Рис. 1, 2. Музейный комплекс «Куликово поле»



Рис. 3. Музейный комплекс «Куликово поле» (экспозиция)

истории России. Проект этого уникального музейного комплекса удостоен высшей награды — Государственной премии России в области культуры и искусства за 2018 год (ил. 1). По концепции этого музея, два корпуса, заглубленные на два уровня в землю и направленные острыми углами друг к другу, как две столкнувшиеся в бою армии, лишь немного возвышаются над землей, не нарушая общей панорамы поля, которое и является самым главным, абсолютно подлинным, историческим экспонатом этого музея. Музей построен по проекту заслуженного архитектора России Сергея Гнедовского, дизайнер экспозиции — Андрей Рейнер. Экспозиция музея рассказывает об истории этой судьбоносной для России битвы и представляет артефакты, найденные на месте сражения. Батальные сцены представлены макетами и специально созданными для музея видеофильмами, мультимедиа и художественными произведениями. Экспозиция размещена на площади 2500 м^2. В музее много инсталляций, специально созданных для музея художественных произведений, макетов, видео, мультимедийных и интерактивных комплексов и зон для работы с детьми (ил. 2, 3).

В числе новых оригинальных архитектурных и экспозиционных объектов — Государственный Музей Оружия в Туле, недалеко от Москвы. С XVII века город славился своими оружейными мастерами и заводами. Его основой послужила историческая коллекция оружия знаменитых тульских заводов, которая собиралась с начала XVIII века по приказу Петра 1, включающая практически все типы и виды оружия, начиная с холодного, огнестрельного, военного, спортивного и оружия для охоты. Оригинальная форма музейного здания — это символическая ассоциация со шлемом древнерусских воинов. Музей имеет четыре экспозиционных







Рис. 4–6. Государственный музей оружия в Туле

этажа, расположенных по кругу, которые представляют коллекцию легендарного российского оружия. Это мечи, сабли, шпаги, пистолеты и ружья и их современные типы и формы. Перед музеем — большая экспозиционная площадка под открытым небом для крупногабаритных экспонатов. Дизайнер экспозиции — Александр Конов (ил. 4, 5, 6).

Новым и, бесспорно, интересным стал Музей археологического дерева в Свияжске, в Татарии, с реконструкцией городской среды и предметного ряда, найденного в ходе археологических раскопок целого древнерусского города, с улицами, остовами домов, огромным количеством найденных предметов быта, над которыми было построено огромное перекрытие и создано музейное пространство. Проект разработала команда творческого объединения «Самрух» под руководством А. Набиулина. И, несмотря на то, что подобные постройки уже встречаются в мире, для российской практики это первый музей, построенный по такому принципу. Сверху здания — зеленая архитектура, холм с газоном степной травы (ил. 7, 8, 9).

Другим оригинальным музейным зданием стал Музейно-выставочный центр «Новый Иерусалим» под Москвой, рядом с выдающимся памятником архитектуры — Ново-Иерусалимским монастырем XVII–XVIII вв. В нем также применен принцип зеленой архитектуры и минимального вторжения в исторический ландшафт уникального памятника. Он углублен в землю и выходит на поверхность зеленым хол-







Рис. 7–9. Музей археологического дерева в Свияжске. Татария

мом и оригинальным круговым внешним двором. Этот современный музей представляет как постоянную экспозицию, посвященную истории монастыря и его реликвий, которые остались (учитывая его непростую судьбу), так и большое количество выставочных залов, в которых проходят очень популярные временные выставки (ил. 10, 11).

К значимым новым постройкам относится и Центр Президента Бориса Ельцина в Екатеринбурге. Это современное многофункциональное здание с большой экспозицией музея посвящено первому российскому президенту, который родился в этом городе. Здание спроектировано архитектурным бюро BERNASKONI во главе с Борисом Бернаскони. Музей посвящен современной истории России и личности Ельцина. Экспозицию выполнило американское бюро Ральфа Аппельбаумана, выиграв конкурс из 20 проектов. Концепцию музея — «7дней» — писал известный российский кинорежиссер Павел Лунгин. Музей включает арт-галерею, кино-конференц зал и весь спектр помещений для современной деятельности этого культурного и образовательного центра (ил. 12, 13).

При этом строительство идет не только в крупных и столичных городах, но и в отдаленных регионах, например, в далеком север-





Рис. 10, 11.Музейно-выставочный центр «Новый Иерусалим»



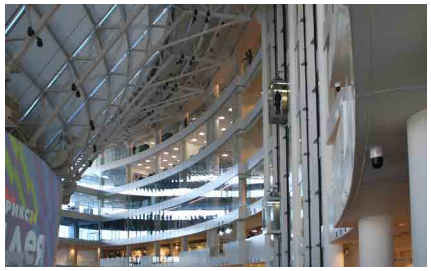


Рис. 12, 13. Центр Президента Бориса Ельцина, в Екатеринбурге



Рис. 14. Музей Нефти и газа в Ханты-Мансийске



Рис. 15. Музей-галерея художника Геннадия Райшева в Ханты –Мансийске

ном городе Ханты-Мансийске. Там были созданы большие реконструкции и построены уникальные новые музеи. Этот город построил музей Нефти и газа, большие запасы которых, найденные в регионе, стали основой его процветающей экономики. Важным центром для молодого города стал и Музей Природы и человека — это архитектурная реконструкция, с оригинальной и интересной экспозицией, посвященной природе, археологии, истории и современным дням этого города и региона. Особенно выделяются разделы, связанные с местными культами шаманов и мировосприятием культуры и верований северных народов (ил. 14).

Другим уникальным музеем является музей современного художника Геннадия Райшева, в котором на фасаде здания в мозаике изображена картина художника (автор С.В. Горяев). Это уникальный случай, когда при жизни художник получает свой музей. Здание имеет символическую форму ладьи, очень значимую для культуры народностей хантов и мансий. При этом интерьер музея выполнен в архитектуре остросовременного и технологического хай-тека, в котором размещаются оригинальные произведения уважаемого и любимого художника, всю свою жизнь посвятившего живописанию своего края. В этом же здании находится и его мастерская (ил. 15).

Значительно больше было сделано реконструкций и модернизаций, не говоря уже о том, что за это время многие крупнейшие российские музеи провели крупные модернизации — такие, как Третьяковская галерея, Исторический музей, Государственный Эрмитаж. Огромный проект реконструкции Музея изобразительных искусств был выполнен архитектурным бюро Нормана Фостера, который, к сожалению, пока не осуществлен.

Важнейшим проектом начала XXI века стала реконструкция Восточного крыла Главного штаба в Санкт-Петербурге, построенного в 1820-е годы выдающимся русским архитекторов Карлом Росси в качестве парадного архитектурного ансамбля напротив Зимнего дворца — резиденции российских монархов. Сейчас это филиал Эрмитажа. Архитектурный проект был выполнен архитектурной «Студией-44» архитектора Никиты Явейна. Реконструкция была закончена в 2014 году, когда были перекрыты внутренние дворы целого квартала, расположенного за зданием, и создана система крупных экспозиционных пространств, которые могут трансформироваться, в зависимости от целей экспозиции. Построены большие залы для конференций, комфортабельные залы для выставок современного искусства с персональными залами крупнейших художников XX века. Часть экспозиций второго этажа занимает реконструкция интерьеров в стиле русского классицизма и ампира с экспозицией по истории этого времени в России. В 2019 году была реконструирована Музыкальная гостиная особняка И.А. Морозова в Москве с живописным ансамблем Мориса Дени (ил. 16, 17).

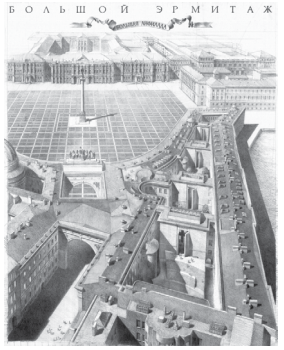




Рис. 16. Реконструкция Восточного крыла Главного штаба в Санкт-Петербурге, Эрмитаж

Рис. 17. Интерьер Восточного крыла Главного штаба



Рис. 18. Реконструкция Музей Воды. В Санкт-Петербурге



Рис. 19. Экспозиция Музея воды

Другим интересным проектом Санкт-Петербурга стал комплекс «Музей воды» в помещении старой водонапорной башни города. Этот музей посвящен всем актуальным проблемам как истории, так и современного городского водоснабжения. В нем создана очень популярная мультимедийная экспозиция «Вселенная воды», посвященная Неве и воде в северной столице России (ил. 18, 19).

Новым музеем для Санкт-Петербурга стал и частный музей Фаберже, который представляет ювелирное искусство знаменитой российской фирмы Карла Фаберже. В историческом здании были реконструированы интерьеры разных стилей, представляя продукцию знаменитого ювелирного дома (ил. 20).

В Москве к 200-летию Отечественной войны 1812 годы был открыт музей. Это совершенно новое экспозиционное пространство, которое разместилось на двух уровнях во внутреннем дворе здания Московской городской Думы и Исторического музея. Экспозиция музея рассказывает о патриотической войне с Наполеоном, представляя артефакты и подлинные реликвии этой легендарной войны. Дизайнер-экспозиционер — Наталья Языкова. Этот музейный проект так же, как и музей «Куликово поле», был награжден Государственной премией России (ил. 21).



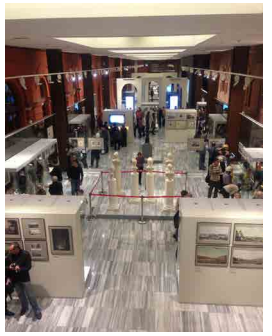




Рис. 20. Экспозиция Музея Фаберже в Санкт-Петербурге

Рис. 21. Экспозиция Музея Отечественной войны 1812 года. ГИМ

Рис. 22. Экспозиция Московского Планетария

К юбилею этой войны была создана и новая реэкспозиция Музея-панорамы «Бородинская битва», которую осуществил дизайне Андрей Рейнер, создав новые пространства, перспективы и функциональные структуры на основе новейших музейных технологий. Им также была сделана реэкспозиция Мемориального музея А. Герцена на Сивцем Вражке в Москве, где были созданы новые экспозиционные пространства и музейные комплексы, а также реконструкция Московского Планетария, в которой историческое здание русского конструктивизма начала XX века было поднято на платформу, что



Рис. 23. Интерьер флигеля Музея архитектуры,»Руина»



Рис. 24. Еврейский музей и центр Толерантности, в Москве

дало возможность создать нижние, заглубленные этажи и новые просторные служебные и экспозиционные пространства. Особенно это было важно для создания новой стилистической системы музея (ил. 22).

Реконструкция Флигеля «Руина» Московского музея архитектуры также стала показательной в ходе проектов реконструкций, т.к. были осмысленно сохранены все утраты архитектуры исторического здания XVIII века и выявлена его конструктивная и пространственная основа. Это дает возможность его эффективного использования для временных выставок и сохраняет особую эстетику исторического пространства при минимальных затратах на его реконструкцию и современное функциональное приспособление (ил. 23).

Для Московского Музея современного искусства было реконструировано несколько исторических зданий, наибольший интерес представляет реконструкция здания 1960-х годов, с его нейтральной архитектурой и современным лаконичным убранством. Внимание обращает

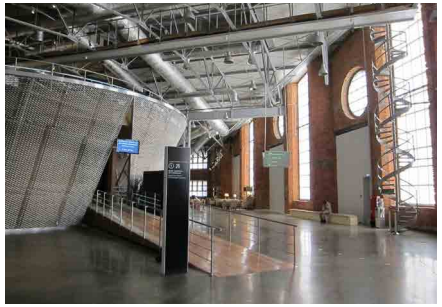


Рис. 25. Интерьер Еврейского музея и Центра толерантности



Рис. 26. Экспозиция еврейского музея и Центра Толерантности

на себя и реконструкция старого мукомольного корпуса фабрики «Большевичка», который превращен в оригинальный объект — Музей русского импрессионизма, в котором разместились комфортабельные экспозиционные залы и служебные помещения.





Рис. 27. Дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском
Рис. 28. Экспозиция Дворца царя Алексея Михайловича

Однако самым уникальным проектом последних лет можно считать Еврейский музей и центр толерантности, который был создан на базе выдающегося памятника российского конструктивизма начала XX века архитектора Константина Мельникова и инженера Шухова, которые построили его для городского транспортного гаража. Реконструкция этого здания и превращение его в музей заслуживают особого внимания. Экспозицию впервые создавало американское бюро Ральфа Аппельбаумана, это была их первая работа в России. Музей создан в едином большом пространстве с большим количеством инсталляций, мультимедийных комплексов и с применением муляжей-фигур в натуральную величину и самых современных цифровых технологий. Это очень популярный музей Москвы, который ведет активную экспозиционную и общественную деятельность (ил. 24, 25, 26).

Помимо архитектурных событий, в музейной жизни России было немало крупных экспозиционных проектов, как государственных, так и частных музеев, в числе которых наиболее выразительно прозвучал ряд выставочных экспозиций талантливого российского художника Анатолия Зверева и художников советского авангарда, созданных в Москве, в его персональном музее, а также во Флоренции и Милане. Музей Зверева — это также одна из реконструкций, когда из маленького жилого дома на Тверской-Ямской был создан уникальный камерный музей с минимальными экспозиционными пространствами и системой выставочных экспозиций. За это время, с 2015 г., когда он был открыт, в его стенах прошли многочисленные выставки, каждая из которых обладала своим неповторимым дизайном. Это многочисленные выставки: «Красавицы столетия», «Атака Дон Кихота», «Зоопарк», «Сказки Андерсена» и другие.



Рис. 29. Музейный квартал в Туле



Рис. 30. Проект реконструкции Политехнического музея в Москве

Крупнейшим проектом музея стал ряд экспозиций, посвященных творчеству известного российского кинорежиссера Андрея Тарковского. Это выставки по фильмам «Андрей Рублев», «Сталкер» и «Солярис», которые затем объединились в крупную экспозицию выставки «Свободный полет», прошедшей в Третьяковской галерее. В успехе этого камерного частного музея, бесспорно, — заслуга его концептолога и сценариста Полины Лобачевской, профессора ВГИК, и художника-проектанта Геннадия Синева, который многие годы сотрудничал с Третьяковской галерей и сейчас создает оригинальные выставочные решения каждой выставки, а также всей высокопрофессиональной команды музея.

Говоря о музейном строительстве России в последние годы, нельзя не упомянуть два крупномасштабных проекта, в целом достаточно спорных, с точки зрения традиционной музеологии. Это Дворец царя Алексея Михайловича в музее-заповеднике Коломенское в Москве, выстроенный в натуральную величину и с экспозициями, выполненными по историческим архивным материалам. Он представляет собой воссозданную копию дворца XVII века, по которой остались обмеры и чертежи, когда дворец был уничтожен. Это воссоздание дворца было выполнено с нарушениями исторических технологий, т.к. в нем применен железобетон в несущих конструкциях, и лишь облицовка бревнами создает образ исторического дворца. Так как в России практически не сохранилось памятников XVII века, эта реконструкция представляет большой интерес для посетителей и дает представление об отечественной истории, архитектуре и дворцовом быте российских царей (ил. 27, 28).

Другим масштабным дворцовым комплексом стало воссоздание Царицыно, большого дворцового комплекса, построенного выдающимися русскими зодчими Василием Баженовым и Матвеем Казаковым в XVIII веке для императрицы Екатерины II. Однако дворец ей не понравился, и так и не был достроен. Просуществовав два века в руинах, он был наконец-то отстроен и сейчас представляет большой музейных и выставочный комплекс в прекрасном парке Москвы.

Буквально в конце сентября прошлого года был открыт музейный квартал в городе Туле к его 500-летию (ил. 29).

В настоящее время ведется работа над крупной реконструкцией Московского политехнического музея — объекта культурного наследия, построенного в конце XIX — начале XX в. архитекторами Н. Шохиным и И. Монигетти, который находится в самом центре Москвы, недалеко от Красной площади. Реставрационные работы осуществляются по концептуальному проекту японского архитектора Джунья Ишинами (который был одобрен конкурсом 2011 года); проект включает перекрытие внутренних дворов музея, превращая их в огромные экспозиционные пространства для крупномасштабных технических экспонатов, а также нижние этажи и галереи. Сейчас активно ведутся строительные работы и осуществляется реконструкция этого грандиозного музея Москвы (ил. 30).

В настоящее время проводится крупнейшая реконструкция архитектуры и экспозиции Музея Космонавтики в Калуге, который был построен еще в 1960-е годы, и за этот период неоднократно менял реэкспозицию, однако сейчас идет фундаментальная реконструкция и расширение музея и создание новейшей экспозиции.

Целью этого кратком обзора было дать наглядное представление о наиболее интересных, крупных и выразительных событиях, которых, безусловно, значительно больше в музейном строительстве России последних лет, которое ознаменовало новый этап в совершенствовании и развитии музейной и выставочной практики, ее новые подходы и актуальные возможности.

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Монументально-декоративная скульптура» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

СЯН У
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

M.A. BURGANOVA
Doctor of Arts. Professor of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dom.text@gmail.com

XIANG WU
Postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

ОБРАЗЫ ЖИВОТНЫХ В КИТАЙСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ ПЕРИОДА ДИНАСТИЙ ХАНЬ И ТАН

IMAGES OF ANIMALS IN CHINESE MONUMENTAL SCULPTURE OF THE HAN AND TANG DYNASTIES

Изучение образов животных в китайской скульптуре периода династий Хань и Тан с точки зрения выявления особенностей художественного образа, функциональности, семантической значимости позволило рассмотреть и оценить их не только в плане сюжета, но и на уровне стиля, пластического языка, эстетики, выявить составляющие национальной специфики в скульптуре мемориальных ансамблей. Начиная с периода Восточная Хань (东汉), начала формироваться система организации средового пространства перед усыпальницами императоров и ванов, в которой большое значение придавалось установке каменных изображений мифических животных.
Образы животных практически образуют своеобразную систему культурных кодов, обусловленных национальной традицией. Скульптурные изображения животных, расположенных в контексте мемориальных ансамблей, являются наиболее яркими выражениями представлений о мироздании во всех его проявлениях. Образы мифических и реальных животных часто встречаются в китайском изобразительном искусстве и литературе и в древний период выступают системой знаков, с помощью которой фиксируются и передаются коды пространства и времени, силы и власти, жизни и смерти.

The study of animal images in Chinese sculpture of the Han and Tang dynasties from the point of view of identifying the features of the artistic image, functionality, semantic significance made it possible to consider and evaluate them not only in terms of plot, but also at the level of style, plastic language, aesthetics, and identify the components of national specificity in sculpture of memorial ensembles. Starting from the Eastern Han period (东汉), a system of organizing the environment in front of the tombs began to form, in which great importance was attached to the installation of stone images of mythical animals.
The images of animals practically form a kind of system of cultural codes determined by the national tradition. Sculptural images of animals located in the context of memorial ensembles are the most vivid expressions of ideas about the universe in all its manifestations. Images of mythical and real animals are often found in Chinese art and literature, and in the ancient period they act as a system of signs, with the help of which the codes of space and time, force and power, life and death are recorded and transmitted.

Ключевые слова: мемориальный ансамбль, статуи из камня, династия Хань, династия Тан, мифические животные, каменный тигр, каменная лошадь, каменный лев, каменный слон, каменный баран, мифические животные, тяньлу, бисе.
Keywords: memorial ensemble, stone statues, Han dynasty, Tang dynasty, mythical animals, stone tiger, stone horse, stone lion, stone elephant, stone ram, mythical animals, tianlu, bise.

В период династий Хань и Тан (汉–唐) среди статуй из камня на дорогах гробниц, ведущих к могилам, всегда присутствовали скульптуры

каменных животных. Эта традиция никогда не прерывалась и постоянно развивалась. Это вид скульптур, относящийся к самым выдающимся достижениям искусства резьбы по камню для гробниц и отличающийся наибольшей типичностью. Обычно такие скульптуры устанавливались к северу от церемониальных колонн «хуабяо» (华表), расположенных на дорогах к могилам.

На основании современных археологических открытий, историю возникновения скульптур каменных животных гробниц можно проследить до 13 века до н.э. и даже до еще более отдаленного периода позднего неолита. Старейшие скульптуры животных из нефрита и камня, например, нефритовый дракон, нефритовая свинья, были последовательно обнаружены в ходе археологических раскопок таких археологических памятников, как «Культура Хуншань» (红山文化), «Культура Даси в уезде Ушань» (巫山大溪文化), «Культура Шицзяхэ» (石家河文化) и др. По мере развития культуры погребения появляется большое количество глиняных или бронзовых скульптур животных, которые были захоронены под землей в качестве погребального инвентаря, отсюда следует, что искусство создания скульптур каменных животных имеет далекое начало и долгую историю развития. Можно сказать, что эти скульптуры животных являются прообразом скульптур каменных животных, устанавливаемых в период династий Хань и Тан (汉-唐) на ведущих к могилам дорогах гробниц.

По мере постепенного улучшения и урегулирования порядка захоронения, а также увеличения площади гробниц и парков при них, глиняные и бронзовые скульптуры, выступавшие в качестве погребального инвентаря в целях подавления зла и изгнания демонов, постепенно из-под земли поднялись на поверхность и устанавливались на территории гробниц и парков при них.

Каменные животные, которые устанавливались перед усыпальницами императоров и ванов периода Западная Хань (西汉), не сохранились. Различные каменные животные были обнаружены только вокруг «погребения Хо Цюйбина» (霍去病墓), находящегося недалеко от усыпальницы императора Хань У-ди. Это самые старые сохранившиеся до нашего времени наземные скульптуры каменных животных гробниц. Справа сохранилось 16 скульптур, из которых можно распознать 14. Это «Верхом на коне — конь, топчущий гунна», лежащий конь, скачущий галопом конь, лежащий бык, лежащий слон, свинья, жаба, рыба

(две скульптуры), лягушка, дикий человек, чудище, поедающее барана, дикий человек, борющийся с медведем. Каменные животные погребения Хо Цюйбина (霍去病墓), в основном, использовались для воспевания и выказывания почтения боевым заслугам генерала Хо Цюйбина（霍去病） по покорению этнических меньшинств на севере Китая. И в этом их отличие от каменных животных гробниц последующих эпох, которые устанавливались в качестве стражей гробниц. И в силу этого каменные животные погребения Хо Цюйбина отличаются довольно своеобразными особенностями. Далее остановимся по отдельности на особенностях этих скульптур.

В период Восточная Хань（东汉） уже сформировалась первоначальная система по организации перед усыпальницами императоров и ванов дорог к могилам и установке мифических животных при них. Однако все скульптуры каменных животных гробниц императоров и ванов были повреждены и разрушены. Лишь в литературных памятниках присутствуют записи о том, что это были каменные лошади, каменные слоны. Сохранившиеся скульптуры каменных животных — это, в основном, скульптуры каменных животных из усыпальниц высокопоставленных чиновников и богатых людей того времени. В «Комментарии к канону водных путей» [1] 《水经注》 есть запись о том, что большое количество скульптур каменных животных, созданных в период Восточная Хань, еще существовало в период Северная Вэй. А также запись о том, что каменные животные гробниц, в основном, были распространены в бассейнах рек Хуанхэ, Хуайхэ, Хайхэ, включая провинции Хэнань, Хубэй, Шаньдун, Цзянсу, Хэбэй, Аньхой и другие (黄河、淮河、海河流域). А хозяевами гробниц были люди такого ранга, как правитель области, начальник военного приказа, генерал и др. Разновидности скульптур — каменный тигр, каменный баран, каменная лошадь, каменный лев, каменный слон, каменный баран, мифические животные тяньлу и бисе, а также другие скульптуры каменных животных. До настоящего времени больше всего сохранилось скульптур тяньлу, бисе, тигров, баранов, лошадей, львов, к тому же большинство из них являются произведениями среднего и позднего периодов династии Хань.

В эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий войны были беспрерывными (魏晋南北朝). Система устройства гробниц, характерная для династий Хань и Тан (汉-唐), находилась в упадке вплоть до периода эпох Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (魏晋南北朝), когда

случился ее новый расцвет. Из каменных животных, которые устанавливались перед дорогами усыпальниц императоров и ванов, были только мифические животные (тяньлу，天禄, бисе，辟邪), наследовались отличительные черты создания скульптур мифических животных в период Восточная Хань (东汉). Создание скульптур в некоторой степени достигло небывалых вершин.

Мастерство изготовления статуй из камня для гробниц императоров и ванов династии Тан（唐） продолжает традиции и модели создания скульптур, характерные для эпохи Северных династий. В то же время было окончательно завершено создание модели эпохи Южных династий (南朝). Ввиду этого форма каменных животных гробниц императоров и ванов династии Тан в корне отличается от созданных в эпоху Южных династий, а тема каменных животных получила значительное развитие. Это мифические животные, лев, лошадь, страус, тигр, носорог и другие.

Таким образом, героями сохранившихся каменных скульптур гробниц императоров и ванов периода династий Хань и Тан （汉-唐）выступают:

Хань (汉): отсутствуют сохранившиеся образцы.

Эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (魏晋南北朝): мифические животные (тяньлу, бисе), лев.

Тан (唐): мифические животные (летающий олень, летающая лошадь), лев, страус, лошадь, носорог, тигр.

Сохранившиеся скульптуры каменных животных гробниц императоров и ванов: мифические животные (тяньлу天禄, бисе辟邪，летающие олени, летающие лошади), львы, страусы, лошади, носороги, тигры. Из них большую часть представляют мифические животные и львы, которые являются наиболее цельными образами и относятся к самым выдающимся достижениям, поэтому мифические животные и львы будут выступать основными объектами исследования. Несмотря на то, что в данной работе в качестве основного объекта исследования рассматриваются каменные скульптуры гробниц императоров и ванов, каменные скульптуры перед гробницами высокопоставленных чиновников оказали значительное влияние на каменных животных перед гробницами императоров и ванов. Например, скульптуры мифических животных перед гробницами императоров и ванов, появившимися в эпоху Южных и Северных династий, а также особенности их формы берут начало от скульптур мифических животных перед гробницами высокопоставленных чиновников периода Восточная Хань, поэтому в целях более последовательного, полного и глубокого изучения скульптур каменных животных дополнительно также будут предоставлены пояснения и относительно каменных животных перед гробницами высокопоставленных чиновников. Во-вторых, назначение статуй из камня перед захоронением Хо Цюйбина периода Западная Хань отлично от скульптур каменных животных, создаваемых в последующем, характеризуется относительной специфичностью, поэтому по ним объяснения даются отдельно.

В научных кругах никогда не существовало единого мнения относительно названий мифических животных. Для удобства повествования в данной работе животное с одним рогом на голове периода Восточная Хань, а также Южных и Северных династий （东汉、南北朝）именуется «тяньлу» (天禄), двурогое животное — «бисе» (辟邪). Мифические животные династии Тан в соответствии со своим внешним обликом именуются «летающий олень»（飞鹿） и «летающая лошадь» (飞马), а совместно все они именуются мифическими животными.

1. Особенности формы каменных животных перед захоронением Хо Цюйбина (霍去病)

Статуи из камня с захоронения Хо Цюйбина — это самые старые из сохранившихся каменных статуи гробниц и отличаются богатством сюжетов. Всего сохранилось 16 скульптур. Распознанию поддаются 14 статуй, включая лошадь, быка, слона, тигра, барана, свинью, рыбу, чудовище, поедающее барана, человека, медведя и других героев. Как правило, длина скульптуры превышает 1,5 м и есть также длиной свыше 2,5 м. Все скульптуры вырезаны из цельных кусков камня, обращается внимание на первоначальную форму и текстуру камня. Произведение создается с учетом первоначальной формы камня. На произведениях мало следов гравировки, выполненной ручным способом, а также отсутствуют основания. Это позволяет скульптуре и природе слиться воедино.

Так как количество инструментов и приемов ограничено, а также по причине стремления к гармоничным отношениям с природой, перед началом творческого процесса выбирается камень такой формы, из которой можно вообразить скульптуру, или отыскивается камень формы, похожей на форму той скульптуры, которую мастер изначально желает создать, поэтому такие камни требуют незначительной огранки

и полировки ручным способом. Примерные внешние очертания видны сразу. Затем выполняются основные операции по гравировке важных частей тела, например, головы, мест структурного перехода, а также, применяя методы рельефной или линейной гравировки, вырезают строение частей тела или волосы. Это сохраняет первоначальный облик камня, а также показывает характерные черты животных, что без полировки выглядит очень натурально.

Из всех скульптур самые простые резные фигурки — это каменные рыбки, лягушки и др. Размеры «рыбки»: высота 0,5 м, длина — 1,12 м, ширина — 0,41 м. Голова немного заостренная, тело — из камня квадратной формы. Жабры, рот и выпученные глаза рыбы вырезаны с применением метода линейной гравировки. Несмотря на то, что огранка и полировка не значительны, общий облик рыбы навевает ощущение китайской старинной простоты.

Быки, слоны, тигры и другие животные по большей части находятся в положении лежа. Таким образом решается проблема крепления, это также позволяет скульптуре производить впечатление более монолитной. Скульптур в положении стоя довольно мало, но между четырех ног также отсутствует ажурная резьба. Например, такие скульптуры, как прячущийся тигр, лежащий бык, лежащая лошадь, «Конь, топчущий гунна» и другие.

Возьмем в качестве примеров «Прячущегося тигра» и «Лежащего быка». «Прячущийся тигр»: длина — 2 м, ширина — 0,84 м, скульптура прочная и монолитная. Положение «лежа мордой вниз» похоже на то, как будто животное лежит ничком в зарослях травы, пристально наблюдая за добычей. В этой работе динамика выражается с помощью круглой скульптуры и метода линейной гравировки. В основном, вырезаны голова и положения конечностей. Самая большая отличительная особенность — это полоски, которые показаны с помощью линейной гравировки, чем еще больше усиливаются черты, присущие тигру. Очень искусно создан «Лежащий бык»: длина — 2,6 м, ширина – 1,6 м. Вид лежащего быка безмятежный, кроткий и послушный, как будто он прилег на землю отдохнуть после долгого пути с тяжелой ношей на спине. Шея короткая, в основном, выгравированы голова и передние конечности. Голова немного повернута, глаза смотрят вдаль, рот быка закрыт, конечности естественным образом опущены вниз. Монолитный образ чрезвычайно живой.

Кроме этого, есть три скульптуры лошадей. Так как захоронение Хо Цюйбина（霍去病） — это захоронение героя, а лошадь — это самая важная «военная машина», поэтому есть три скульптуры: «Лежащий конь», «Скачущий галопом конь», «Конь, топчущий гунна». Кони показаны в динамике — от лежащего коня к вскочившему коню и затем к коню в положении стоя, который топчет гунна. Это символ трех этапов: выступление в военный поход, военные действия, победа. Из трех скульптур «Конь, топчущий гунна»（马踏匈奴） — это, должно быть, центральное произведение скульптурной группы, которая ярко отражает тему восхваления героев, разбивших армию гуннов.

«Конь, топчущий гунна» (马踏匈奴): высота — 1,68 м, длина — 1,9 м, показан конь, находящийся в естественном положении стоя, под конем — потерпевший поражение гунн. Отсутствует слишком большое количество выгравированных деталей. Гравировка есть немного только на пяти органах чувств и на мускулах ног. В целом образ монолитный и реалистичный. Между четырех ног отсутствует ажурная резьба. Методом рельефной гравировки выполнен только гунн, на спине лежащий на земле. В левой руке он держит лук, в правой — стрелу, как будто сопротивляется из последних сил. На лице выражение полной растерянности.

2. Каменный лев и мифические животные (бисе, тяньлу 辟邪，天禄**)**

Между образами льва и мифических животных существует чрезвычайно тесная связь, поэтому они описываются вместе.

В эпоху династии Хань вслед за открытием «Великого шелкового пути»（丝绸之路） [2] укрепились культурные, экономические, торговые и другие связи Китая с Центральной и Западной Азией. В таких условиях львы проникли в Китай. Китайский историограф династии Хань Бань Гу в главе «Повествование о Западном крае» исторической хроники «Ханьшу» [3] сделал запись: «В подношении от княжества Уи есть лев, он похож на тигра с пышной шерстью на кончике хвоста». Это самая старая запись о льве, о которой известно в Китае на данный момент. Впоследствии постоянно появляются записи о львах, которые входили в подношения от западных земель. Можно видеть, как львы проникали в Китай в эпоху династии Хань, при этом считаясь похожими на тигров, постепенно появлялись в художественных произведениях того времени.

Распространение скульптур каменных львов тесно связано с буддизмом. В Сутре «Поучение Вималакирти» [4] есть запись: «Когда Будда Шакьямуни дает наставления, голос его подобен рычанию льва», что означает эпитет «Татхагата» (如来正声), то есть способность подчинить себе всех гнусных злых духов. В «Махапраджняпарамита-шастра» — «Суждениях о великом знании переправы» [5] есть запись: «Будда Шакьямуни — это лев среди людей. Ездовые лошади, лежанки и все другие места, где восседал или возлежал Будда Шакьямуни, называются «местом льва» （狮子座） (престол Будды)», поэтому лев считается в буддизме верховным животным, обладающим божественной силой. Таким образом, начиная от периода династии Хань, буддизм проникал в Китай, непрерывно развиваясь, пока не превратился в эпоху династии Тан в господствующую религию. В процессе этого образ льва беспрерывно развивался, также появлялось множество скульптур каменных львов.

В эпоху династии Хань（汉） львы проникли в Китай, однако их количество было немногочисленным. Обычные люди как правило видели их редко, поэтому на ранних этапах в китайской погребальной пластике образ льва переплетался с обликом тигра. В «Жизнеописании сына Неба Му» [6] есть запись: «Львы едят тигров и леопардов». В легендах лев еще более свирепый, чем тигр. К тому же в буддизме лев занимает высокое положение, поэтому на основе образа тигра, используя еще более преувеличенную мимику и кровожадные черты, отражающие его бесстрашие, создается образ, похожий и на льва, и на тигра. Этот образ постепенно соединяется с животными древних китайских сказок. На голове появляются рога, на теле вырастают крылья. Эти животные называются тяньлу и бисе (天禄、辟邪). Наивысшей точки своего развития создание скульптур таких мифических животных гробниц достигло в период Южных и Северных династий (南北朝). А вслед за падением Южных и Северных династий эти скульптуры мифических животных, похожих одновременно и на тигра, и на льва тоже исчезли.

Поскольку вслед за широким распространением буддизма безудержно развивалось буддийское искусство, возрастало количество образов льва в буддийском искусстве и число реальных львов, это способствовало возникновению понимания у людей, кто такой лев, вплоть до наметившейся тенденции к реалистическому изображению образа льва в погребальной пластике династии Тан. При создании скульптур мифических животных больше не использовали отличительные черты

изображения свирепого животного, похожего и на тигра, и на льва, что было характерно для периода Южных и Северных династий. В качестве основных образов выступали лошадь и олень, к которым добавлялись рог или крылья, внешность и мимика были мирными и спокойными. Такие животные назывались «летающая лошадь» или «летающий олень».

Таким образом, что касается создания скульптур каменных львов гробниц в период династий Хань и Тан, то в период династии Хань, а также Южных и Северных династий лев в сочетании с тигром, а также местными сказочными животными образовывает виды сказочных животных, называемых тяньлу, бисе. В период династии Тан образ льва отделяется от образов мифических животных, в создании образа льва наблюдается тенденция к реалистичности изображения, а мифические животные становятся похожи на оленя и лошадь и называются «летающая лошадь» и «летающий олень». Согласно их обоюдному влиянию и развитию отношений, лев и сказочные животные описываются вместе.

Анализируя скульптурные образы животных, необходимо отметить не только их выразительный художественный образ, но и то, что они выражают собой особый тип мышления, базирующийся на китайской традиции, строго следующей принципам символического миросозерцания.

Примечания:

1. *Ли Дао-юань.* Шуй цзин чжу («Канон рек», с комментариями) / редактор Чэнь Цяо-и. — Шанхай, 1990.

2. Великий шелковый путь (丝绸之路): Хань У-ди отправил Чжан Цяня с миссией в западные страны, чтобы проложить наземный путь, начинающийся от столицы Чанъань (ныне Сиань) через Ганьсу, Синьцзян до Средней и Западной Азии и связывающий Китай со странами Средиземноморья. Его первоначальное назначение: перевозка производящегося в древнем Китае шелка, поэтому он получил название «Великий шелковый путь».

3. *Цэнь Чжунмянь.* Ханьшу: повествование о Западном крае. — Пекин: Издательство Чжунхуа Шуцзю, 1981.

4. Поучение Вималакирти. — Пекин: Издательство Чжунхуа Шуцзю, 2020.

5. *Цзя Тинчу.* Суждения о великом знании переправы». — Пекин: Издательство «Восток», 2019.

6. Жизнеописание сына Неба Му / перевод Гао Юнван. — Пекин: Издательство Чжунхуа Шуцзю, 2019.

Список литературы:

1. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 томах / главный редактор М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — Москва: Восточная литература, 2006–2008. — 855 с. — С. 361–364.

2. *Кудинова М.А.* ОБРАЗ СОБАКИ В МИФАХ И РИТУАЛАХ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ. Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. — Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2009. Т. 15. — С. 446–449.

3. *Ли Дао-юань.* Шуй цзин чжу («Канон рек», с комментариями) / редактор Чэнь Цяо-и. — Шанхай, 1990.

4. *Му Чжунхуай.* Сравнение символических образов животных в культуре России и Китая // Журнал университета Наций г. Далянь. — 2003. —Выпуск 5. — № 3.

5. *Халяпина Н.В.* Этиология происхождения демонических образов в эзотерической культуре древнего Китая // European Social Science Journal. — 2011. — № 9 (12). — С. 311–320.

6. *Чистякова А.Н.* Происхождение и эволюция образа феникса в культуре Китая по данным археологии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Институт археологии и этнографии Российской академии наук. — Новосибирск, 2007.

7. *Чэнь Л.* Образы животных в текстах путеводителей по Китаю // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 5А. — С. 553–560.

8. *Юй Чуньбо.* Образ дракона в культурах Китая и России // Современные гуманитарные исследования. — 2012. — № 1 (44). — С. 117–120.

Р.Р. МУСИНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA

Doctor of art, professor of the TII of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: vr.goda5@gmail.com

К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ И БАЗОВЫХ ПОНЯТИЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

TO A QUESTION OF ESSENCE AND BASIC CONCEPTS ARTS AND CRAFTS

Статья посвящена пониманию сущности и пространства видов декоративно-прикладного искусства. В современной практике наблюдается тенденция стирания межвидовых границ этой крупной материально-духовной области творчества, близко стоящей к бытовой культуре человека. Требуется введение в современный научный оборот понятия их специфик, что послужит сохранению чистоты каждого из направлений и форм производства.

Article is devoted to understanding of the essence and types of decorative and applied art, arts and crafts field. In modern practice one can see the disappearance of the borders between different media in this huge material and spiritual field of creativity which is close to the people's household culture. Introduction to a modern scientific research of their specifics is required. It will help to maintain the purity of each of the directions and modes of production.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, искусство предметного мира, традиционное искусство, профессиональное искусство, самодеятельное искусство, художественная промышленность, дизайн бытовой вещи

Keywords: decorative and applied art, arts and crafts, art of the objective world, traditional art, professional art, amateur art, art industry, design of a household object.

Смешение культурных и художественных процессов, отмечаемое в декоративно-прикладном искусстве в последние десятилетия, дает повод обратиться к обозначенной теме.

Декоративно-прикладное искусство — крупнейший вид искусства. Несмотря на то, что оно не вошло в ценностную академическую систему, его значимость и значительность не требуют доказательств. Достаточно напомнить, что человек одной из первых освоил эту область художественного творчества, впервые выразил в ней свое эстетическое чувство, а затем и проявил творчество.

Декоративно-прикладное искусство развивалось в полном соответствии с цивилизационными и культурными процессами в обществе. От древних центров с яркими локальными особенностями искусства продвигались к стильному воплощению идей — изделия все больше отображали вкус и культурный уровень потребления, так как предметы декоративно-прикладного искусства более, чем изобразительное, отвечали жизненным потребностям человека, наполняли его среду обитания. Они не только были утилитарно необходимыми, но, скомпонованные в одном пространстве, выстраивали индивидуальные характеристики, придавали социальную окраску быту.

Пространство ДПИ обширно. Оно объединяет не только разные материалы — дерево, металл, керамику и т.п., но и в процессе своего развития сформировало группы, отличающиеся разными задачами, творческими подходами, типами производств, со временем четко определившиеся в своих спецификах. Изделия, произведенные в этих группах, удовлетворяют различные запросы, что разводит их по разным нишам потребления, делая рынок изделий ДПИ чрезвычайно широким и не конкурентным между собой. С развитием искусства, накоплением материала для его анализа стала складываться теория, которая, в свою очередь, постоянно соотносится с практикой, анализирует процессы, выявляет специфику видов и базовые принципы функционирования. Вместе с тем теория до сих пор не выработала точных определений этой разнообразной области художественной деятельности, что не способствует гармоничному развитию подвидов декоративно-прикладного

искусства, их специфической устойчивости. Это особенно стало заметным в условиях прерывности науки в этой области, наблюдаемой с конца 1980-х годов. В процесс вошли новые участники, которые, не вникая в историю вопроса, пытаются дать свое видение сложного содружества разных производств и ремесел, делают допуски в ту или иную сторону, стараются подвести под это некую научную базу. Не это ли свидетельство того, что даже в стихийном процессе есть потребность в системе!

О том, что терминология ДПИ нуждается в уточнении, отечественные ученые заговорили в середине XX века. Совершенно справедливо было отмечено, что существующее название такой специфичной области творчества не только не раскрывает, но и неверно толкует суть самого явления. В его составном названии, как будто указующем на его сложную природу, есть не только механистичность, но и антинаучность. Однако попытки найти более адекватное определение ничем не закончились. Неточная формулировка сохраняется и поныне, она не раскрывает специфических особенностей искусства.

В названии главным выступает декоративность. Так ли это на самом деле? Искусство предметного мира складывалось в длительном процессе, но изначально толчком к движению послужила утилитарная потребность в жизненно необходимых вещах. Значит, определяющей в названии должна быть утилитарная функция. Однако она здесь фигурирует как прикладная, но прикладная к чему? К декоративному? Но так не бывает. Это похоже на то, что сначала сделаю бантик, а потом подумаю, что с ним делать: то ли в косу вплести, то ли использовать как брошь, то ли еще как — ну вроде заменить им пряжку на поясе. Такой подход нарушает логическую ясность создания предметов, их обусловленность конкретной функцией, что отрабатывалось в длительном процессе человеческой практики. Современные толкования, в силу сказанного, еще более утрачивают существо смысла ДПИ. Вот определение, данное википедией: «Декоративно-прикладное искусство (от лат. decoro — “украшаю”) — вид художественного творчества, который охватывает различные разновидности профессиональной творческой деятельности, направленной на создание изделий, тем или иным образом совмещающих утилитарную, эстетическую и художественную функции. Этот собирательный термин условно объединяет два обширных вида искусства: **декоративное и прикладное** (отмечено мною — Р.М.). Иногда эту широкую область вместе с дизайном именуют предметным творчеством»

[1]. В этом определении опять бездумно включено слово «прикладное». Что это такое и как оно выглядит в реальности? В терминологическом словаре Российской Академии художеств дано такое толкование: «Вид искусства, имеющий свой особый художественный смысл и свою декоративную образность и вместе непосредственно связанный с бытовыми нуждами людей. В единстве того и другого — его сущность и специфика» [2]. Здесь в последней фразе — важная мысль. Это неразрывное единство двух сущностных начал, дающих специфическое отличие от других видов искусства. Сущность не прикладывается, она базовая. И это условие должно помогать строить систему.

Применять определение «декоративно-прикладное искусство» к предметам начали с тех, которые можно было отделить от артефактов. К числу последних относится «любой искусственно созданный объект, имеющий как определенные физические характеристики, так и знаковое, символическое содержание» [3]. Древний человек стал создавать не только нужные и символичные для него предметы, но и наделять их эстетическими свойствами, а далее творчески обдумывать и воплощать свою художественную идею.

На каком принципе развивается творчество? Представляется, что на образном воплощении идеи, которая и сформирует предмет. Путей достижения этого множество. Мы знаем прекрасные фигуративно решенные сосуды и поражающие красотой чистые утилитарные формы архаики. И то, и другое, благодаря использованному методу, — искусство по определению.

Так какой принцип рассмотрения мы кладем в это определение? Думаю, образное отражение реального мира. Ведь на чем-то развилось эстетическое чувство древнего человека, которое мастера научились вскоре адекватно выражать. Кроме как на осмыслении красоты и гармонии реального окружения, эту способность развить было не на чем. Дальше вырабатывается творческий метод. Он будет строиться не на копировании, а на образном отображении реального мира. Вот когда проснулся гений творчества! Образ формировался на сложении впечатлений, на суммировании важного и вычитании частного, необязательного. Так формировался метод обобщения. Он нуждался в адекватных себе приемах воплощения, чем и стала условная трактовка мотивов: почти знаковая передача цвета, двухмерность пространства и плоскостность изображения. Все это послужило сложению декоративного стиля, который используется до настоящего времени как средство выразительности в традиционном искусстве, составляет суть приемов декоративного решения в профессиональном.

При этом нельзя забывать, что сначала было ремесло. К моменту формирования искусства предметного мира оно само должно было усовершенствоваться, стать искусством формования, резьбы, росписи, ткачества и профессиональной основой еще многих других ремесел. Отличая традиционное народное искусство от профессионального, с его комплексом признаков «учености», мы вполне справедливо можем говорить и о высоком профессионализме народного мастера. На это всегда указывали отечественные ученые. Эта тема стала серьезным исследованием Т.М. Разиной: «Две стороны — формальная и содержательная, — писала она, — содержатся в понятии мастерства, относящемся и к декоративно-прикладному искусству, в том числе и к народному. Однако последнее обладает своими специфическими особенностями. Если мастерство художника, как правило, формируется той или иной школой, направлением в искусстве, то профессионализм народного творчества порождается самой жизнью народа, глубиной традиций и наследственно передаваемым мастерством, коллективным опытом» [4].

Как видим, на сохранении и эволюции наработок древности будет развиваться народное искусство в его классическом понимании с крестьянской природой бытования. В числе направлений декоративно-прикладного искусства или сложившихся специфических групп первой назовем традиционное народное искусство. Его отличает длительная история, преемственный характер развития, сложение на этой почве общих отличительных признаков как в приемах исполнения, так и стилистике, то, что мы прочитываем как традицию. Традиционное искусство в основе своей держится на самобытности локальных художественных культур, сохраняется в его основополагающих принципах благодаря преемственному характеру развития в виде передачи ремесла из рук в руки, имеет коллективную природу, так как использует и продолжает коллективный опыт поколений. Особо следует подчеркнуть, что, несмотря на выработанные поколениями мастеров стилистические приемы, ставшие признаками художественной традиции локальных центров, народное искусство живет благодаря вариативному характеру воспроизведения и исполнения, потому что сам мастер существует в ареале традиции, а его авторское участие составляет вариативную часть устойчивого традиционного искусства.

Антиподом этому направлению является не менее важное профессиональное декоративно-прикладное искусство. Здесь главенствует личностное начало, индивидуальный подход к разработкам тем и сюжетов. Художники этой группы получают профессиональное «ученое» образование, они свободны в выборе средств выражения, стилистик. Здесь много поиска, и глобальное движение искусств происходит усилиями этих художников — кто, как не они, формируют новые стили и направления. Профессиональный художник может коренным образом поменять направление своего искусства, перейти в другой материал, — то, чего не может сделать народный мастер или современный художник, работающий в промысловой традиции. В этом их принципиальное отличие.

Искусство предметного мира имеет тенденцию к развитию видов, жанров, стилистик. На определенном этапе, с развитием городов, наряду с крестьянскими промыслами начинают бытовать ремесла посада и города, отличавшиеся узко профессиональной направленностью. Среди них будет много художественных. Их творцы — ремесленники, на кругозор которых влияла среда, профессиональное искусство, индивидуальные запросы горожан, которых они обслуживали. Весь этот комплекс формировал специфику их творчества, весомую долю в котором составляло ремесленное мастерство. Здесь, как и в крестьянском, был свой профессионализм, отличавший в том числе и техническое качество работ. На этой базе со временем разовьются мастерские и частные предприятия, обусловившие сложение художественной промышленности.

Если в рассмотренных до этого нами группах создавались рукотворные предметы, где индивидуальность мастера, художника и исполнителя прочитывалась, то явление второй половины XIX века — художественная промышленность — стала проводником механического тиражирования образцов. Эта форма производства была в прямой зависимости от процессов демократизации общественной жизни, развивалась значительно выросшим числом потребителей и возросшим рыночным спросом, а также укреплением капиталистического характера производства в области художественно значимых вещей. Модель ее развития в художественном отношении не несла ничего нового. Тиражируемые образцы были одной природы с рукотворными, но значительно им уступали по качеству исполнения. В таком варианте коммерциализация искусства была злом, на которое обратили внимание еще в середине девятнадцатого столетия. Меры по исправлению сложившегося положения

были намечены принцем Альбертом в области подготовки творческих кадров для промышленности, а также в деятельности моррисовского «Движения искусств и ремесел». Тем не менее, художественная промышленность существует до сих пор, и трудно себе представить, если бы ее не было. Выработались разные подходы к машинному тиражированию. Грамотно разработанные образцы для машины служат распространению предметов искусства, воспитывают вкус потребителей, изменяют предметную среду. На это в свое время обратила внимание В.И. Мухина, открыв для себя эстетические возможности стекла и способы тиражирования в нем художественных идей. Советский опыт, давший свою оригинальную версию развитию художественной промышленности на примере крупнейших производств, еще недостаточно изучен, но он, несомненно, внес вклад в мировое искусство как в части подготовки художников для промышленности, так и в реализации их творчества.

Близко к художественной промышленности находится область дизайна бытовых вещей. Грань между ними чрезвычайно условна, и она может быть ходом развития этих областей художественных производств снята. Проблема возникла на этапе раннего капитализма в момент формирования машинного производства и заимствования им художественно-ремесленных приемов в решении тиражных изделий. Машина, как стали понимать еще в середине XIX века упомянутые выше принц Альберт и моррисовцы, диктует другие принципы художественной работы. В ее приоритетах, как видится сегодня, — техническое совершенство фабриката и отточенный «машинный стиль», в котором эстетическое — не в украшательстве, а в осмыслении утилитарной природы вещи, остро поданной средствами современной стилистики и безукоризненности ее тиражного исполнения. Вариативность в дизайне противопоказана. Техницизм мышления в проектировании дизайна бытовых вещей послужит еще большей автономности подвидов ДПИ, сделает более неконкурентными между собой изделия ручного авторского и промыслового исполнения и машинного производства.

Особым представляется самодеятельное искусство в области предметного творчества. Оно самобытно, но имеет точки соприкосновения с авторским «ученым» искусством именно в авторских оригинальных подходах, а в последнее время особенно активно смыкается с искусством художественных промыслов, подхватывая их народную стилистику и подчеркнутую декоративность. Если к слиянию с авторским

искусством самодеятельного художника не допускает отсутствие профессионального образования, с его системой художественной грамоты, то близость мировосприятий мастера традиционного искусства и самодеятельного художника, часто представляющегося народным мастером, работает на размывание границ между этими видами творчества. Принципиально их различает базовая часть творчества: в одном случае — это коллективный опыт, спрессованный в традицию, в другом — каждый раз самобытность и оригинальность индивидуальных трактовок, идущих от конкретного автора. Явления художественно равнозначны, но полярны по природе творческого метода. Стирание границ между этими видами искусств обещает утрату самобытности того и другого. Мастера традиционного искусства не только не умеют защищать свое пространство, но и сами подпадают нередко под рыночные эффекты самодеятельного творчества.

Как видно, название «декоративно-прикладное искусство» не дает единства явлению, не раскрывает его сущности. Ни в одном из приведенных видов нет приоритетов декоративного начала, а утилитарное не сведено к прикладной роли. Видимо, поиски общего названия в науке продолжатся или виды станут более автономными и выделятся своими специфическими особенностями. А пока, говоря о декоративно-прикладном искусстве, мы имеем ввиду область искусства предметного мира, и это более понятно и уже предполагает единство.

Примечания:

1. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81-%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE (дата обращения: 25.02.2021).

2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. — М.: Эллис Лак, 1997. — С. 160.

3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82 (дата обращения: 25.02.2021).

4. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. — М.: Советский художник, 1985. — С. 8.

Список литературы:

1. *Воронов Н.В.* Очерки истории отечественного дизайна. Часть II. Русский дизайн. Производственное искусство. — Москва, 1998.

2. *Каган М.С.* О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Ленинград, 1961.

2. *Кантор В.* Искусство и быт. — Москва: Советский художник, 1961.

3. *Толстой В.* Искусство и промышленность // Искусство и промышленность. Сборник статей. — Москва: Искусство, 1967.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: tsvetkovap@gmail.com

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, docent department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: tsvetkovap@gmail.com

ПАЛЛАДИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ XVIII–XIX ВЕКА

PALLADIAN ARCHITECTURE OF NORTH AMERICA IN THE 18th–19th CENTURIES

В статье рассматривается длительный этап становления классических архитектурных традиций в Соединенных Штатах Америки. Основным направлением, в котором работали как иностранные архитекторы неоклассики, так и позднее национальные американские мастера, было палладианство. На почве местных специфических особенностей и традиций это направление получило новое прочтение. На базе поэтапного хронологического исследования раскрываются вариации трактовки палладианской системы.

The article provides the long history of the formation of classical architectural traditions in the United States of America. The main direction in which worked foreign neoclassical architects and, later, the native American national masters, was Palladianism. On the basis of local specific features and traditions, this direction has received a new reading. Based on a phased chronological study, variations in the interpretation of the Palladian system are revealed.

Ключевые слова: план, классицизм, архитектор, заказчик, палладианство, фасад, структура, проект, интерьер, пространство.

Keywords: plan, classicism, architect, customer, Palladian style, facade, structure, project, interior, space.

В 2008 году исполнилось 500 лет со дня рождения А. Палладио, и с особенным размахом эту дату отмечало архитектурное сообщество Северной Америки. Его оригинальная публикация I Quattro Libri dell Architettura, или «Четыре книги по архитектуре», была, пожалуй, самым влиятельным трактатом об архитектуре, когда-либо написанным и изданным в США. Большая часть материала в этой работе была результатом обширного изучения руин древних римских зданий. Этот труд был частью общего интереса Возрождения к повторному открытию цивилизации древнего Рима — его искусства, литературы, науки и архитектуры. А. Палладио отнюдь не единственный архитектор своего времени, который мог провести такое исследование и издать публикацию. Тем не менее, рисунки и текст А. Палладио были гораздо более увлекательными, понятными, информативными и полезными, чем аналогичные усилия современников. Как и в большинстве архитектурных трактатов эпохи Возрождения, А. Палладио проиллюстрировал и описал, как построить пять орденов, которые являются основой классического языка архитектуры. Для колониальной Америки издание «Четыре книги об архитектуре» было основным источником знакомства с ордером. Другие архитектурные трактаты, доступные в Америке, особенно английские, в конечном итоге разрабатывали информацию, полученную из труда А. Палладио.

С точки зрения Америки, наиболее важным из английских авторов книг архитектурных образцов был Д. Гиббс [1] (1682–1754). В своей книге «Правила рисования нескольких частей архитектуры» (1732) Д. Гиббс предложил собственную упрощенную систему. Однако во вступлении он отдал должное трактату А. Палладио, заявив: «Палладио, в композиции и исследовании масштабных соотношений ордерной системы несомненно, превзошел всех остальных мастеров, которым я следовал» [2].

Д. Гиббс был ведущим сторонником англо-палладианского движения восемнадцатого века в Америке. Благодаря своим публикациям (наряду с публикациями таких архитекторов, как Б. Лэнгли, которые бесстыдно занимались плагиатом Д. Гиббса), оказал значительное влияние на американскую архитектуру. Используя его проекты в качестве источников вдохновения, колониальные архитекторы продолжали развивать палладианскую традицию. Доступность различных версий перевода

трактата А. Палладио в Америке восемнадцатого века была достаточно высокой. Издания «Четырех книг об архитектуре» можно найти в библиотеках Бостона, Салема, Нью-Йорка, Филадельфии, Чарльстона и Балтимора, а также в библиотеках Гарвардского и Йельского университетов [3]. Томас Джефферсон [4], величайший сторонник А. Палладио в Америке, называл «Четыре книги» архитектурной библией. Одним из примеров использования публикаций Д. Гиббса в Америке может служить идея центральной аркадной лоджии, адаптированная Д. Гиббсом в проекте для английского загородного дома, который он опубликовал в своей «Книге архитектуры» (1728). Этот богато иллюстрированный том, наравне с «Четырьмя книгами», стал стандартным справочником для многих выдающихся мастеров-строителей колониальной Америки [5]. Оригинальная палладианская вилла, с которой архитектор взял основную идею своего проекта, — вилла Сарачено, простая, но привлекательная конструкция для относительно небольшого жилища, обрамленного баркессами. Характерной особенностью фасада Сарачено является его трехчастная лоджия с аркадами.



Одним из самых ранних примеров трактовки палладианских архитектурных образцов стал главный дом плантации Стратфорд холл (1730). Важно, что изначально он включал в себя баркессы, по структуре сам дом близок к ранней вилле А. Палладио — Годи. Здание двухэтажное, высокий цокольный этаж предшествует пьяно нобиле. Здания баркесс отдельно стоящие, одноэтажные, расположены симметрично относительно оси развития имения, проходящей красной линией через главный дом. На фасадах не использован ордер, хозяйственные постройки и главный дом выполнены из кирпича и не оштукатурены. Баркессы напоминают архитектуру сельской Голландии. Плантация расположена около реки, и добраться до нее можно было только по воде, главный дом развернут к реке (особенность расположения оригинальных вилл на Терраферме, рекомендованная к повторению А. Палладио).

Вероятно, самым ранним примером применения портика в Америке является особняк Уайтхолл, недалеко от Аннаполиса и комплекс плантации Фраскати в Вирджинии (1820) [6]. Центральная часть Уайтхолла, построенная в 1760-х годах для губернатора Горацио Шарпа, украшена изящно выполненным портиком с использованием коринфского ордена. За Уайтхоллом последовал Монтпилиер, принадлежавший Джеймсу Мэдисону, в округе Ориндж, штат Вирджиния. Здесь, в 1790-х годах, Д. Мэдисон расширил колониальный дом своего отца и добавил тосканский портик, чтобы показать свою важность как государственного деятеля. Монтпилиер был одним из первых монументальных портиков, украсивших американский дом.



В нескольких проектах вилл на Терраферме А. Палладио применил двухуровневый портик на фасаде. Такой прием получил большую популярность в Америке. Эта особенность была перенесена на фасад Дрейтон холла [7], загородного дома около Чарльстона, Южная Каролина, построенного около 1740 года. Дом расположен на реке и развернут к ней главным фасадом (Эшли Ривер Роуд). Более поздний, утонченный пример двухуровневого портика представляет собой фасад дома Майлза Брютона 1760-х годов в Чарльстоне. Дом Майлза Брютона [8] в каком-то смысле является компактной версией центральной части виллы Корнаро в Пьомбино Диезе. Замечательный пример использования гигантского портика на фасаде главного дома — Сабина Холл [9] (1730-е), дом выстроен на высоком берегу реки по мотивам Виллы Корнаро, А. Палладио.

Иногда, уже в XVIII веке, портик в Америке используют как малый декоративный элемент на фасаде. Один из первых примеров такого решения можно наблюдать на примере Тулип Хилла [10] (1755–1756), дом выстроен на высоком холме на берегу реки в штате Мериленд и является памятником архитектурного стиля Джорджии середины XVIII века. Однако применение портика как декоративного украшения — прием, который никогда не использовал А.Палладио и который противоречит основным принципам его архитектуры, говорит о зарождении направления легкомысленной интерпретации палладианских признаков в архитектуре. В Америке, зачастую, концепцию А. Палладио берут за основу, но применяют как внешний прием, не перенося на структуру всего

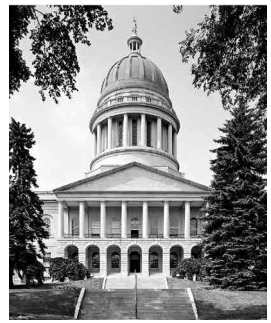
сооружения. Эта традиция получит активное развитие позднее, в проектах типовой городской застройки городов юга страны.



Ансамбль строений усадьбы Маунт-Эйри представляет собой массивное двухэтажное здание на высоком цоколе (длина 21 метр, ширина 14 метр), два изогнутых одноэтажных перехода соединяют главный дом с квадратными баркессами (11Х11 метров). Весь ансамбль построен на холме, к нему ведет главная подъездная дорога. Стены центрального блока толщиной 3 фута (0,91 м) выстроены из темно-коричневого песчаника с архитектурной отделкой из светлого известняка. К северному фасаду ведет широкий лестничный марш, заглубленная лоджия создана квадратными дорическими колоннами из песчаника. На южном фасаде прием с лоджией повторен, однако он является базой общего ризалита с портиком, покрытого активным рустом. Таким образом, особняк демонстрирует прямое применение идей Д. Гиббса. Во введении к «Книге архитектуры» он писал: «Они придерживались мнения, что такая работа будет полезна для таких господ, которые могут быть связаны со строительством, особенно в отдаленных частях страны, где мало сведений о дизайне и не найти помощи в оценке работы» [11].

Америка квалифицировалась как самая отдаленная часть Англии в 1740-х годах и, конечно, имела мало архитекторов, которые могли соответствовать европейскому качеству стиля. Благодаря Д. Гиббсу и А. Палладио существовали труды, служившие мерилом стилистических решений и интерпретаций.

Известный пример — вилла Барбаро, с ее характерным пяти секционным фасадом, состоящим из главной центральной части, в которой размещается дом нобиля, затем соединяющие крылья баркесс и, наконец, два завершающих павильона. Этот тип секционной композиции предоставил возможность для выразительного развития построек по горизонтали. Схема из пяти частей была интерпретирована во многих британских домах восемнадцатого века и вызвала интерес в Америке. Ранним вариантом дома данного типа является Баттерси, недалеко от города Петербурга, штат Вирджиния, построенный как загородная вилла для Джона Банистера в 1760-х годах. Двухэтажная центральная



секция, низкие соединительные крылья и более высокие секции окончаний. Эта композиция из пяти частей оказалась очень популярной в Мэриленде, особенно в Аннаполисе. В данном случае эта концепция применялась в архитектуре городских особняков, в том числе в знаменитом доме Хаммонда-Харвуда в Аннаполисе, спроектированном Уильямом Баклендом [12] в 1774 году. Дом — единственное существующее произведение колониальной академической архитектуры, которое было разработано по образцу виллы Пизани в Монтаньяна («Вторая книга», глава XIV). Визуальный эффект дополнялся соседними домами Джеймса Брайса (завершен в 1773 году) и домом Уильяма Пака (завершен в 1765 году). Оба представляют собой большие особняки из пяти сегментов на фасаде [13] в духе А. Палладио.

Примером композиции из пяти частей может служить Хомвуд в Балтиморе, пригородная вилла Чарльза Кэрролла-младшего, построенная в 1803 году. Ее проект выполнен в стиле А. Палладио. Интерьер создан в духе Р. Адама. Таким образом, дом стал демонстрацией того, как палладианство может быть истолковано с использованием неоклассической традиции. Одноэтажный объем Хомвуда стал прототипом для многочисленных домов из пяти секций, включая дом Дункана (1810) в Лексингтоне, с высокими палладианскими окнами в его центральной части и Риджуэй (1817) возле Луисвилля. Относительно поздний пример фасада из пяти частей представляет собой поместье Мосс Шей (1850) в Вирджинии, которое простирается на 225 футов по фасаду с портиком в центре.

Вторичной, но влиятельной фигурой в англо-палладианском движении восемнадцатого века был Роберт Моррис, автор книги образцов «Сельская архитектура» (1750), популярной в Америке работы, предлагающей проекты для относительно скромных домов. В «Сельской архитектуре» Р. Моррис представил свою собственную интерпретацию виллы А. Палладио. Его проект использован в Вирджинии для дома плантации Брэндона (1760), семьи Харрисон на реке Джеймс. Р. Моррис разработал версию этой схемы на листе 37 «Сельской архитектуры», демонстрируя двухэтажную центральную секцию с пониженными крыльями. Этот проект послужил вдохновением дома У. Финни в Уильямсбурге (1780).



В целом в округе Вирджиния расположены более двадцати сохранившихся домов в палладианском духе. Одним из самых утонченных примеров является Оак Лау в Шарлоттсвилле, построенный в 1822 году, вероятно, Джеймсом Динсмором, архитектором и строителем, который работал у Т. Джефферсона в Монтичелло. Само имение Монтичелло, завершенное около 1772 года, стало вероятно самым известным американским палладианским домом. Как можно видеть на рисунках Т. Джефферсона, постройка была уменьшенной версией Виллы Корнаро. На примере первого проекта Монтичелло Т. Джефферсон надеялся создать эталон для строительства имений в классическом духе, так как был обеспокоен будущим архитектуры Америки. По мнению Т. Джефферсона, любое респектабельное произведение архитектуры должно правильно использовать классический архитектурный словарь. Позже Т. Джефферсон жил как посол в Париже, где он увлекся французским классицизмом и, в частности, отелем де Сальм на берегу Сены. Когда Т. Джефферсон вернулся домой, он переделал проект Монтичелло ориентируясь на отель де Сальм. По сути, Монтичелло представляет собой смесь влияний, это и купол павильона Д. Гиббса и виллы «Ротонда» А. Палладио, и особенности архитектуры отеля де Сальм. Известно, что Т. Джефферсон восхищался виллой «Ротонда», анонимно представил свою собственную версию ее на конкурсе проектов для официальной резиденции президента США. Конкурс, однако, выиграл Джеймс Хобан с палладианским проектом Белого дома в ином ключе.

Второй архитектурный опыт Т. Джефферсона в области строительства частных домов — Поплар Форест [14] (1806–1826). Это имение было создано как уединенный дом на отдаленной плантации. В плане здание имеет восьмигранную форму, идеально вписанную в куб по горизонтали и вертикали. По сути, этот проект продолжает архитектурные размышления Т. Джефферсона об эволюции идеи идеального дома-храма А. Палладио на Вилле Альмерико-Капра-Вальморана.

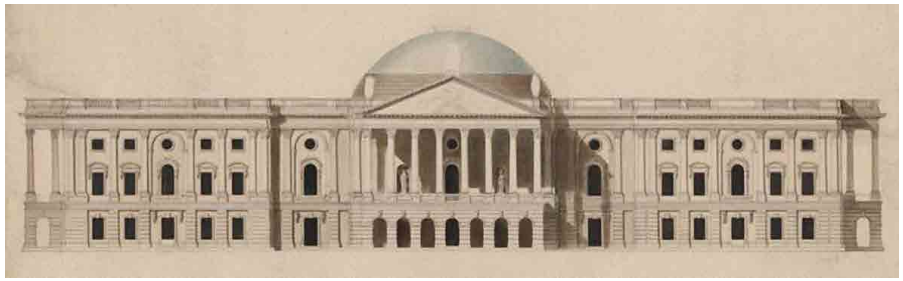
Когда Т. Джефферсон отошел от дел, он занялся планированием университета Вирджинии. Палладианская архитектура для Т.



Джефферсона была символом основ западной цивилизации, и в проекте зданий университета он старался перенести все признаки этого направления. Понимая, что студенты не могут достичь архитектурной грамотности без наблюдения правильных примеров, руководствуясь этим он включил в университетский проект примеры пяти архитектурных ордеров. Каждое из зданий факультетов, выходящих на центральную площадь, представляло собой версию классического ордена. Например, в седьмом павильоне использован дорический ордер из трактата А. Палладио. Колонны и антаблемент пятого павильона представляют собой ионический ордерный ряд. В портике третьего павильона использован коринфский ордер. Соединяющие колоннады корпуса студенческого общежития представляют собой версию тосканского ордена А. Палладио. Главным мотивом, который использовал Т. Джефферсон в проекте, было здание виллы Ротонда, саму постройку он никогда не видел, но хорошо знал по иллюстрациям и описаниям А. Палладио. В здании, копирующем виллу Ротонда, планировалось разместить библиотеку, превратив его в храм знаний. В центральном холле здания планировалось использовать композитный ордер, таким образом в проекте были представлены все пять схем.

Т. Джефферсон решительно выступал за строительство палладианских вилл в качестве домов для дворян Вирджинии. Это проявлялось не только в проекте Монтичелло, но и в проектах домов для его друзей, таких как Барбурсвиль, дом его друга Джеймса Барбур [15]. После работы в Монтичелло и Университете Вирджинии многие из мастеров, которые работали с Т. Джефферсоном, продолжали проектировать и строить в стиле А. Палладио, используя полученные знания. Среди этих работ — усадьба Вестенд в штате Вирджиния, построенная в 1849 году. Одним из самых стилистически ясных домов в палладианском духе является Бремо [16], дом близкого друга Т. Джефферсона, генерала Джона Хартвелла Кока.

Наиболее знаменитая архитектурная работа Т. Джефферсона — Капитолий штата Вирджиния, начатый в 1785 году. Проект Капито-



лия ознаменовал первую попытку придать особый архитектурный образ республиканской форме правления. Использование типологии архитектурной формы храма для современного общественного здания было новаторской концепцией, таким образом создавался храм демократии. Это напрямую связано с теоретической концепцией А. Палладио, в своем исследовании «Четырех книг об архитектуре» Т. Джефферсон познакомился с проектами древнеримских храмов, которые реконструировал архитектор. Проект Капитолия был непосредственно вдохновлен примером «квадратного дома в Ниме», почти идеально сохранившимся античным храмом на юге Франции (реконструкция храма представлена А. Палладио в IV Книге). Расположение Капитолия на высоком холме также было идеей Т. Джефферсона, подчерпнутой у А. Палладио. В главе I Книги IV А. Палладио писал: «Но мы, которые по особой милости Бога, свободны от этой тьмы и оставили свои глупые и ложные суеверия, должны выбрать места для храмов в самой достойной и престижной части города, вдали от неприятных мест и на красивых и богато украшенных площадях, где заканчивается много улиц, так что каждая часть храма может быть увиденным во всем его величии и пробудить преданность и благоговение перед тем, кто видит и восхищается этим. И если в городе есть холмы, нужно выбрать самую высокую их часть».

Для развития архитектурной практики Америки очень важным был факт знакомства с реконструкциями А. Палладио древних храмов. Они были основаны на собственноручных исследованиях и обмерах руин. В предисловии к Книге IV А. Палладио писал: «Поэтому я намерен проиллюстрировать в этой книге форму и украшения многих древних храмов, руины которых все еще можно увидеть и которые я запечатлел на рисунках, чтобы каждый мог понять форму и украшения … и хотя можно увидеть только части некоторых из них, стоящих над землей, я



тем не менее сделать из них полную реконструкцию, какими они должны были быть, когда были завершены…». [17]

Трудно переоценить важность этих усилий. Это был один из первых проектов по изучению и описанию наземных археологических памятников. Благодаря этим обмерам и рисункам, мы имеем представление о большей части древнеримской архитектуры. Рисунки А. Палладио являются бесценной документацией, поскольку некоторые постройки были впоследствии разрушены. Влияние рисунков было весомым, на них впервые представлено достоверное изображение красоты классической архитектуры. Они послужили основным источником вдохновения для многих классических построек в Америке в XIX и XX веках. Наиболее ярким проявлением этого архитектурного движения является замечательное собрание классических построек в Вашингтоне. Среди них выделяется аудиториум Эндрю У. Меллона младшего (завершена в 1934 году).

Особенностью американского палладианства было частое использование вынесенного портика, который, как и в Италии, удовлетворял потребность в защите от солнца; портик в различных формах и размерах стал доминирующей чертой американской колониальной архитектуры.

Например, в Шарлотте, Северная Каролина, длинная коринфская колоннада бывшего здания суда округа Мекленбург, построенная в 1928 году Л. Эсбери, напоминает римский храм Адриана, руины которого были изучены и описаны А. Палладио. Железнодорожная станция Пенсильвании в Балтиморе, спроектированная К. Маккензи (1928), является копией римской базилики из трактата А. Палладио. Большой сводчатый зал музея искусств Метрополитен «Мид и Уайт» предлагает вариацию базилики Максенция из реконструкции А. Палладио в «Четырех Книгах об архитектуре». Мемориальная ротонда 1902 года в Йельском университете напоминает Темпьетто в Риме Д. Браманте, которым А. Палладио восхищался настолько, что включил его рисунок в Книгу IV. В своем описании Темпьетто Палладио заявил: «…Д. Браманте был первым, кто открыл ту хорошую и красивую архитектуру, которая была скрыта со времен древних до наших дней, я подумал, что разумно, чтобы его работа была помещена среди тех, из древних…». [18]

Отражение идеи Темпьетто ясно видно в куполе Балтиморской ратуши 1875 года, спроектированной Джорджем А. Фредериком.

Для американских палладианских построек очень характерно использование тройного окна [19] из творчества А. Палладио. Его форма состоит из центрального арочного проема и боковых прямоугольных проемов. А. Палладио не изобретал данный прием, мотив существовал в римские времена, чаще всего встречается в период правления императора Адриана. Прием трехчастного окна был возрожден архитектором С. Серлио, который включил его в ряд своих проектов для венецианских дворцов, он опубликовал это решение в своем трактате «Архитектура» (1537–1547). Однако именно А. Палладио прославил мотив, использовав его в двухуровневом фасаде базилики в Виченце. Сочетание объемов одновременно производит впечатление силы и грации, твердости и движения. В Американской архитектуре два примечательных примера использования трехчастного окна — Монт Плезант в Филадельфийском парке Фэйрмаунт. Пример ансамбля жилого дома Моунт-Клэр в Балтиморе [20] (17576–1767) представляет собой один из интереснейших примеров цитат из архитектуры А. Палладио. По чистоте стилистических решений он схож с проектами Монтичелло и Монтпилиером.

Самая известная американская постройка в неоклассическом стиле — особняк Белый дом в Вашингтоне (1792–1800). Проект был в большей степени вдохновлен ирландским палладианством. Архитектор Д. Хобан [21], вероятно, опирался на примеры замка Кул [22] (1790) и Леинстер Хаус [23] (1747) в Дублине.

Архитектор Белого дома был выбран на конкурсе, в котором участвовало девять проектов. Президентский особняк был центральной точкой плана нового города Вашингтон. Предтече появления проекта была постройка здания суда округа Чарлстон (1790–1792). Президент Д. Вашингтон посетил Чарльстон, штат Южная Каролина, в мае 1791 года и увидел строящееся здание суда, по проекту ирландского архитектора Д. Хобана. Вероятно, это здание произвело впечатление на президента, поскольку в следующем году архитектор был приглашен в Вашингтон. Здание суда повторяет многие приемы, использованные в архитектуре Леинстер Хауса в Дублине. Архитектура Белого дома, пожалуй, — самый подробно исследованный пример палладианского зодчества в Америке. Найдено множество прототипов появления северного и южного фасадов. Северный фасад был, вероятно, частично инспирирован проектом

дворца для Франческо и Людовико Триссино А. Палладио, представленным архитектором в «Четырех книгах об архитектуре». В стремлении связать архитектуру Америки с историческим наследием Рима американские исследователи видят одним из самых древних прототипов постройки дворец императора Диоклетиана в Сплите [24].

Первый проект Д. Хобана был впоследствии дополнен и частично перестроен. Так портик северного фасада сначала был накладным, что видно на рисунке Белого дома 1814 года, затем он был трансформирован в объемную пристройку в 1830-х. Северный фасад Белого дома является главным, он состоит из трех этажей, первый этаж частично скрыт пандусом. По бокам от портика по четыре окна, в уровне первого этажа они украшены треугольными фронтонами, на втором этаже обрамления плоские. Линия крыши скрыта парапетом из балюстрады. Южный фасад особняка представляет собой сочетание палладианского и неоклассического стилей. Первый этаж рустован. В центре фасада расположен неоклассический полукруглый выступающий объем («южный портик») на высоту трех этажей. Прототипом появления такого решения фасада можно, вероятно, считать фасад замка Росиньяк в Бордо, построенного в 1789 году архитектором М. Салатом.

Боковые фасады украшены трехчастными окнами в первом этаже, как на Базилике в Виченце. На уровне второго этажа расположено термальное полукруглое окно. Когда строительство было закончено, пористые стены из песчаника [25] были побелены смесью извести, рисового клея, казеина и свинца, что придало дому привычный цвет и название [26].

Основные дополнения и перестройки Белого дома были осуществлены в 1820–1830-х годах по проекту архитектора Б.Г. Латроба [27]. Он был одним из первых профессиональных архитекторов в Соединенных Штатах, опираясь на опыт путешествий в Италию, а также британских и французских неоклассических архитекторов, таких как Клод Николя Леду, создавал проекты в неопалладианском ключе. Спроектировал часть фасада Капитолия Соединенных Штатов на «Капитолийском холме» в Вашингтоне, округ Колумбия, а также Старый Балтиморский собор, или Балтиморскую базилику [28] (позже переименованную в Базилику Национальной святыни «Успение Пресвятой Девы Марии»). Это первый римско-католический собор, построенный в Соединенных Штатах. Спроектировал крупнейшую в то время в Америке Торговую биржу в Балтиморе.

Параллельно с ансамблем белого дома в Северной Америке строилось еще несколько зданий в палладианском духе, одно из самых известных — Дом Правительства [29] в Нью-Йорке, снесенный в 1815 году (архитектор неизвестен). Особняк, построенный в 1790 году, предназначался для пребывания президента во время ежегодных сессий конгресса, которые проходили в Нью-Йорке. Кирпичное здание с гигантским ионическим портиком на главном фасаде было выстроено по образцу шотландских палладианских построек [30]. Стоит учитывать, что большинство крупных общественных зданий пострадали во время взятия Вашингтона английскими войсками в 1814 г. [31]. И с 1815 года началось их восстановление или реконструкция.

Здание Капитолия — самое крупное неоклассическое сооружение в Соединенных штатах. Первый проект был создан У. Торнтоном [32] в 1792–1793 годах, именно его можно считать основополагающем в общей концепции Капитолия, хотя в дальнейшем в его постройке участвовали еще несколько архитекторов [33], вносивших свои коррективы. Фасад по архитектурной концепции У. Торнтона представлял собой соединение решения восточного фасада Лувра с темой Пантеона в центральной части. В дальнейшем эстафету принял Б.Г. Латроб в 1803 году, добавив высокий рустованный цоколь и убрав изящную ротонду, где планировалось сделать мавзолей основателя государства Д. Вашингтона. Изменению подверглась также центральная часть фасада, представляющая собой сочетание идей фасада палаццо Кьерикатти и палаццо Тьене. Ч. Булфинч, назначенный архитектором в 1818 г., оставил расширенную центральную часть из проекта Б.Г. Латроба, но на втором этаже заменил его колоннаду портиком, напоминающим самый первый проект. Ч. Булфинч был мастером, продолжившим преемственность палладианской традиции в Америке вслед за У. Торнтоном и Б.Г. Латробом. Первая его постройка Генеральной Ассамблеи штата Коннектикут (1796) представляет собой практически копию идей голландских палладианцев XVII века. Многочисленные ратуши в голландских городах с портиком на фасаде и башней в центре здания стали очевидным первоисточником для архитектуры этого комплекса. В подобном ключе архитектор решил и Генеральную Ассамблею Массачусетса (1798). Протяженное здание комплекса увенчано золотым куполом. Авторству Ч. Булфинча принадлежат и проекты городских домов в палладианском духе, например, Первый дом Харрисона Грея Отисона в Бостоне, для которого было построено три городских особняка [34]. Первый дом был выстроен между 1795–1796 годами, фасад выполнен из традиционного для американского палладианства красного кирпича, акцентирована центральная часть, оформленный белым камнем входной портал, во втором этаже — трехчастное серлианское окно, в третьем легким завершающим аккордом служит полукруглое окно. Фасад выглядит строгим и очень естественным по органичности сочетания архитектурных форм и материалов. Большинство исследователей склоняются к единому мнению, что именно в творчестве Ч. Булфинча начинает складываться уже специфический узнаваемый подчерк американской палладианской архитектуры, которая не просто копирует А. Палладио и переносит отдельные детали, а создает пропорциональное и органичное прочтение его архитектурной концепции в условиях Америки [35]. Такое направление в дальнейшем получит название Федерального стиля в архитектуре [36]. Стиль продолжает традиции XVIII века, но существенно видоизменяет их, приводя, во-первых, к самостоятельному национальному звучанию, во-вторых, приближает к общим тенденциям в архитектуре Европы начала XIX века. Отличительными чертами этого нового языка в архитектуре Соединенных штатов можно назвать совершенно симметричную, сбалансированную композицию фасада, лаконичную по своему решению. Идеологически стиль все больше подчеркивает связь американской демократии с древней Грецией. Большое влияние на рафинизацию стиля американского палладианства оказали книги по архитектуре Р. Адама, опубликованные в 1792 году. В американской архитектуре федерального стиля используются плоские поверхности с утонченными деталями, обычно изолированными на фасаде, четко выделяющимися. Редко используются пилястры, сам рельеф фасада преимущественно плоский. В данном стиле строятся новые по типологии объекты по заказу федерального правительства, такие как маяки, больницы, здания таможни и гавани. Стиль проявился и в отдельных городских районах, став определяющим в таких, например, как Элефант в Вашингтоне и в комиссионном районе Нью-Йорка в 1811 году. В восточной части Бликер-стрит в Нью-Йорке, между Бродвеем и Бауэри, расположены рядные дома федерального стиля по адресу 7–13 и 21–25 Бликер-стрит; доме собраний Новой Англии с его высокими и сложными башнями на фасаде таких архитекторов, как Л. Филлмор и А. Бенджамин. Этот американский неоклассический стиль был идиомой первых американских

профессиональных архитекторов, таких как Чарльз Булфинч и Минард Лафевер.

Проект Ч. Булфинча Массачусетского госпиталя в Бостоне 1818–1823 г. (здание расширенно в 1844–1846 г.) представляет собой прямоугольную структуру, двухэтажную, с массивным ионическим портиком в центре. Здание построено из белого гранита на рустованном цоколе. Торжественный портик придает величественный характер всему сооружению. В тимпане фронтона расположено термальное окно. Над симметричной скатной кровлей в центральной части возвышается купольный объем со световым фонаре, по аналогии с куполом пантеона, он является перекрытием интерьера анатомического театра.

В этом же ключе создавался проект главного здания Гарвардского университета в 1781 г. (построено в 1813–1815). Выполнено из белого гранита на высоком основании цокольного этажа. На фасаде расположены два входа, пилястры гигантского ордера акцентируют центральную часть фасада. Общий рельеф пластики фасада очень сдержанный, без резких контрастов плоскостей, что характерно для всего федеративного стиля [37].

В творчестве Ч. Булфинча многие проекты созданы для федеративной застройки Бостона [38], в том числе проект театра в 1793 году [39]. К компактному кубическому объему основного здания примыкает кубическая пристройка меньше по высоте. Пристроенный объем состоит из трехчастной лоджии в первом этаже, являющейся практически копией подобной лоджии на вилле Пояна А. Палладио, и серлианского окна во втором этаже. Довершает фасад балюстрада, которую архитектор неоднократно использовал в своих проектах. Основное здание завершает невысокий фронтон со скатной кровлей. На фасаде рельефом выделена арочная структура.

Одним из лучших произведений Ч. Булфинча исследователи единогласно признают Первую Унитарианскую церковь Христа в Бостоне 1816 г. Церковь представляет собой прямоугольное сооружение с выступающей передней частью. Портик состоит из трех высоких арочных проемов и представляет собой своеобразную вариацию на тему лоджии. Арки разделены пилястрами, которые поднимаются до антаблемента. Основание башни с часами квадратное, над карнизом находится второй ярус — круглая секция с частично открытой колокольней. Окружена двенадцатью ионическими колоннами, которые поддерживают антаблемент и карниз. Здание выстроено из красного кирпича, а ордерные детали фасада и колокольная башня исполнены из белого камня.

Жилой квартал площадь Франклина, спроектированная Чарльзом Булфинчем в Бостоне, штат Массачусетс в 1793–1795 годах, включала в себя шестнадцать трехэтажных кирпичных таунхаусов, которые простирались на 480 футов. Построенный в начале карьеры Ч. Булфинча, этот жилой квартал появился после того, как он увидел возможности современной архитектуры в Европе и решил изменить свой родной город. Это была первая цельная городская схема регулярной жилой застройки, предпринятая в Соединенных Штатах (комплекс снесен в 1858 году.).

Определенные изменения во второй четверти XIX века произошли и в архитектуре частных имений. Особенно сильно это проявилось на примере домов крупных плантаторов южных штатов. К этому времени чисто утилитарные задачи главного дома плантации были расширены, дом начинает играть представительскую функцию, служить символом финансового благополучия и общественного положения хозяев. Желание ассоциировать свой образ жизни с выдающимися людьми Возрождения повлекло за собой цитирование и развитие проектов А. Палладио. Однако в связи со специфическими строительными реалиями юга страны постройки были адаптированы под местные возможности. Для начального этапа развития частной архитектуры Америки очень актуальным был тот факт, что проекты А. Палладио было возможно исполнить из недорогих материалов. В отличие от венецианских каменных дворцов, виллы на Терраферме строились из кирпича, дерева и оштукатуривались. Только ключевые детали исполнялись из камня (карнизы, фронтоны, капители базы колонн). Такая технология строительства легко прижилась в южных штатах, где было много древесины и глины для кирпичей. Сами здания строились из кирпича, колонны фасадных портиков выстроены из кирпича и оштукатурены. В некоторых примерах использован камень для ключевых ордерных деталей. Привлекательными для цитирования и развития проекты А. Палладио были в том числе по причине сходного функционального назначения комплекса построек плантации и агрикультурных ансамблей на Терраферме. В имениях, зачастую, по единому плану строится главный дом и прилегающие к нему постройки хозяйственного назначения, на виллах А. Палладио именуемые баркессами.

Архитектура частных имений XVIII века тяготела к прямым цитатам А. Палладио, иногда продолжала идеи голландских и англий-

ских палладианцев, при этом сохраняя узнаваемую строгость, четкость и одновременно пропорциональную легкость и камерность построек. Использование двухуровневого портика продолжалось и в девятнадцатом веке во множестве примеров по всей восточной части Соединенных Штатов. Типичным является Розедейл 1820-х годов в Шарлотте, Северная Каролина, с его двухъярусным портиком и одноэтажными крыльями. Стиль, ставший продолжением эволюции палладианских тенденций в 1820–1850-х годах, изменился, для него характерны монументальные объемы ордерных решений, подчеркнуто тяжелый, мощный характер общих решений. Основные изменения в облике зданий связанны с постепенных объединением идей А. Палладио и нововведений эпохи европейского классицизма в архитектуре. На 1830-е годы в экономическом плане приходится мощный скачек производства и продажи хлопка, именуемый иногда «хлопковым бумом». Эти события послужили экономическим толчком к активному строительству в южных штатах. К эталонам построек подобного типа в Америке можно отнести главный дом плантации Милфорд [40] (1839–1841), принадлежавший крупному рабовладельцу Джону Л. Менингу, долго занимавшему пост губернатора Южной Каролины. Внушительный портик главного фасада состоит из шести коринфских колонн гигантского ордера на гранитных основаниях. Пример данного имения особенно интересен, поскольку хозяева, создавая его как цельный ансамбль, продолжили тему античности на фасаде, в интерьерах. Сохранились данные, что большая часть мебели была заказана фирме известного американского мастера краснодеревщика Дункана Файфа [41]. Из серии мебельных предметов в количестве семидесяти двух экземпляров большая часть была выполнена в «греческом духе», продолжая образ дома на фасад [42]. Плантация Милфорд — уникальный пример, когда фактически вся обстановка дома была выполнена одной мебельной мастерской.

Среди примеров подобного рода построек, созданных в период с 1820-х по 1850-е годы, можно назвать: Дом Хейнсворта-Богина-О'Доннелла [43] (1840-е, архитектор Френт П. Милбурн), плантация Бороу Хаус [44] (1821 г., архитектор Вильям В. Андерсон), плантация Фримана в Джефферсоне [45] (1850-е., штат Техас), плантация Полк-Грендбери Хаус в Тенесси [46] (1840–1845 гг.), главный дом плантации Ананндейл [47] (1833 г.), плантация Девиса (1845 г.), плантация Эвергрин, Луизиана [48] (1832 г.), плантация Мадвуд [49] (1846 г.), Берри Хилл в Вирджинии [50] (1832–1839 г.). Уникальным зданием, практически полностью повторяющим идею проекта виллы Фоскари на Бренте А. Палладио и одновременно включающим в себя новые неоклассические тенденции 1820-х годов в Америке, является главный дом плантации Оак Хилл [51] (1808–1830).

Большая часть перечисленных памятников была изучена и досконально задокументирована «Американским обществом исследования исторических зданий» [52]. Одна из адаптаций структуры частного дома относительно концепции А. Палладио, сделанных в Америке, которая была выявлена при составлении реестра памятников данного стиля, заключалась в том, что пьяно нобиле, или господский этаж, располагался на первом этаже, а не над служебным цоколем, как это было у А. Палладио. Служебный этаж, если он присутствовал в проекте, что встречается только в некоторых случаях, размещался в полуподвале. Таким образом, в американских частных домах исчезает необходимость присутствия внешней лестницы, ведущей к главному входу, как в оригинальных палладианских проектах.

Иногда в американских исследованиях локальной палладианской традиции можно усмотреть некоторое разочарование в необходимости повторять архитектурные идеи А. Палладио. Но в то же время большинство исследователей сходятся во мнении, что именно его простой архитектурный словарь дал американским зодчим необходимый инструментарий для создания проектов, близких к европейскому уровню архитектуры. Чистота языка А. Палладио служила некоторым сдерживающим фактором при создании проектов на территории, не имевшей исторического архитектурного прошлого. Рациональная архитектура А. Палладио, благодаря своей универсальной формулировке, позволяет перенести ее язык, пусть даже с некоторыми трансформациями, значительно более убедительно, чем, например, архитектура барокко или французского неоклассицизма.

Примечания:

1. Д. Гиббс (1682–1754), британский архитектор. Его творчество представляет собой переходный этап от английского барокко к архитектуре английского палладианства. Трактаты Д. Гибса оказали большое влияние на архитектуру Англии и Соединенных Штатов Америки.

2. *Friedman Terry* (1984). James Gibbs. — Yale University Press. — P 27.

3. Архитектор Уильям Кент в 1727 году опубликовал «Проекты Иниго Джонса: планы и фасады общественных и частных зданий», которые также явились своеобразным руководством по палладианской архитектуре Англии для американских проектировщиков.

4. За свою жизнь Т. Джефферсон семь раз переиздавал труд А. Палладио.

5. Проект номер 58 для «Джентльмена в Дорсетшире» послужил источником вдохновения для особняка плантации Джона Тейло в Вирджинии, созданного в 1748 году.

6. Дом плантации Фраскати в Вирджинии 1820-х годов имеет четырехсторонний портик, почти идентичный вилле Эмо. Как и в случае с виллой Эмо, портик плантации Фраскати символизирует высокое общественное положение заказчика (этот дом был построен судьей Верховного суда США).

7. Дорический ордер на первом этаже и ионический на втором. Портик Дрейтон холла тесно перекликается с задним портиком виллы Пизани в Монтаньяна и виллы Корнаро. Центральная лестница ведет в большой салон, по сторонам от которого симметрично расположены квадратные и прямоугольные модули помещений, как в атомарных структурах планов А. Палладио. До 1893 в комплекс входили симметричные двухэтажные баркессы, которые не сохранились.

8. Еще одно примечательное использование двухуровневого портика колониальной эпохи можно найти в Ширли, знаменитом доме на плантаций Вирджинии.

9. Боковые крылья были пристроены позднее в результате двух перестроек — 1790-х гг. и в 1936 г.

10. В 1789–1790 годах главный дом был расширен в результате пристройки боковых павильонов — баркесс, что сделало его композицию окончательно «палладианской». *Swann Jr. Don* (1975). Colonial and Historic Homes of Maryland. — Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. — P. 212.

11. *Little Bryan* (1955). James Gibbs 1682–1754. — Batsford Books. — P 124.

12. Дом был спроектирован архитектором Уильямом Баклендом в 1773–74 годах для богатого фермера Матиаса Хаммонда из графства Анн Арундел, штат Мэриленд.

13. Выдающимся примером загородного дома в Мэриленде, принадлежащего к данной композиции из пяти частей, является Уай-хаус 1790-х годов в округе Талбот, мощная центральная секция в форме храма и боковыми крыльями. Уай-хаус — это уникальное американское выражение палладианства.

14. Построен Т. Джефферсоном между 1806–1826 гг., когда он занимал пост президента. Строительство он вел удаленно, по подробным чертежам.

15. Сгоревшие в 1884 году стены и колонны Барборсвилля теперь превратились в романтические руины. Высокая кровля и тосканский портик напоминали Виллу Эмо.

16. Проект создал Д. Нилсон. Архитектор работал в тесном сотрудничестве с заказчиком. Схема фасада состоит из пяти частей, главная секция с центральной лоджией.

17. Palladio. I Quattro Libre dell' Architettura. Архитектура-С. Москва. 2006 (факсимильное издание) Перевод И.В.Жолтовского. стр. 267.

18. Palladio. I Quattro Libre dell' Architettura. Архитектура-С. Москва. 2006 (факсимильное издание) Перевод И.В.Жолтовского. стр. 211.

19. Трехчастное окно имеет разные названия, в зависимости от того, как глубоко проникать в предысторию формирования подобного типа проема. Композиционно данный вид окна восходит к типологии проемов римских триумфальных арок. Такой прием можно встретить в античной архитектуре, возродил его в эпоху Возрождения Д. Браманте (1444–1514) в проектах внутренних дворов комплекса Ватикана. Описание решение получило в архитектурном трактате С. Серлио (1475–1554) — Трех «Tutte l'opere d'architettura et prospetiva», поэтому чаще всего данный тип принято называть серлианской лоджией. Точный перевод этих описаний можно найти в книге: Hon Giora, Goldstein Bernard R. (2005). «From proportion to balance: the background to symmetry in science». Studies in History and Philosophy of Science Part A. 36: 1–21. А. Палладио, а за ним палладианцы популяризировали данный тип оконного решения как символическую отсылку к архитектуре римской империи.

20. Дом был выстроен в несколько этапов между 1757–1767 годами. Автор проекта не известен.

21. Шотландский архитектор Д. Хобан, родившийся в Каллане, графство Килкенни, в 1762 году, изучал архитектуру в Дублине.

22. Замок Кул создавался двумя архитекторами. Под домом находится обширный подвал, здесь располагаются кухня, зал для прислуги, кладовые, винные погреба, прачечная. Это решение представляет собой своеобразное развитие идеи А. Палладио о полном разделении служебных помещений и главного жилого этажа. Такое решение позволило создать видимость идеальной архитектурной постройки, не жертвуя функциональным комфортом.

23. Резиденция герцога Леинстерского, со временем ставшая главным зданием парламента Ирландии.

24. Римский дворцовый комплекс в провинции Далмация, современная Хорватия. Начало строительства — 295 г. н.э. Включал в себя помещения для

гвардии и много административных зон для управления провинцией. Дворец был подробно описан Р. Адамом и представлен в рисунках. Его перестильный двор действительно представляет собой превосходно сохранившийся пример римской дворцовой архитектуры периода империи.

25. Существуют противоречивые утверждения о том, откуда появился песчаник, использовавшийся при строительстве Белого дома. Предполагается, что в первоначальной конструкции здания использовался песчаник с хорватского острова Брач (в частности, из карьера Пучишча, камень которого использовался для строительства древнеримского дворца императора Диоклетиана). Некоторые исследователи полагают, что известняк с острова использовался в 1902 года при ремонтных работах, а не в изначальной постройке. Другие предполагают, что оригинальный песчаник просто прибыл из Аквия-Крик в графстве Стаффорд, штат Вирджиния, так как импорт камня был бы слишком дорогим. Первоначальное строительство велось в течение восьми лет по заявленной стоимости в 232 371,83 долл. США (сегодня — 3 430 446 долл. США).

26. Нехватка материальных и трудовых ресурсов вынудила внести изменения в более ранний план, разработанный французским инженером Пьером Шарлем Л'Энфантом. По его плану дворец должен был быть в пять раз больше и иметь три этажа. Готовая конструкция имела только два этажа.

27. 1764–1820. Был британским архитектором-неоклассиком, эмигрировавшим в Соединенные Штаты. В 1784 году архитектор отправился в большой тур по Европе, посетив Париж, где увидел Пантеон, или церковь Сен-Женевьев, которая близилась к завершению. В то время Клод Николя Леду проектировал многочисленные дома во Франции в неоклассическом стиле. Посетил Рим, где он был впечатлен римским Пантеоном и другими древними сооружениями. В Британии познакомился с работами Сэра Уильяма Чемберса, проектировавшего в стиле палладианства, с работами его главного конкурента Роберта Адама.

28. Фактически здание долгое время было главным католическим собором Соединенных штатов. Сочетает в себе продольную структуру с портиком на фасаде и огромный купол, по форме напоминающий купол Пантеона, над средокрестием.

29. В связи с изменением законодательства и переносом столицы в Вашингтон президент никогда не занимал данный особняк. Здание служило резиденцией губернатора, а затем использовалось как таможенное управление до 1815 года.

30. Архитектор Джон Мак Комб создал план и общий проект, однако строительство возглавлял другой мастер, архитектор Д. Робинсон, который, вероятно, частично доработал проект.

31. Вторая англо-американская война 1812–1815 гг. В истории Северной Америки носит название «вторая война за независимость».

32. 1759–1828. Родился в семье плантаторов в Вест-Индии, образование получил в Англии, в 1786 г. Эмигрировал в Америку.

33. Архитекторы, руководившие строительством Капитолия: У. Торнтон (1793–1802), Б.Г. Латроб (1803–1811, 1815–1817), Ч. Булфинч (1818–1829).

34. Второй дом для Харрисона Грей Отиса расположен на улице Маунт Вернон, 85. Это большой квадратный особняк федерального стиля, построенный в 1800–1802 годах.

35. К этому же направлению относится проект частного дома для Д. Колиджа 1792 г. в Бостоне, сохранившийся в чертежах.

36. Архитектура в федеральном стиле — название архитектурного направления в Соединенных штатах с 1780–1830 гг., но особенно четко его черты выражены в 1785–1815 годы. Стиль в целом соответствует позднему классицизму, охватывает период ампира и период бидермейера в Европе, проявился в отделке интерьеров в стиле мебели.

37. К федеральному стилю относится и здание Капитолия штата Мэн 1823 г., архитектор Ч. Булфинч.

38. Здание городской ратуши с рынком в первом этаже, перестроено в 1806 году Ч. Булфинчем.

39. К сожалению, театр был полностью перестроен в 1853 г., поэтому судить о специфике его решения можно только по графическим изображениям.

40. Сохранилось только имя строителя плантации Натаниэля Ф. Поттера, неизвестно, имел ли он профессиональное архитектурное образование и был автором данного проекта или только исполнил его как мастер-строитель.

41. Дункан Файф (1770–1854) — американский мастер краснодеревщик, работал в стиле неоклассицизма. Мебель этого мастера украшает интерьеры Белого дома в Вашингтоне. В 1844 году хозяин имения разместил в фирме «Д. Файф и сыновья» заказ на 72 предмета обстановки в «греческом стиле». Это направление, по сути, продолжало стиль европейского бидермаера. В 2012 году в Музее Метрополитен в Нью-Йорке прошла персональная выставка работ фирмы «Д. Файф и сыновья», большую часть экспонатов которой составляла коллекция предметов из интерьеров плантации Милфорд.

42. *Peter M. Kenny*. Changing perspectives on an Iconic American Craftsman, Duncan Phyfe at the Metropolitan Museum // Antiques and Fine Art magazine, winter 2012. — P. 116.

43. Плантация выстроена в 1840 году, ныне город Самтер, Южная Каролина. Richardson Katherine H. (March 30, 1985). «O'Donnell House». National Register of Historic Places — Nomination and Inventory. — Retrieved 8 September 2012.

44. Дом расположен в Южной Каролине, выстроен в 1821 году, по проекту непрофессионального архитектора В.В. Андерсона.

45. Автор проекта главного здания плантации не известен.

46. Автор проекта главного здания плантации не известен.

47. Предположительно автором проекта главного дома мог быть хозяин плантации Э. Джонстон (1805–1864). Позднее были проведены дополнительные расширения главного дома, к рассматриваемому периоду 1820–1850-х относится только центральная часть с портиком.

48. Главное здание плантации было выстроено в 1760-х годах и носило палладианские черты, затем, в 1832 году, оно было обновлено. Реконструкция 1832 года являет собой яркий пример сочетания стиля неоклассики и палладианских черт.

49. Выстроен в 1846 году для полковника Т. Пью архитектором Х. Говардом в стиле греческой неоклассики, базирующейся на палладианских принципах.

50. Главное здание было создано в 1802–1806 годах и перестроено в духе Парфенона в 1832–1839 годах, архитектор Джон Е. Джонсон.

51. Архитектор Джеймс Хобан.

52. Heritage Documentation Programs (HDP) основано в 1933 году по инициативе молодого архитектора Чарльза Е. Престона. В процессе деятельности общества был составлен подробный реестр важных архитектурных, исторических объектов. В базе общества хранятся подробные чертежи обмеров объектов и фотоматериалы.

Список литературы:

1. *Abbott James A., Rice Elaine M.* (1998). Designing Camelot: The Kennedy White House Restoration. — New York: Van Nostrand Reinhold.

2. *William Seale*. James Hoban: Builder of the White House // White House History no. 22 (Spring 2008). — P. 8–12.

3. *Stillman Damie (October 2005).* «Six Houses for the President». *Pennsylvania Magazine of History and Biography: 411–31*.

4. *Bergin Denis (2008)*. The James Hoban Commemoration 2008 // *Archived from* the original *on 2008-05-10*. Retrieved 2008-05-06.

5. *Cangelosi Robert*. Benjamin Latrobe. — URL: https://64parishes.org Encyclopedia of Louisiana. — Ed. David Johnson. Louisiana Endowment for the Humanities. — 31 Jan. 2011, 11 Jul. 2019 (дата обращения: 27.06.2020)

6. *John Alden*. A Season in Federal Street: J. B. Williamson and the Boston Theatre, 1796–1797 // Proceedings of the American Antiquarian Society 65 (1): 9–74, 1955.

7. *William H., Pierson Jr*. American Buildings and Their Architects: The Colonial and Neoclassical Styles (Garden City, New York: Doubleday, 1970). — P. 270ff.

8. Book of Members, 1780–2010: Chapter B (PDF) // *American Academy of Arts and Sciences*. Retrieved August 7, 2014.

9. Charles Bulfinch: Architect and Citizen, C. A. Place. — Da Capo Press, 1968.

10. The Architecture of Charles Bulfinch, H. Kirker. — Harvard University Press, 1998.

11. The Bulfinch Building: State of the Art from the Start, R. Tomsho. — Massachusetts General Hospital Magazine, 2011.

12. *Smith Thomas Gordon*. Living with antiques: Millford Plantation in South Carolina. — Antiques Magazine, 1997.

13. *Peter M. Kenny*. Changing perspectives on an Iconic American Craftsman, Duncan Phyfe at the Metropolitan Museum // Antiques and Fine Art magazine, winter 2012. — P.116.

14. *Richardson Katherine H.* (March 30, 1985). O'Donnell House. National Register of Historic Places — Nomination and Inventory. Retrieved 8 September 2012.

15. Palladio A. I Quattro Libre dell' Architettura. Архитектура-С. Москва. 2006 (факсимильное издание) Перевод И.В.Жолтовского. 325 стр.

ЧАН КУОК ТХИНЬ
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: frenkyfix@mail.ru

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета
e-mail: igorlov64@mail.ru

CHAN QUOC TINH
Applicant of MGHPA of S.G. Stroganov
e-mail: frenkyfix@mail.ru

I.I. ORLOV
Doctor of art criticism, professor of department Design and art processing of materials Lipetsk state technical university
e-mail: igorlov64@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОГО РЯДА АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ПАВИЛЬОНОВ «ДИНЬ» СЕВЕРНОГО ВЬЕТНАМА XVI–XVIII вв. КЛАССИФИКАЦИЯ СЮЖЕТОВ И СТИЛИСТИКИ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПАВИЛЬОНА ДИНЬ

FEATURES OF THE PLOT SERIES OF THE ARCHITECTURAL DECOR OF THE DINH PAVILIONS OF NORTH VIETNAM OF THE XVI–XVIII CENTURIES. CLASSIFICATION OF PLOTS AND STYLES OF THE WOODEN SCULPTURE OF THE DINH PAVILION

В данной статье рассматриваются исторические предпосылки сложения особенностей сюжетного ряда народной архитектуры павильонов «динь» Северного Вьетнама, которые отчетливо формируются примерно с XVI века. В статье дано краткое изложение проблемы особенностей сюжетного ряда павильонов «динь» и представлены как научные, так и информационно-ознакомительные материалы по отдельным объектам и искусству оформления павильонов. Авторами дана классификация резьбы по дереву, которая включает наиболее развитый иконографический список сюжетов: бытовых (трудовых, праздничных, назидательных), религиозных, символических, культурных, соответствующих исключительно вьетнамской сельской ментальности.

This article examines the historical prerequisites for adding together the features of the plot series of folk architecture of the Dinh pavilions of North Vietnam, which have been clearly formed since about the 16th century. The article gives a summary of the problem of the features of the plot series of the «dinh» pavilions and presents both scientific and informational materials on individual objects and the art of designing pavilions. The authors gave a classification of wood carving, which includes the most developed iconographic list of subjects: domestic (labor, festive, edifying), religious, symbolic, cultural, corresponding exclusively to Vietnamese rural mentality.

Ключевые слова: Северный Вьетнам, павильон «динь», декоративно-прикладное искусство, резьба по дереву, резные рельефы, сюжет.
Keywords: North Vietnam, «dinh» pavilion, decorative and applied art, wood carving, carved reliefs, plot.

Введение. В данной статье рассматриваются исторические предпосылки сложения особенностей сюжетного ряда народной архитектуры павильонов «динь» Северного Вьетнама, которые наиболее отчетливо формируются примерно с XVI века. Позднее в XVII веке культура народной среды обитания уже явно проявляется в многообразии видов и сюжетов изобразительного и декоративно-прикладного искусства. С тех пор деревянная скульптура (в виде резных рельефов) общинных домов играла ведущую роль в отображении религиозной жизни Вьетнама, компенсируя первоначальное отсутствие других видов искусства. В статье дано краткое изложение сути проблемы особенностей сюжетного ряда павильонов «динь» и представлены как научные, так и информационно-ознакомительные материалы по общей истории возникновения общинного дома (павильона) «динь», по отдельным объектам, искусству оформления павильонов.

Вьетнамский общинный дом «динь» изначально был не только духовным центром деревни, местом поклонения духу-покровителю селения, но и местом общественных собраний и организации праздничных столов. Выразительная архитектура павильона всегда производила сильное впечатление на жителей деревни и приглашенных гостей. Место для его строительства выбиралось особенно тщательно и продуманно. Мы уже упоминали, что каждый «динь» — это гордость всей деревни, подобно готическому собору в средневековом европейском городе. Куда бы ни поехали деревенские жители, они всегда вспоминали о своей деревне, своем общинном павильоне «динь». Каждый вьетнамец даже сегодня искренне полагает, что павильон «динь» именно его деревни — самый большой и самый красивый в стране [4, с. 36].

Цель исследования. В своей традиционной архитектуре вьетнамцы весьма тщательно осваивали такие общедоступные конструкционные материалы, как кирпич, глина и дерево. При возведении павильонов «динь», мастера использовали практически все эти материалы, но древесина, при этом, использовалась еще и в качестве основного материала для создания несущих конструкций, которые, собственно, и служили главным объектом декорирования. Резной декор павильонов «динь» является, по сути, основной достопримечательностью, можно даже сказать, — его культурно-историческим паспортом. Как известно, декоративное искусство почти всегда развивается синхронно к становлению общенациональной культуры. Художественно-культурное мировоззрение каждого социума складывается на основе привычных форм и условий локальной природной среды и уровня развития социальной зрелости народа, при том, что оно опирается на способы и приемы его реализации, свойственные именно своей эпохе, поэтому по дошедшим до нас образцам декоративного искусства можно довольно точно определить, какому народу или какой культуре принадлежит художественное или декоративное произведение. Иными словами, одним из важных критериев оценки культурной идентичности того или иного народа часто становится его художественно-декоративное искусство [2, с. 27].

Результаты исследования и их обсуждение. Во Вьетнаме декоративное искусство изначально заявляло о себе как об особом признаке цивилизованности. В результате археологических и этнографических поисков следы национального вьетнамского декоративного искусства обнаружены на объектах старинного бытового инвентаря, традиционно использовавшегося в повседневной жизни вьетнамцев. Таковы, например, декоративные украшения на ручках кинжалов, копий, на производственных инструментах, таких как топоры, лопатки, посуда (банка, бутылка, фляга, таз, миска), а также на одежде и в жилищах. В национальном декоративном искусстве вьетнамцы находили удовлетворение не только своих религиозно-символических, но и эстетических потребностей. При разнообразных социальных функциях, сложившейся тектонике архитектуры и технологии «сборочной» работы со строительными деталями павильон «динь» стал средой развития декоративного искусства, логично вписанного в феноменологию вьетнамского зодчества. Именно поэтому отнюдь не случайно во вьетнамском традиционном декоративном искусстве особенно выделяется искусство резьбы по дереву общинных домов «динь». Архитектура общинных павильонов «динь» не только и не столько воплощает бытовую в духовную жизнь деревенской общины, но и отражает традиционные религиозные верования сельского населения. Как архитектурный и культурный памятник, павильон «динь» и по сей день является источником ценнейшей информации, свидетельствующей своей тектоникой и декором об истории становления не только быта, но и общественных отношений, культурно-религиозной символики, эстетических воззрений

Таблица 1. Классификация технических приемов декоративной резьбы в павильонах динь

Техника плоского барельефа	
Техника накладной резьбы	
Техника ажурной резьбы	
Техника сквозной резьбы	
Смешанная техника	

и художественного мастерства вьетнамского социума. И здесь одну из важнейших функций всегда играла особенность сюжетного ряда художественной резьбы по дереву.

Декоративный скульптурный рельеф павильонов «динь», включающий в себя композиционный ряд сравнительно небольшого размера, которые расположенные на плоскости памятных стел, на фасаде зданий, в интерьере, в местах крепления балочных конструкций, почти всегда традиционно связан с архитектурой и тектонической структурой всего сооружения в целом. Сообразно размерам и расположению деталей формировались и устанавливались закономерности локализации и тематики резных сюжетов. Так, например, рельефные изображения в интерьере почти всегда выстроены в определенный композиционный порядок, соотносимый с конкретной архитектурной формой. Таким образом, путем сочетания рельефа с массой или объемом пространства павильона в целом неизбежно создавали искомый эмоциональный настрой [5, с. 41].

Наиболее выразительные сюжетные горельефные и барельефные композиции обычно располагались на продольных балках и на главных опорных колоннах общинного дома. Разнообразные орнаментальные композиции, дополнявшие основные сюжетные панно, как правило, украшали колонны, балки перекрытия, подчеркивая конструктивно-композиционное значение этих форм. Сюжетные композиции и орнаментальный декор, умело вписанные в общий интерьер сооружения, представляют собой образные, живые картины повседневной деревенской жизни Вьетнама в эпоху феодализма. Ниже приводится специально подобранный нами ряд примеров, представляющих классификационную картину наиболее часто практикуемых сюжетов резьбы в архитектурном пространстве общинных павильонов «динь» периода XVI–XVIII вв. [6, с. 13].

Таблица 2. Классификация наиболее популярных сюжетов декоративной резьбы в павильонах динь в XVI–XVIII веках

1	ТРУДОВЫЕ БУДНИ	Работа в поле, пахота на слонах, рубка дров, кормление свиней, кормление ребенка, мать несет ребенка в корзине, дедушка Нян и бабушка Дань, молитвы об урожае и дожде, приручение слонов, школяры, сдающие экзамены
2	ОХОТА	Ловля рыбы лежа в гамаке, «Лавонг ловит рыбу», охота на птиц, на зверей
3	РАЗВЛЕЧЕНИЯ	Катание на лодках, купание в озере с лотосами, игра в шахматы, застолье, игра в волан, волшебная любовь, любовные игры, петушиные бои, мужчина несет петуха на бой, чаепитие, игра в волан
4	СПОРТ	Борьба силачей, цирковой номер, заплыв на лодках, гребля, борьба буйволов, борьба с тигром
5	МИФОЛОГИЯ	Четыре священных животных: дракон, феникс, единорог, черепаха, восемь бессмертных переплывают море, пара драконов, обращенных головами к солнцу, феникс с раскрытыми крыльями, феникс, стоящий на облаке, «счастливый» феникс с ребенком, летящий дракон и танцующий феникс, дракон и солнце, ангелочки, человек во рту дракона, феи в облаках, с цветами, с музыкальными инструментами, Будда, «путешествие монаха Дыонг Танг»
6	ЖИВОТНЫЕ	Схватка с тигром, человек на тигре, на драконе, слон, человек тащит за хвост слона, черепаха и журавль, черепаха с письмом в лапах, единорог с лотосом, дракон-лошадь
7	РАСТЕНИЯ В ОРНАМЕНТЕ	Цветы абрикоса, лотоса, лимонного дерева, орхидеи, хризантемы, листья кукурузы, тростника, бамбука
8	ЭЛЕМЕНТЫ ПЕЙЗАЖА	Вода, облака, солнце, символы ветра
9	СВЯЩЕННЫЕ ТЕКСТЫ	«Будда», «тысяча лет благоденствия императору», годы основания, ремонта, посвящения павильона динь, тексты на памятных досках, стелах

Как видим, в таблице приведены краткие описания наиболее распространенных сюжетных композиций на бытовые, спортивно-праздничные, религиозные и мифологические темы, которые не имеют жестких классификационных разграничений. Это наглядно свидетельствует о синкретичности традиционного вьетнамского искусства художественной резьбы в пространствах павильонов «динь». В павильонах, построенных в конце XVI века, можно встретить мифологические сюжетные мотивы, такие как «рыба превращается в дракона, высоко поднимая голову к солнцу» (динь Лохань — Бакзянг), «драконы» (динь Тыонгфиеу — бывшая Хатэй), «танцующий феникс на фоне кудрявых облаков» (динь Тэйданг — бывшая Хатэй). Образ феникса, с красивыми

глазами и наклоненной полной фигурой, но без горбатого носа, изображен народными мастерами в дине Лохань — Бакзянг. Вообще стоит отметить тот факт, что изображение феникса, распускающего хвост в виде закрученного облака, имеет во Вьетнамской традиции особое священное значение и располагается, как правило. на ключевых элементах ордера общинных домов [10, с. 451].

Символические композиции религиозно-культового или мифического содержания располагаются, как правило, на главных поперечных балках, консолях, стропилах центрального нефа общинных домов. Именно это пространство в интерьере было местом, где мастера старались осуществить свои творческие замыслы и располагали основные произведения. Резчики, работавшие над оформлением общественных домов, всегда традиционно объединялись в цеха, таким образом, в результате коллективного творчества вырабатывались особые цеховые приемы и декоративные принципы, выверенные в эстетике лаконичности, символической доходчивости своих произведений, уместности содержания сюжетов, сообразованных с религиозными верованиями, мифологией, обыденной жизнью, что также соотносилось с общим архитектурным замыслом строения и композицией интерьера «динь» в целом. По мере накопления опыта в практике резчиков складывается своя система классификации произведений по сюжетам, технике, месту расположения, причем конкуренцией цехов поддерживалось достаточно высокое качество работ.

В сюжетах декоративной резьбы присутствуют темы, связанные с изображением редких и живописных видов растений и цветов, со священными образами четырех мифических животных или буйволом, коровой, лошадью, слоном. Художники сумели осмыслить и отобразить в своем искусстве явления не только реальной жизни, но и фантастические видения. Практически все детали в композиции интерьера «динь» покрыты деревянной резьбой высокого эстетического достоинства. Деревенские мастера стремились создать в павильонах живую обстановку, поддержать светский дух привычного крестьянского быта. Этим павильон «динь» отличается от архитектурной концепции культовых пагод и храмов, где, в соответствии с религиозными канонами, должна царить атмосфера священной отрешенности и строгости. Более того, складывается особая религиозная система запретов на использование знаков и символов [5, с. 36].

В истории страны с началом социального расслоения в обществе господствующее сословие выделило ряд особых декоративных орнаментов и изображений как специальный символ своей власти. Обычные люди должны были соблюдать строгие предписания правительства, им не разрешали свободно использовать орнаменты, которые считались знаком принадлежности к королевскому роду. Так, например, в указе династии Ли (1118 г.) было написано: «Запрещено слугам делать отметку чернилами на груди и ноге (как у дворцовой стражи), делать татуировку в форме дракона на любых частях тела. Если кто-нибудь нарушит закон, он будет обращен в рабство» [1, с. 47]. Со временем эти запреты становились все более строгими. По историческим свидетельствам, во время династии Ле король Ле Нян Тонг (1442–1459 гг.) издал специальный указ, в котором было запрещено простолюдинам носить желтые рубашки, использовать обувь и товары с изображением дракона и феникса. С этого же времени эти образы начинают использоваться лишь представителями королевской власти как особый символ сословной иерархии. Например, представителей королевского рода всегда несли в паланкине с изображением феникса, полководцев в паланкинах с изображением попугая, а различных чиновников (нятфам, нифам, тамфам) — с изображением облаков [9, с. 439].

При строительстве и украшении общинного дома вьетнамские народные мастера умело использовали декоративные мотивы и сюжеты не только местных первобытных культов или религиозных канонов, но и своей повседневной обыденной жизни, с ее выражением насущных чаяний и надежд народа. На протяжении веков архитектура и скульптура деревенского общинного дома, однако, не остаются застывшими и неизменными, особенно это заметно после периода упадка в XV веке, с началом правления династии Мак (1527–1592 гг.). Скульптурные образы отныне представляют не только повседневные желания и надежды народа, но все больше обращаются к «чистому» искусству, религии и мифологии. В это время совершенствуется и развивается мастерство резного декора. При династии Мак многие общественно-религиозные сооружения, такие как пагоды, общинные дома, храмы, были заново воссозданы или отремонтированы. Эти события связывают с необходимостью устройства безопасных мест, укрытий под защитой буддийских храмов во время изнурительной и кровопролитной гражданской войны. Учение буддизма, исповедующее мир, честность, доброжелательность,

готовность к подвигу во имя истины и удаления от зла, становится базовой духовной доминантой вьетнамского народа. В это время большинство павильонов «динь» было заново построено по инициативе и при активной помощи жителей деревни. Народные мастера занимались как архитектурным декором, так и непосредственно предметным оформлением интерьеров общинного дома.

Архитекторы и мастера-резчики, создавшие синтетические образы традиционного общественного центра средневековой вьетнамской деревни, выразили своим мастерством сопричастность духу своего времени. В сюжетах декоративной резьбы часто присутствуют картины ежедневного быта деревенских жителей и их каждодневного труда. Например, в павильоне Тэйданг (Ханой) часто встречаются такие сюжеты, как «рубка дров», «пахота на слонах», «катание на лодке», «цирковой номер», «схватка с тигром», «мать несет ребенка», «дедушка Нян и бабушка Дань», «волшебная любовь» и т.д. Народные художники, отказываясь от устаревших канонов, смело выражали идеи свободной любви, справедливости в отношениях между мужчинами и женщинами [6, с. 13].

В XVII–XVIII вв. в павильонах динь популярны сюжеты и орнаменты, связанные с человеком и его ежедневным трудом. Каждая картина — резное панно — представляет собой особую жизненную историю, которая характерна сюжетной и орнаментальной многогранностью, художественным своеобразием, очаровательна своей живостью и непосредственностью, достигаемой простотой и искренностью работы деревенского художника. Все это свойственно истинно народному, провинциальному искусству, хранящему традиции веков. Например, в разных общинных домах, таких как динь Чаи (Ханам), Хахиеп (Ханой), Фулао (Бакзянг), Хунгло (Виньфук) и др. сюжет «схватка с тигром» может выражаться в разной манере, выделяющей локальную стилистику и этнические особенности отдельных народов и географических районов. Но, каким бы образом ни создавались, какое содержание ни отражали эти картинки, они дают ощущения гуманности, жизнерадостности и оптимизма [10, с. 451].

Выводы. На основании изложенного, можно утверждать, что сельский общинный дом традиционно оказывал большое влияние на жизнь вьетнамцев, поскольку считается «очевидцем» главных событий в истории страны, запечатленных в его архитектуре, «записанных» его декором. Как архитектурно-конструктивный феномен, павильон

«динь» стал объектом перманентного совершенствования системы вьетнамского деревянного ордера, ставшего архетипом национальной культуры Вьетнама, наряду с официальными храмами, пагодами, мемориалами. Накопление опыта резьбы на деревянных деталях павильона «динь» привело к формированию целой индустрии этого искусства, в котором сложилась типологическая классификация по сюжетам, персоналиям изображений, стилистике, технологии резьбы. Классификация резьбы по дереву в рамках павильона «динь» включает наиболее развитый иконографический список сюжетов: бытовых (трудовых, праздничных, назидательных), религиозных, символических, культурных, соответствующих исключительно вьетнамской сельской ментальности. В соответствии с сюжетами, был выработан обширный репертуар изобразительных приемов с привлечением образов четырех священных животных (дракона, единорога, черепахи, птицы феникс), фей, тигра, слона, ангелов, природных явлений, растительности и специфический саблевидный орнамент. Стилистика резных барельефов испытывала влияние растущих цивилизационных требований и может быть идентифицирована по этапам:

— примитивно-брутальной образности;
— изображения статичных сюжетов;
— ввода назидательных и религиозных мотивов;
— динамичной организации сложных мизансцен;
— заимствования художественных приемов соседних культур.

Список литературы:

1. Чу Куанг Чы. Общинный дом Куанланг в культурном контексте уезда Вандон // Изобразительное искусство (Ханой). — 2004. — № 4. — С. 47.

2. Чан Куок Тхинь. Сюжетные мотивы деревянного декора интерьеров вьетнамских общинных домов динь XVII–XVIII вв. // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам LXIII Международной научно-практической конференции. — Москва: Интернатура, 2017. — № 3 (54). — С. 26–31.

3. Чан Куок Тхинь. Деревянная скульптура в архитектуре вьетнамских общинных домов династии Динь XVI–XVIII вв. // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». — 2015. — № 3. — С. 94–104.

4. Чинь Као Тыонг. Архитектура сельского общинного дома динь: образы // Культура и искусство (Ханой). — 1982. — № 2. — С. 36.

5. Чинь Као Тыонг. Сельский общинный дом динь: первый этап создания // Культура и искусство (Ханой). — 1982. — № 1. — С. 41.

6. Тонг Тхи Чанг. Народные игры, запечатленные в резьбе при оформлении общинных домов в Северном Вьетнаме в XVII веке // Изобразительное искусство (Ханой). — 2010. — № 2. — С. 13.

7. Нгуен Тхи Чонг. Общинный дом Фулыу в провинции Бакнинь // Новые археологические открытия — 2003. — Ханой: Общественные науки, 2004. — С. 397.

8. Чу Куанг Чы. Общинный дом Куанланг в культурном контексте уезда Вандон // Изобразительное искусство (Ханой). — 2004. — № 4. — С. 39.

9. Чу Куанг Чы. Сельский общинный дом динь — процесс развития и сохранения ценностей // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. — Ханой: Изобразительное искусство, 2002. — Выпуск I. — С. 439.

10. Чу Куанг Чы. Сельский общественный дом динь: строительство и резные работы // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. — Ханой: Изобразительное искусство, 2002. — Выпуск I. — С. 451.

11. Чу Куанг Чы. Общинный дом Тхюфиеу — самый ранний сельский общинный дом // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. — Ханой: Изобразительное искусство, 2002. — Выпуск I. — С. 458.

Р.И. АЛИЕВА

Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: r.alieva@mail.ru

R.I. ALIEVA

Assistant professor of Department «Art glass» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: r.alieva@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ФОНТАНА КАК МАЛОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ: ОТ ДРЕВНОСТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

EVOLUTION OF A FOUNTAIN AS A SMALL ARCHITECTURAL FORM: FROM ANCIENT TO MODERNITY

Статья исследует историю строительства фонтанов как зарождение малой архитектурной формы, анализирует процесс возникновения от древности до настоящего времени и воздействие на становление среды мегаполиса. Представлены примеры работ российских и зарубежных авторов и их влияние на эстетику городской среды, а также эмоциональное состояние горожан.

The article examines the history of the construction of fountains as the origin of a small architectural form, analyzes the process of origin from antiquity to the present and their impact on the formation of the metropolis environment. Examples of works by Russian and foreign authors and their influence on the aesthetics of the urban environment, as well as the emotional state of citizens are presented.

Ключевые слова: фонтан, малая архитектурная форма, сад, парк, площадь, городская среда, открытые пространства, мегаполис.
Keywords: fountain, small architectural form, garden, park, square, urban environment, open spaces, metropolis.

Сегодня новые крупномасштабные проекты городского планирования вовлекают специалистов в процесс комплексной переплани-

ровки городов и по этой причине малые архитектурные формы (МАФы) становятся важной частью этих проектов в контексте реконструкции и улучшения среды мегаполиса. Фонтаны как малая архитектурная форма делают открытые пространства в городской среде знаковым и узнаваемым. Они более заметны в городском окружении и предназначены для выделения этой территории города в современном мегаполисе, соответствуя архитектурной стилистике того или иного района.

История строительства фонтанов на городских площадях и улицах уходит в далекое прошлое. Издавна люди ценили и научились использовать декоративные качества воды. Вода являлась важнейшим элементом в засушливых землях Древнего Египта, она диктовала форму садов и образ жизни с древних времен. Тогда, как и сейчас, ежегодные паводки реки Нил использовались для орошения земли вдоль ее берегов, а закрытые сады были превращены в уединения с использованием речной воды для орошения растений, тенистых деревьев и для снабжения бассейнов. Вплоть до нашей эры планировка египетских садов в течение столетий следовала одной и той же схеме, ее главной особенностью было сохранение бассейна, часто для рыбы, водоплавающих птиц и также для созерцания. Изображения общего плана древнеегипетского сада можно увидеть в гробницах фараонов и дворян. Этому свидетельствует роспись гробницы Небамуна в Фивах, около 1400 г. до н.э. [12, с. 9].

Одни из самых ранних описаний художественного оформления водных источников наблюдаются в «Метаморфозах» римского поэта Овидия. Он описывает грот Дианы в Гаргафи — пещеры с фонтаном или ручьем [15]. Примеры искусственных фонтанов грота были найдены в Помпеях в Неаполитанском заливе. Установленные в апсиде в качестве настенного фонтана или окруженные небольшим храмоподобным сооружением, фонтаны в гроте стали модным дополнением многих садовых стилей в последующие века. К примеру, грот в атриумно-перистильном доме Лорея Тибуртина в Помпее. Портик фонтана контрастирует с шероховатой облицовкой внутренней стены, напоминающей пемзу и полосой синего цвета с изображением рыбы, внутренняя ступенька когда-то содержала скульптуру мальчика с урной, из которой текла вода. «В пещерах и гротах древние имели обыкновение покрывать стены неровной отделкой, старательно слаженной из мелких кусочков пемзы или пены тибуртинского камня, которую Овидий называл дикой пемзой», — писал Альберти [1, с. 315].

Интересен тот факт, что там, где настоящие фонтаны не были включены в планировку сада, их часто изображали на стенах. Например, на дальней стене сада Дома Венеры в Помпее изображена настенная роспись. На одной панели изображен фонтан с круглой чашей, поддерживаемой колонной, украшенной резными листьями аканта, водная струя играет в бассейне и птицы садятся на край, чтобы утолить жажду. На центральной панели изображена Морская Венера — богиня, которой поклонялись в большом храме в центре города и которая была защитницей Помпеи, а также оберегала мореплавателей.

Для римлян близость к воде считалась жизненно важной для здоровья и отдыха от ежедневных забот. Строительство акведуков и водохранилищ по всей Империи для общественных нужд стало одной из определяющих черт римского мира. Акведуки в древнем Риме представляли собой вырезанные из камня или кирпича каналы над или под землей и были окрашены в красный цвет из-за минералов, присутствующих в воде. Еще Витрувий в своей книге «De Architectura» признал преимущества римского водоснабжения. Автор предложил определенный наклон акведуков, чтобы обеспечить градиент, необходимый для потока воды. Мы также узнаем, насколько важно было для римлян иметь воду для городских жителей [13].

С V по VIII в. н.э. существует мало свидетельств какого-либо прогресса в гидравлике в Европе, но было новое развитие в Северной Африке и на Ближнем Востоке, когда арабы захватили Старую Персидскую империю в конце VII века. Вторжение арабов ассимилировало Персидский стиль садов и фонтанов, а со временем интерес к гидравлике стал частью их новой культуры. Исходя из суровой жизни в пустыне, арабы теперь обнаружили, что «фонтаны, льющиеся водой», подражали Райским садам, описанным в Коране. Исламские инженеры опирались на трактаты Филона и Герона и разработали передовые методы контроля воды, с прогрессом в технологиях, отвечающих требованиям современного общества.

Наследием арабского фонтанного искусства является Королевский фонтан в Кафедральном соборе в Монреале на Сицилии. Фонтан в юго-западном углу клуатра сверкает цветным стеклом и мозаикой, сливаясь с лесом из колонн монастыря. Клуатр поэтически описан Ги де Мопассаном в главе «Сицилия» в произведении «Бродячая жизнь»: «Пусть те, кто любит монастырские дворы, пройдутся по двору этого

монастыря, и они забудут почти все другие, какие они когда-либо видели… Чудесный монастырский двор в Монреале наполняет душу таким чувством красоты, что вы охотно остались бы в нем хоть навсегда. Он обширен, образует правильный квадрат, полон тонкого и пленительного изящества; тот, кто его не видел, не способен и представить себе, как может быть гармонична колоннада. Изысканная соразмерность, невероятная стройность этих легких колонн, идущих попарно, одна возле другой, причем все они разные — то выложенные мозаикой, то совсем гладкие, то украшенные несравненной по тонкости работы скульптурой или простым узором, вырезанным в камне и обвивающимся вокруг них, как растение, — сначала поражают взгляд, потом чаруют, восхищают и порождают ту эстетическую радость, которые глаза передают душе при виде вещей абсолютного художественного вкуса» [3, с. 105].



Рис. 1. Фонтан Делла Пинья («шишка») в Ватикане (Рим, Италия)

Несмотря на преимущества бронзовых фонтанных скульптур, которые, по сравнению с мраморными, были более выносливы к выветриванию, все равно существовала проблема их разрушения. Из 1212 фонтанов, зарегистрированных в Риме во времена правления Константина Великого, осталось только шесть. Самым выдающимся является бронзовый фонтан Делла Пинья («шишка»), расположенный в центральной части атриума Святого Петра в Ватикане (Рим, Италия). Он стал самым известным фонтаном в христианском мире в средние века.

Из литературных источников известно, что в средние века во многих монастырях во внутренних дворах были установлены фонтаны с рельефом на религиозную тематику. Число «шесть» было важно в писаниях святого

Августина, так как оно было связано с шестым днем Страстей, днем распятия, которое святой Августин принял за символ уничтожения тела греха. Восьмиугольные бассейны также берут свое начало в христианской доктрине, где восемь сторон представляли восьмой день, означающий воскресение Христа, которое стало первым днем или началом

другого мира. Сюжеты в рельефах часто принимали библейские истории, связанные с водой, такие как крещения Христа и Иоанна Крестителя, а также рассказы о Моисее. Необычным примером является рельеф фонтана Сан-Фредиано в Лукке в Италии [12].

Гражданские фонтаны являются еще одним примером развития в течение этого периода. Многие образцы, несмотря на простоту исполнения, заявляли о своем присутствии как о произведении искусства и символе гражданской гордости. Фонтан Маджоре в Перудже украшен резьбой по камню и бронзовой скульптурой Николая Пизано и его сына Джованни. Он был завершен в 1278 году. Фонтан был главным достижением реконструкции центра города. Он был построен как часть празднования значительного богатства города, основанного на торговле шерстью, и его процветающего городского развития. Комбинируя религиозные и гражданские темы, он суммирует действия и празднует автономию свободной коммуны. Фонтан берет на себя пропагандистскую роль, провозглашая возрождение города. Фонтан сочетает в себе архитектурные элементы и скульптуры из разных материалов и цветов: розовый и белый мрамор, травертин и бронзовые фигуры [12].

Со временем мастера и художники в Италии стали использовать все более обширный набор знаний о материалах, гидравлике с целью разработать новые программы и планы для водных объектов. Меценаты стремились иметь сады и виллы, а среди них — фонтаны в качестве элемента современного мышления в вопросах изобретательности и популяризации культурных ценностей общества. Так гуманист Аннибале Каро описал историю возникновения фонтанных комплексов, которая объясняла исторические и мифологические сцены, подходящие для городских и официальных мероприятий, и пасторальные для загородной виллы и сада. С уверенностью можно сказать, что ярким примером данного факта служит вилла Медичи в Кастелло недалеко от Флоренции.

В 1537 году герцог Козимо Медичи предложил Никколо Триболо (ученик Микеланджело) построить несколько фонтанов на его вилле в Кастелло. Это был определяющий момент в инженерном искусстве фонтанов эпохи Возрождения. Вода для фонтанов Кастелло поступала с холма Кастеллина. Вилла была расположена на склоне горы Монте-Морелло и изначально имела дополнительное преимущество в виде двух больших прудов, в которые вода поступала из древнеримского акведука. Сад украшают фонтаны Аппенино, Геракла и Антея, фонтан Флоренция,

который Овидий описал так: «…из грубых обтесанных камней была сделана прекрасная статуя, обнаженная Венера, которая выжимает свои залитые брызгами волосы» [15, с. 78].

В 1569 году Франческо I, сын герцога Козимо, купил землю в Пратолино по дороге в Болонью. Здесь Бернардо Буонталенти создал для него искусственную природу. Знаменитые чудеса Пратолино были установлены вдоль продольной оси, начиная от виллы и заканчивая огромным овальным бассейном у подножия сада. Вилла больше не существует, но два водных объекта сохранились до наших дней. Это два фонтана скульптора Джамболоньи — Аппеннино, который олицетворяют местные горы, и Бога реки Мугноне, скульптура которого расположена в гроте.

Вершиной фонтанного искусства являются скульптурные фонтаны виллы Ланте — эталон итальянского парка эпохи маньеризма, расположенной в Баньяйя под Витербо в Италии. При входе в сад посетителей встречает фонтан Пегас, который бьет своим копытом, чтобы выпустить струю воды, представляющую источник Гиппокрена, известный как купель девяти муз, которые смотрят, как гермы, со стороны огромного бассейна.

В середине XVI века состоятельные римляне боролись за свои интересы и поняли, что специально разработанная садовая программа может впоследствии использоваться в качестве энциклопедии. Следуя этой мысли, кардинал Ипполито д›Эстеначал превращает в период между 1560 и 1572 годами негостеприимный участок в Тиволи в фантастические водные сады. Фонтан Дианы Эфесской символизирует мать-природу; каскадный фонтан Орган излучал волшебную музыку от бегущих струй воды; Овальный фонтан демонстрировал роскошь и положение его хозяина; аллея из 100 фонтанов — для прогулок гостей; фонтан Рима представляет собой полукруглый водный театр, окруженный изображениями семи холмов Великой Империи.

Особенно широкое развитие декоративные фонтаны получили в XVII–XVIII веках в Италии, Франции, Британии и других странах Западной Европы. Например, в Риме было построено множество фонтанов различных форм и размеров; часть из них, представляющая скульптурные или архитектурные композиции, до сих пор играет существенную роль в декоративном убранстве города Ла-Бракачия. Фонтан, расположенный у подножия лестницы на площади Испании (скульптор

Л. Бернини), фонтан на площади св. Петра работы скульптора К. Мадерна, фонтан Треви архитектора Сальви (скульптор П. Бранчи) и многие другие стали неотъемлемой частью городского ансамбля Рима. Из многочисленных фонтанов Парижа можно назвать фонтан Невинных в Сен-Дени (скульптор Жан-Гужои, архитектор А. Леско), фонтаны на площади Согласия и у ворот Сен-Клу [6, с. 44]. Знаменитые фонтаны Великобритании, к примеру, такие, как фонтан Диана в Мидлсексе, Большой фонтан в саду Хэмптон-Корт; фонтан морских коней в Дербишере и многие другие ознаменовали величие эпохи фонтанного искусства.

В России холодный климат средней полосы, расположение городов на берегах больших рек, обилие естественных водных бассейнов, высокий уровень грунтовых вод и равнинный рельеф не способствовал строительству фонтанов в средние века. Прообразами первых фонтанов являлись водосвятные чаши, устанавливаемые перед некоторыми соборами. Так, в 1165 году перед дворцовым собором Рождества Богородицы находился шатровый киворий, в центре которого на круглом пьедестале была белокаменная чаша с освященной водой [10].

В 1681 году на южном скате Кремлевского холма были разбиты так называемые верхние сады с небольшими фонтанами — «воды взводные», к которым вода проводилась по свинцовым трубам. В то же время появляются профессии «мастеров водовзводных дел»: Ерохов Иван, Иван Корила, Андрей Фомин, Галактиона Никита и Трефила Шарутина и другие, работавшие в XVII веке [9, с. 12].

Большие усилия Петра I, стремившегося выскочить из рамок отсталости, привели к значительному совершенствованию гидравлической техники и поспособствовали в начале 20-х годов XVIII века сооружению бассейна, из которого вода по трубам подавалась в водонапорную башню, а из нее по перекинутым через Фонтанку трубопроводам — в систему водоснабжения фонтанов Летнего сада в Санкт-Петербурге [9, с. 14].

В течение XVIII–XIX веков крупнейшие зодчие России проектировали и строили фонтаны. Примером монументальных фонтанов с широким привлечением пластики можно считать проекты авторов В.И. Баженова, А.Н. Воронихина. Многочисленные фонтаны сооружаются в Петербурге, Москве, в императорских дворцах и парках, в имениях знати. Наиболее ярким примером могут служить фонтаны Петергофа, построенные, в основном, в первой половине XVIII по приказу Петра I. Более двух столетий архитекторы Леблон, Земцов, Броунштейн, Растрелли,

Микети, Кваренги; скульпторы Изохтин, Вассу, Пино, Лабзин, Сидоров, Козловский, Шубин, Толстой и множество литейных каменных дел, талантливых крепостных мастеров создавали фонтанный комплекс Петродворца, по праву считающийся лучшим в мире.

Значительные работы по благоустройству и восстановлению Москвы после тяжелых разрушений после пожаров во время Отечественной войны 1812 года, стремление украсить городские площади малыми архитектурными формами вызывают постройку ряда интересных фонтанов в стиле классицизма. Примерами служат фонтаны работы И.П. Витали и Бове [8].

Можно с достоверностью утверждать, что фонтаны, созданные великими мастерами, имеют многовековую историю. В настоящее время это может показаться старомодным, но они по-прежнему являются важной художественной составляющей среды мегаполиса. Порой современные фонтаны повторяют стилистику прошлых веков, но все же в их дизайне и изготовлении используются радикально новые методы. Примерами могут служить фонтан Уильяма Пайя — Харибдис в английском Дареме, напоминающий по образу строки из поэмы Гомера «Одиссея». «…Страшно все море под тою скалою тревожит Харибда, Три раза в день поглощая и три раза в день извергая Черную влагу. Не смей приближаться, когда поглощает…» [4]. Или скульптурный фонтан Анжелы Коннер «Откровение» в Чатсуорт-Хаус, Дербишир (1999), который изображает по форме гранат, проиллюстрированный в 1485 году в Роман де ла Роуз [12].

Испанец Фернандо Карунчо в качестве своего вдохновения берет образы прошлых столетий и соединяет их с современными артефактами. Интерес Карунчо к древности привел к проектам с классическим подтекстом, которые отражены в его работах и интерпретациях. Использование им классических водных сооружений, основанных на дворце Альгамбра, привело к сочетанию лучших из всех стилей. Как, например, Водный сад в Сотогранде, недалеко от Марбельи в Испании (1989) [12].

Важно отметить, что малые архитектурные формы, разработанные архитекторами, дизайнерами и художниками, несут некий смысл в передаче информации о местности. Возможно, они не создают место, но очевидно добавляют смысл и формируют новый образ объекта. К примеру, фонтанный комплекс с четверкой коней на Манежной площади в Москве Зураба Церетели, который вмещает в себя русский размах и национальные особенности, напоминая о происхождении места.



Рис. 2. Фонтан «Четыре времени года» (Кони). Скульптор З. Церетели (Москва)

В современной городской среде фонтаны как малая архитектурная форма становятся не только отличительной чертой того или иного района, но одновременно решают художественные задачи современного мегаполиса. Адаптация к различным пространствам городской среды, долговечность, устойчивость к суровым атмосферным условиям и вандализму и, конечно же, художественная ценность являются источником вдохновения для известных современных архитекторов и дизайнеров, которые воплощают проекты фонтанов для площадей, парков и набережных. В открытых пространствах города мы наблюдаем струйные фонтаны, в которых вода служит основным декоративным элементом композиции, и скульптурные фонтаны как сочетание водных струй со скульптурами и декоративными формами, в котором основным элементом композиции является скульптура или декоративные формы (чаши, раковины и т.п.). Характерным примером многоструйного фонтана может служить фонтан в Сокольническом парке культуры и отдыха в Москве, выполненный по проекту архитектора Б.С. Виленкого в 1959 г. Примерами скульптурных фонтанов в Москве могут служить фонтаны на Арбатской площади (скульптор С. Меркуров) [7].

Говоря о фонтане как малой архитектурной форме, необходимо обратиться к книге «Световой дизайн города» Н.И. Щепеткова, в которой он утверждает, что к объектам городской среды, из которых формируются световые ансамбли, относятся прежде всего природные элементы — поверхность земли и воды — «планшет» ансамбля. Далее следуют зеленые насаждения — деревья, кустарники и другие вертикальные поверхности — «ограждения», организующие пространство. И, наконец, последняя, третья группа объектов, в функцию которых входит «заполнение» пространства. В роли этих элементов выступают малые архитектурные формы, как декоративные, так и утилитарные. В художественном освещении элементов «заполнения» применяются те же приемы, что и в архитектурном освещении объектов городской застройки.

Однако световые образы на площадях, в парках и набережных порой носят более декоративный характер. По мнению Н.И. Щепеткова, многие пластические формы городских пространств могут и уже стали «светонесущими» — подсвечиваемые фонтаны, в которых свет становится в вечернее время их второй, равнозначной функцией [11, с. 269, 279].

Так, первый сухой фонтан в Москве, в Бабушкинском парке, в сезон каждый день с восьми часов вечера радует посетителей парка не только красочной подсветкой, но и известными композициями от народной до современной музыки. Фонтан в детском Таганском парке не только сухой, но еще и интерактивный и музыкальный — вечером он подсвечивается разными цветами и задает хорошее настроение посетителям и детям, проигрывая классические произведения П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, И. Штрауса и В.А. Моцарта. Фонтан на Болотной площади также оснащен вечерней подсветкой, сухой фонтан в парке Святослава Федорова охватывает площадь 200 кв. м, 144 водяные струи поднимаются на различную высоту с разной скоростью, создавая необычный динамический эффект. Вечером к водному шоу присоединяется подсветка, которая добавляет фонтану яркие цвета. Один из самых высоких фонтанов Москвы, струи которого достигают высоты 25 метров, «Мега-Торнадо» в Мытищах, по вечерам подсвечивается разными цветами и сопровождается музыкой — от классической до современной. Фонтан на Крымской набережной в парке «Музеон» также оснащен художественной подсветкой. Фонтан на Биржевой площади отличает от других необычная наклонная форма чаши диаметром около 20 метров, высота струй, окрашивающихся подсветкой, поднимается до восьми метров [16].

Поющие фонтаны по всему миру создают магические представления, построенные на взаимодействии света, музыки и потоков воды. Например, с марта по октябрь столица Чехии Прага радует жителей и гостей фонтаном имени Франциска Кржижика. Конструкция состоит из трех тысяч струй, которые подсвечиваются прожекторами и «танцуют» под классические произведения Моцарта, музыку из кинофильмов и популярные современные хиты.

Один из самых крупных фонтанов в мире расположен в Лас-Вегасе в США на искусственном озере, длина которого достигает 400 м. Струи воды, подсвечиваемые тысячами ламп, поднимаются на 80-метровую высоту под пение Фрэнка Синатры, Лучано Паваротти, а также известные бродвейские хиты.

Во время лазерного шоу музыкальных фонтанов на острове Сентоза в Сингапуре на водном экране можно увидеть сцены из местных легенд, а танцы водных гейзеров дополняются пиротехническими спецэффектами.



Рис. 3. Светомузыкальный фонтан в Царицыно (Москва)

«Магический фонтан» в Барселоне переливается множеством цветов. Водное шоу сопровождается музыкой П.И. Чайковского, И.С. Баха, отрывками из оперы «Кармен» Жоржа Бизе.

Фонтан в Сиане, в Китае, танцует под национальные и всемирно известные мелодии; поющие фонтаны в Дубае поражают своим великолепием; в Нячанге, во Вьетнаме, фонтан в парке развлечений полностью управляется компьютерными технологиям; в парке Plantenun Blomen поющие фонтаны расположены по всему пространству, причем каждый из них оригинален своей художественной индивидуальностью, выраженной в пластической форме; в Москве в Царицыно светомузыкальный фонтан «танцует» по репертуару «Вальса цветов» из оперы «Щелкунчик П.И. Чайковского и оркестра Поля Мориа [14].

Таким образом, фонтаны как малая архитектурная форма имеют собственную пластическую тему, что позволяет авторам с их помощью формировать оригинальные фрагменты городской среды. Они способны иметь различное смысловое содержание и различную функциональную роль: от элементов, членящих пространство, до многофункциональных устройств, и способны «работать» как средовые акценты, формируя эстетическую среду мегаполиса. Их художественная функция имеет широкий диапазон, что позволяет разнообразить пластические решения. Это доказывают приведенные выше примеры зарубежных и российских аналогов.

Список литературы:

1. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве: в двух томах. — Москва, 1935–1937. Том I. Десять книг о зодчестве / перевод В.П. Зубова. Фрагмент анонимной биографии / перевод Ф.А. Петровского. — MCMXXXV. — XXIX, 392 с.: ил.

2. Вазари Джорджо // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890–1907.

3. *Ги де Мопассан*. Бродячая жизнь. — Санкт-Петербург: Леонардо, 2011. — 224 с.

4. *Гомер*. Одиссея / Гомер; перевод с древнегреческого В.А. Жуковского. — Москва: Эксмо, 2018. — 480 с.

5. Вазари Джорджо // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890–1907.

6. *Колли Н.Я, Артамонов В.А., Тарасова Е.А., Толстой И.А.* Малые формы в застройке и благоустройстве городов. ЦНИИП Градостроительства. — Москва: Стройиздат. 1964. — 189 с.

7. *Меркуров С.Д.* Записки скульптора. — Москва: Изд-во АХ СССР, 1953. — 100 с.

8. *Покровская З.К.* Осип Бове. — Москва: Стройиздат, 1999. — 352 с. — (Мастера архитектуры).

9. *Спышнов П.А.* Фонтаны. — Москва: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.

10. *Строков А.А.* Отчет о раскопках древнего русского водопровода // Новгородский исторический сборник. — 1939. — Выпуск VI.

11. *Щепетков Н.И.* Световой дизайн города / Щепетков Н.И. Учебное пособие. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 320 с.: ил.

12. Rosalind Hopwood. Fountains and water features. — Frances Lincoln Limited publishers, 2009. — 208 с.

13. Vitruvius (eds. Ingrid D. Rowland and Thomas Noble Howe). The Ten Books on Architecture. — Cambridge University Press, 2002 (Hereafter referred to as Vitruvius, The Ten Books on Architecture).

Электронные ресурсы:

1. Десять самых красивых поющих фонтанов мира. — URL: http://infotera.ru/items/place/5154/ (дата обращения: 22.05.2020).

2. Овидий. Метаморфозы. Книга третья. — URL: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303001003 (дата обращения: 09.10.2020).

3. Сухие фонтаны в Москве. — URL: https://kudago.com/msk/list/suhie-fontany-v-moskve-i-podmoskove/ (дата обращения: 22.05.2020).

Д.В. ГУБАРЕВ

Учебный мастер кафедры монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a-d-z.gubarev@yandex.ru

D.V. GUBAREV

Training master of the Department of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: a-d-z.gubarev@yandex.ru

ПРИМЕНЕНИЕ ОСНОВНЫХ СПОСОБОВ СТЕНОПИСИ В РЕШЕНИИ ФАСАДОВ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ

APPLICATION OF THE MAIN METHODS OF WALL PAINTING IN THE SOLUTION OF FACADES OF ORTHODOX CHURCHES

В статье даются характеристики основных способов стенописи (роспись, мозаика, сграффито) в контексте их применения на фасадах православных храмов. Рассматривается проблема содержания и художественного оформления сельских церквей. Приводится пример применения штукатурки сграффито в решении фасада храма в Московской области.

The article describes the main methods of wall painting (painting, mosaic, sgraffito), in the context of their application on the facades of Orthodox churches. The problem of the content and decoration of rural churches is considered. An example of the use of sgraffito plaster in the solution of the facade of the temple in the Moscow region is given.

Ключевые слова: монументальная живопись, сельский храм, ВХУТЕМАС, сграффито, мозаика, роспись.
Keywords: monumental drawing, the village Church, taught at VKhUTEMAS, sgraffito, mosaic, painting.

Массовое строительство и реставрация православных храмов в России, происходящее на фоне возрождения частично утраченных в

прошлом веке христианских традиций, развивается сегодня небывалыми темпами Подавляющее число вновь построенных и восстановленных сооружений приходится на долю крупных городов и промышленных центров, пользующихся значительной поддержкой государства и частного капитала. Реставрационные работы проводятся здесь быстро и качественно. Новые храмы обретают дорогостоящее внутреннее и внешнее убранство. Однако огромное количество церквей и часовен в провинциальных городах и сельской местности ветшают в ожидании «лучших времен». Признание их федеральными памятниками истории и культуры дает надежду получить государственное финансирование. Но, как правило, в «российской глубинке» мы встречаемся с типовой для того времени архитектурой, способной претендовать лишь на статус памятника местного значения, со всеми вытекающими финансовыми и охранными проблемами.

«Перекос» в отношении к центру и к периферии становится абсолютно очевидным на примере ситуации, сложившейся в селе Богородское Сергиево-Посадского г. о. Московской области. Здесь, в непосредственной близости друг от друга, расположились две церкви (Рождества Пресвятой Богородицы 1768 г. и Иконы Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость» 1827 г.), первая из которых сияет позолотой в то самое время, как вторая находится в совершенном запустении. Ротонда храма перекошена и почти на треть «утоплена» в четверике.

Подобно этому примеру, не может оставить равнодушным и положение небогатых сельских приходов на фоне великолепия убранства ряда уже воздвигнутых и продолжающих строиться кафедральных соборов и монастырей. Вопросы содержания и благоукрашения церквей, не имеющих статуса федерального памятника, практически полностью переданы в ведение настоятелей и прихожан. Их стараниями поддерживается возможность круглогодичного проведения служб (ремонт, отопление храма, приобретение церковной утвари и т.п.). Конечно, там, где есть приход, за судьбу храма можно не волноваться. К тому же, среди священников очень много высокообразованных людей, архитекторов, художников. Однако нередки ситуации, когда ограниченность в средствах вынуждает приход прибегать к услугам не вполне профессиональных исполнителей. Это касается и ремонтных работ, последствия которых могут пагубно сказаться на техническом состоянии здания, и работ по украшению фасадов и интерьеров храмов, где серьезные архитектурно-художественные задачи пытаются решать люди без профессионального образования и опыта. Результаты подобной деятельности несложно прогнозировать.

Необходимо понимать, что сельский храм — это центр деревенской жизни, и его состояние и внешний облик имеют огромное значение не только для прихожан, но и являются своеобразным «культурно-идеологическим ориентиром» для всего местного населения.

Задумываясь о возможных решениях этой задачи с точки зрения художника- профессионала, хотелось бы поговорить о перспективах применения монументальных техник в современной и исторической храмовой архитектуре. И, чтобы избежать предвзятости в оценках, стоит проанализировать этот вопрос, применив ряд критериев, характеризующих свойства фасадных материалов с точки зрения монументальной практики.

Определяющими в выборе материала, в известной степени, являются три основных фактора: Декоративный эффект, Долговечность и Стоимость. Рассмотрим основные способы стенописи (кистевая роспись, мозаика, сграффито) под призмой этих трех критериев, тем самым в теории определив их перспективные возможности.

На сегодняшний день, пожалуй, самым востребованным методом является роспись силикатной краской на основе жидкого калийного стекла. Абсолютная матовость, высокая паропроницаемость и водоотталкивающие свойства силикатной краски сделали возможным применение этого материала в реставрационных, художественных и отделочных работах. Современные технологии позволили значительно расширить палитру щелочестойких пигментов, вследствие чего художники и реставраторы широко используют этот метод для обновления, реконструкции и создания авторских росписей как в исторических, так и в современных зданиях. Яркими примерами применения этой технологии являются: фасадная роспись Старообрядческой церкви Николы Чудотворца у Тверской Заставы, решение фасада Белгородского государственного художественного музея и др.

Уникальные свойства силикатной краски позволяют добиваться качественного результата в различных климатических условиях. Так в 2018–20 гг. в заполярном Норильске П.В. Юдин выполнил серию фасадных росписей в архитектуре советского функционализма 70-х годов.

Полноцветная палитра, возможность применения как прозрачного лессировочного, так и укрывистого метода письма через бе-

лила и, наконец, удобство материала в самом процессе работы позволяют реализовывать широкий спектр художественных задач. Однако декоративные возможности росписи нередко подталкивают художника вступать в конфликт с плоскостью стены в попытке «преодоления этого барьера». В данной технике наиболее выражено проявляется стремление скопировать, симитировать пространство, объекты. Натурализм в трактовке изображения порой превалируют над структурой и целостностью, что в свою очередь ведет к иллюзорности, которая, по словам В.А. Фаворского, является «эталоном внехудожественности» [1].



Рис. 1. Храм Воскресения Словущего в д. Хребтово Моск. обл.

Сграффито же и мозаика практически не имеют возможности преодолеть свою декоративную сущность, поэтому художник намеренно создает особенную структуру пространства и формы внутри произведения, не вступая в противоречие с реальностью.

Так или иначе в решении фасадов кистевые техники неминуемо проигрывают таким объемным и фактурным материалам, как мозаика или сграффито. Существенным аспектом здесь является и то, что монументальная роспись требует совершенно определенного места в архитектуре. Она не может свободно располагаться на плоскости стены, нуждаясь в своеобразной «архитектурной раме».

Немаловажным фактором необходимо считать и довольно высокую цену силикатной краски и всего комплекса сопутствующих материалов, обеспечивающих качество и долговечность работы в целом. Однако стоимость этого материала относительно высока лишь в сравнении с другими кистевыми техниками и сграффито, но на порядок ниже, чем у мозаики.

Римская мозаика, вновь переживающая сегодня небывалый расцвет в архитектуре православного храма, не нуждается в особом представлении. Долговечность и великолепные пластические характеристики этого материала бесспорны. Несомненно, глубокие традиции украшения православных храмов мозаикой не оставляют выбора заказчику и исполнителю, когда речь идет о создании таких «жемчужин» христианства, как собор св. Саввы в Сербии, храмы Серафимо-Дивеевского монастыря и другие. Но высокая стоимость смальты и исполнительских работ делают невозможным массовое применение этой техники, тогда как множество церквей в провинциальных городах и в сельской местности также нуждаются в соответствующем убранстве. И если внутреннее пространство храма имеет достаточное количество вариантов оформления, то декор фасада решается лишь мозаикой или скульптурным рельефом. Попытки применения фасадной росписи в храмовой архитектуре классицизма и неоклассицизма зачастую представляются не вполне убедительными (Покровский собор в Хотьково, церковь иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» в Рязани, церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Акулово и т.п.).



Рис. 2. Сграффито на южном фасаде храма Воскресения Словущего (д. Хребтово Моск. обл.). 2020 г.

Сграффито, являясь наиболее доступной и экономичной монументальной техникой, структурно и пластически близкой мозаике, вполне способно качественно решать художественные задачи в отечественной светской и церковной архитектуре. Практика оштукатуривания фасадов и интерьеров храмов известковой и известково-цементной штукатуркой не оставляет сомнений в возможности применения здесь и сграффито.

В 2020 г. мной был разработан проект росписи фасада храма Воскресения Словущего в д. Хребтово Сергиево-Посадского г. о. в монументальной технике сграффито. В этом же году началась его реализация: декоративное решение слепого окна и композиция тимпана фронтона южного фасада. Работа явилась первым в российской истории опытом применения сграффито на фасаде православного храма, где этой технике отведена роль не только архитектурного декора, но и материала для исполнения канонических фигуративных композиций.

Ограниченные финансовые возможности прихода не дают возможность осуществлять комплексные ремонтно-строительные ме-

роприятия. В этой связи, получив благословение настоятеля, работы ведутся частями, в соответствии с ранее утвержденным проектом. С южной стороны к храму примыкает центральная площадь с автобусной станцией, поэтому художественное решение этого фасада явилось приоритетной задачей.

В данной работе мной был применен известково-цементно-песчаный раствор, обладающий высокой паропроницаемостью и усиленный армирующим волокном, что, учитывая весь спектр подготовительных, исполнительских и закрепляющих финишных работ, обеспечивает прочность и долговечность изображения.

Несмотря на отсутствие соответствующего прецедента, стоит отметить, что в логике развития отечественного монументального искусства не находится никаких противоречий возможности применения этой техники и в храмовой живописи.

«Малой родиной» сграффито, несомненно, следует считать ВХУТЕМАС, где его структурную основу заложили Николай Чернышев, Владимир Фаворский и художники его круга. Опираясь на традиции построения изображения древнерусской живописи и книжной графики, конструктивно и идеологически близкой к монументальному искусству, новый для нашей страны материал приобретал свои собственные характерные признаки. Советское сграффито — это уже не просто архитектурный декор, а содержательная техника, способная решать и декоративные, и монументальные задачи, обладая совершенно конкретной «художественной формой материала».

Лаконичная, графически ясная, обладающая своеобразными пластическими характеристиками, монументальная техника сграффито, с моей точки зрения, совершенно созвучна условному языку православной стенописи. Ограниченность в средствах здесь, как ни странно, открывает множество возможностей создания сложных «пространственно-временных конструкций» внутри изобразительной плоскости, так присущих великолепным образцам древнерусской храмовой живописи.

Баланс традиции и новаторства в современном церковном искусстве вызывает активный диалог среди архитекторов, художников и священнослужителей в рамках различных форумов и общественных мероприятий. Церковь не раз выражала свою позицию по этому вопросу. Так, Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, выступая на пленарном заседании IV Рождественских парламентских встреч в Совете Федерации ФС РФ 29 января 2016 года, в частности, сказал: «Устойчивое развитие общества может осуществляться только при правильном взаимодействии традиционного и новаторского начал. Если будет только традиция, но не будет новаторства и движения вперед, то развитие человеческой цивилизации остановится. Да такого и быть не может, потому что Бог создал человека, предрасположив его к творчеству. А результатом творчества всегда является новое. Творчество и новации — это тоже часть Божественного замысла. А традиция — это то, что помогает людям выбирать из всего нового только самое важное и существенное, то, что само потом становится частью традиции» [3].

Невозможно не согласиться с этим утверждением в контексте развития монументального искусства в целом, и отечественной храмовой живописи в частности. Оно происходит на фоне постоянного поиска новых декоративно-пластических решений в рамках того или иного материала. Поиска новых средств, способных наиболее звучно выразить идею произведения. Так монументальная мозаика в СССР приобретала массу разнообразных форм исполнения. Материалом для нее становились, наряду с традиционной смальтой и мрамором, керамическая плитка, цветное стекло, кирпич, вторсырье горно-металлургической промышленности и т.п. И сегодня в храмовой монументальной мозаике мы наблюдаем широкий спектр технологий и стилистических подходов — от византийской декоративности до станковых живописных решений в архитектуре. На фоне этого изобилия монументальная техника сграффито выступает абсолютно «непаханым полем», таящим в себе массу возможностей для реализации художественных замыслов. А учитывая доступность, долговечность и невысокую стоимость материалов, возможное широкое применение штукатурки сграффито в архитектуре православного храма представляется совершенно оправданным.

Примечания:

1. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский; подготовка текста, научный аппарат Д.Д. Чебановой. — М.: Советский художник, 1988. — С. 19.

2. *Чернышева П.Н.* «Работал только с восторгом…» // журнал «Третьяковская галерея». — 2009. — № 1 (22).

3. URL:https://pravoslavie.ru/90158.html (дата обращения: 2.01.2021).

4. URL:https://news.rambler.ru/other/38763742-rossiya-dostigla-rekordnyh-tempov-stroitelstva-tserkvey/ html (дата обращения: 2.01.2021).

П.В. ЮДИН
Ст. преподаватель кафедры МДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a-p-z@mail.ru

P.V. YUDIN
Senior Lecturer of the department of MDJ of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: a-p-z@mail.ru

МОЗАИКА О.П. ФИЛАТЧЕВА «МОЛОДЁЖЬ СИБИРИ» В ИНТЕРЬЕРЕ ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ ГОРОДА УСТЬ-ИЛИМСК

O.P. FILATCHEV'S MOSAIC «YOUTH OF SIBERIA» IN THE INTERIOR OF THE PALACE OF CULTURE OF THE CITY OF UST-ILIMSK

В статье рассматривается знаковая для творчества О.П. Филатчева мозаика «Молодёжь Сибири», которая выполнена в танцевальном зале Дворца культуры (ДК) города Усть-Илимск (ныне — ДК им. И.И. Наймушина). Анализируются композиционные и технические нюансы монументального проекта и роль отдельных участников.

The paper discusses the sign for creativity O. P. Filatchev mosaic «Youth of Siberia», which is made in the ballroom of the Palace of culture (DK) of the city of Ust-Ilimsk (now DK im. I. Naymushin). The compositional and technical nuances of the monumental project and the role of individual participants are analyzed.

Ключевые слова: мозаика, монументально-декоративная живопись, О.П. Филатчев, Б.Л. Валуев, Г.В. Черёмушкин, Усть-Илимск.
Keywords: mosaic, monumental and decorative painting, O.P. Filatchev, B.L. Valuev, G.V. Cheremushkin, Ust-Ilimsk.

Одной из знаковых работ академика О.П. Филатчева, сохранившейся до настоящего времени, является мозаика «Молодёжь Сибири». Она выполнена в танцевальном зале Дворца культуры (ДК) города Усть-Илимск (ныне — ДК им. И.И. Наймушина). Эту работу О.П. Филатчев получил на пике своей известности как художника монументального искусства. В получении заказа на выполнение мозаики Олегу Павловичу помог его друг Г.В. Черёмушкин, который с 1979 г. работал над флорентийской мозаикой «Я вижу Россию электрической» в интерьере перед машинным залом Усть-Илимской ГЭС, а с 1982 г. выполнял в материале скульптурный рельеф «Искусство — народу» над входом городского ДК, заказчиком строительства которого выступила местная гидроэлектростанция [7].

Дворец культуры в Усть-Илимске в отношении пространственной ситуации отличался от предыдущих работ художника. О.П. Филатчев как монументалист получал заказы, когда здания были уже построены, и готовое архитектурное пространство диктовало условия композиционных решений. Ситуация с Дворцом культуры была иной. Олег Павлович приступил к эскизной и макетной работе над оформлением до завершения строительства ДК, который был сооружен в 1981 г. по проекту архитектора Г. Максименко [1, с. 53–57, 65–70]. Объект представляет собой кирпичное пятиэтажное здание, с многочисленными досуговыми помещениями и большими залами — зрительным на 509 мест, универсальным и танцевальным, который в плане представлял собой перистильный зал с большой полукруглой стеной, фланкируемой прямыми боковинами. Стена выделяла в интерьере место, где должен был располагаться музыкальный ансамбль. Именно на оформление танцевального зала и получил заказ О.П. Филатчев. В 1980 г. он начал работать над эскизами мозаики. В 1984 г. выполненные эскизы (первоначальное название — «Труд и отдых молодёжи») были утверждены, а в 1985 г. началось исполнение произведения в материале [2].

Первоначальный макет и эскиз мозаики довольно близки к исполненному в архитектуре, но есть и отличия. Во-первых, масштаб фигур, выполненных в натуре меньше эскизных. Перспектива (архитектура) более погружена в изображения. Фигуративный ряд предполагалось сделать более развернутым и с большей вовлеченностью зрителей в изобразительное пространство. На это указывают продолжение изображения по четырем боковых столбам. В архитектуре эта задумка не была реализована, и развернутая сюжетная часть мозаики закончилась торцами большой полукруглой стены со сценой. Стоит отметить также,

что сцена, возможно, изначально не предполагалась, так как в макете она отсутствует.

Мозаику «Молодёжь Сибири» отличает от остальных произведений художника и то, что непосредственно работы на объекте выполнял не О.П. Филатчев, а по его картонам мастера-исполнители под руководством близкого друга художника Бориса Леонидовича Валуева, что было закономерно. Дело в том, что Б.Л. Валуев сам участвовал в оформлении ДК в Усть-Илимске. В середине 1980-х гг. им была создана большая мозаика «Строители Усть-Илимской ГЭС», располагавшаяся на лестничной клетке, между фойе первого этажа и выходом на второй этаж в танцевальный зал с мозаиками О.П. Филатчева. По словам Б.Л. Валуева, эскизы к мозаикам авторами делались одновременно в мастерской Олега Павловича в Москве [6]. При этом не ставилась задача комплексного решения пространства и мозаичные панно носят самостоятельный характер, хотя колористическая гамма, ряд приемов и набор элементов в произведениях перекликаются. Над мозаикой Б.Л. Валуева и О.П. Филатчева работали три группы с разным временем заезда на объект. Всеми тремя группами руководил Борис Леонидович Валуев. Одна из групп состояла из выпускников МВХПУ. В нее входили Владимир Иванович Сытник, Олег Солоницын и Андрей Зима [5].





Рис. 1-2. Молодежь Сибири смальта римская мозаика

Возвращаясь к мозаике «Строители Усть-Илимской ГЭС», отметим, что, несмотря на самостоятельность мозаики Б.В. Валуева, которая отличалась более реалистичной трактовкой фигур от работы О.П. Филатчева, избежать влияния последней Борис Леонидович не смог.

Во-первых, он вводит в изображение не обобщенные, а портретные персонажи и, во-вторых, в лепке фигур он использует встречающиеся у О.П. Филатчева приемы — засветка бликов по складкам и создание этим декоративных ритмов.

Таким образом, при всей самостоятельности произведений двух авторов, мозаики перекликаются между собой. Мозаика Б.Л. Валуева, будучи более стандартной по набору узнаваемых «штампов» своего времени, вводит зрителя в поэтический мир работы О.П. Филатчева.

Мозаика «Молодёжь Сибири», как и «Строители Усть-Илимской ГЭС», отличается технической сложностью. Фон, пейзаж, архитектурные элементы и фигуры людей выполнены «прямым набором» — набор мозаики непосредственно на плоскость, а не монтаж подготовленных в мастерской блоков. Руки и лица героев мозаики «сухим набором» набирались отдельно и монтировались отдельным фрагментом. Эти фрагменты набраны впритык, практически без швов и с подгонкой фрагментов смальты разной формы, наподобие флорентийской мозаики. Такой сложный и качественный набор был возможен, благодаря кропотливой работе Олега Солоницына, за которым, по воспоминаниям В.И. Сытника, тянулись все члены строгановской бригады [5].

Набор производился по картонам О.П. Филатчева. По словам Б.Л. Валуева, Олег Павлович создал замечательный картон (холст), который был самоценным живописным произведением, и работать по нему было одно удовольствие. Все пропорции были найдены, и исполнителям необходимо было только продумать ход мозаичных штроб и подобрать смальту по тону и цвету [6].

Обладая чувством архитектуры и монументальным мышлением, О.П. Филатчев мастерски вписал мозаику в интерьер танцевального зала Дворца культуры. Он воспользовался «ритмом колонн в помещении, создав иллюзорное пространство грамотно уходящим в перспективу, и расположил сюжеты на криволинейной плоскости (оркестровой стенки) таким образом, чтобы с основных точек обзора они не перекрывались колоннами. Так как архитектурная композиция изначально симметрична, художник выделяет центральный узел в точке схода перспективы, продолжая реальную архитектуру иллюзорной» [9, с. 114]. По словам Б.Л. Валуева, сюжеты, включенные О.П. Филатчевым в мозаику, не были объединены кокой-либо сложной концептуальной линией, а представляли собой самостоятельные произведения [6]. Н.П. Орловский, изучавший произве-

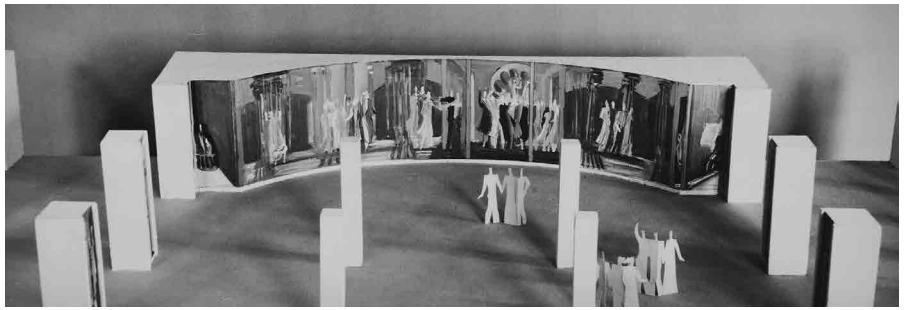


Рис. 2. О.П.Филатчев макет-эскиз Молодёж Сибири, 1984

дение О.П. Филатчева, дал определение сюжетных групп в композиции мозаики — это «семья», «музыка», «танец», «встреча», «идущие», «семья» [9, с. 114]. Данных названий мы и будет придерживаться.

В центре композиции располагается «танец», с кругом фигур, находящихся в символическом движении. Справа от «танца» — фрагмент «музыка» с фигурными двойками гитаристов и девушек, слушающих их игру. Слева от центрального сюжета помещен фрагмент «встреча», со сложным фигуративным рядом, а за ним — «идущие», четыре фигуры (две девушки и двое молодых людей) направляющихся на фоне вертикалей сосен на танцы. Фланкируют композицию на торцах оркестровой стенки сюжеты «семья».

По образно-пластическому языку и композиционному строю «Молодёжь Сибири» является квинтэссенцией авторской манеры художника. Прежде всего, многие фигуративные группы являются цитатами из прежних работ художника. Так композиции «семья» на левой и правой торцевых стенах мозаики заимствованы с некоторыми изменениями с боковых частей живописного триптиха «Семья», над которым О.П. Филатчев работал в одно время с мозаикой для ДК в Усть-Илимске. Фигуры гитаристов в сцене «музыка» как устойчивый композиционный модуль появились еще в первом, нереализованном варианте росписи «Казаки Дона», созданном для дегустационного зала «Сармат» Института виноделия в Новочеркасске еще в 1968–1969 гг. В реализованных же проектах они присутствую в гобелене «Свадьба» (1972) и росписи «Праздник молодёжи», исполненной в музыкальном салоне советского Дома культуры и науки в Хельсинки, Финляндия (1977). В центральной части «танец» и в сюжетной композиции «идущие» с некоторым изменением жестов и положением персонажей относительно друг друга повторяются фигуративные группы «Праздника молодёжи», а композиционная сцепка в сюжете «встреча» прямо взята из «Казаков Дона».

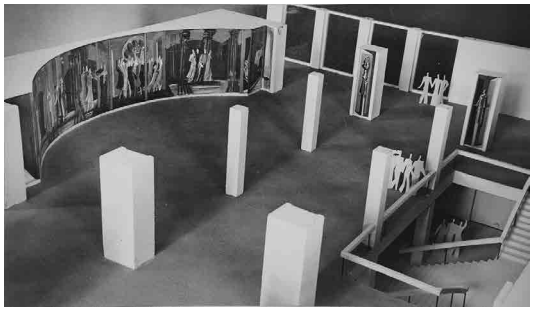


Рис. 3. О.П.Филатчев макет-эскиз Молодёж Сибири, 1984

Герои мозаики, молодые современники художника, не разделены на главных и второстепенных персонажей, они равноценны друг другу. При этом, в интерпретации образов О.П.Филатчев исходит из своей устоявшейся манеры. Его герои замкнуты в себе, не диалогичны как между собой, так и со зрителем. В образах прослеживается сдержанная экзальтация.

Структура мозаики базируется на чередовании композиционных связок, состоящих из отдельных фигуративных групп, объединённые в единое целое фризовым движением. Все персонажи находятся на переднем плане так же, как в композиции «Казаки Дона». Перспектива, в основном, линейная, хотя вибрации бликов на смальте создают некое ощущение воздушной перспективы за счет градации оттенков, но она условна, как в ранних работах О.П. Филатчева. Фигуры внешне выглядят статичными, но при этом обладают внутренним невыраженным (пассивным) движение. Композиция, основанная на чередовании вертикалей и горизонталей, близка к произведениям мастеров Раннего Возрождения. Даже центр композиции «танец», который мог быть решен в форме спиралей или кругового движения, исполнен за счет вертикалей и движения вверх.

Складки одежды довольно выверены по количеству света и тени. Непосредственно работа света и тени близка к живописным приемам О.П. Филатчева, когда за счет тона и обобщения в тени выделяются цветовые блики на свету. Опираясь на работы художников Раннего Возрождения (Джотто, Мазаччо), Олег Павлович мастерски находит в мозаике баланс реалистического образа и фигуративной статики.

Живописные качества мозаики О.П. Филатчева ставят перед нами два вопроса. Первый — какова причина большого количества от-



Рис. 4. О.П.Филатчев Молодёж Сибири мозаика, 1985

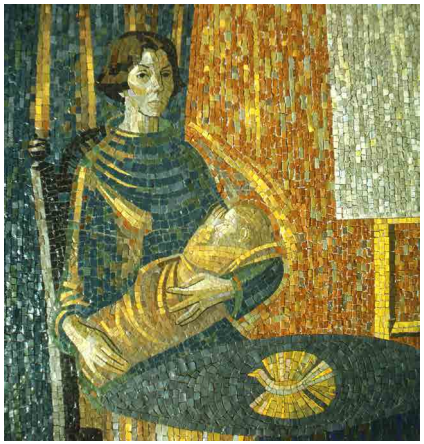


Рис. 5. О.П.Филатчев Молодёж Сибири мозаика. Фрагмент, 1985

тенков использованной смальты и второй, более сложный — соответствия живописного решения материалу. Практическая причина живописности мозаики была связана с дефицитом определенных цветов, которые приходилось заменять близкой по тону смальтой, комбинируя для этого от 3 до 7 оттенков [6]. Что касается соответствия решения материалу, то исполненная мозаика, ее живописные и цветовые качества ничем не отличаются от росписей О.П. Филатчева. Несомненно, материал, создающий вибрацию цвета за счет сколов смальты и светового отражения, обогащает восприятие живописного пространства за счет мерцания. Однако ценность обогащения цвета за счет мерцания в этом произведении можно оспаривать, т.к. «дребезжание» бликов нарушает остроту выверенных силуэтов, локальность цветовых пятен и композиционной структуры. Помимо этого, композиционный строй произведения, гармонизированный за счёт пауз и линейной перспективы, работы с тональными градациями, работы силуэтов, взаимоотношения света и тени, говорит о живописных (кистевых) приёмах. Отсутствует графичность мозаичной штробы. Несомненно, что мозаика О.П. Филатчева «Молодёжь Сибири» имеет высокую художественную ценность, но «естественной» техникой для Олега Павловича была кистевая роспись, потенциал которой он оценивал высоко: «Традиционная кистевая техника могла бы внести некоторое омоложение и обновление в развитие

современного монументального искусства. Здесь возможен эксперимент и в пространственном, и в фактурном отношении, но главное — живопись… придаёт искусству человеческую интонацию…, через которую и передаётся человеку мысль, эмоциональный заряд искусства» [8, с. 31]. Мозаика О.П. Филатчева «Молодёжь Сибири» занимает достойное место в истории отечественного искусства 20 века. Радует и должное отношение к ней в ДК им. И.И. Наймушина, владельцы и сотрудники которого целенаправленно сохраняют наследие советского монументального искусства, созданное прославленными мастерами ушедшей эпохи.

Список литературы:

1. Акимова Л.И. Герман Черёмушкин. Новь Сибири. Тобольские мотивы. — Москва: Советский художник, 1992. — 176 с.: ил., цв. ил.

2. Архив АХ СССР. Личное дело член-корреспондента Академии художеств СССР О.П. Филатчева: Отчёт о проделанной работа Филатчева О.П. за 1980 г.; Отчёт о проделанной работе за 1985 г. [Пункт] 1. Творческие работы.

3. «Вуз — это спор». Беседа с художником О.П. Филатчевым. Беседу вел А. Сперанский // Студенческий меридиан. — 1982. — № 5. — С. 16–18.

4. Высокая ответственность таланта. «Круглый стол». О. Филатчев // Искусство. — 1982. — № 10. — С. 23–24.

5. Запись беседы с В.И. Сытником, сделанная 30 ноября 2019 г.

6. Запись беседы с Б.Л. Валуевым, сделанная 6 ноября 2019 г.

7. Запись беседы с Г.В. Черёмушкиным, сделанная 15 апреля 2019 г.

8. Каким быть монументальному искусству? // ДИ СССР. — 1986. — № 7. — С. 30–31.

9. Орловский Н.П. Строгановская школа монументальной живописи 1960–1980-х гг.: становление, стилевые особенности: Дисс. […] кандидата искусствоведения. — Москва, 2011. — 149 с.

Н.М. АБРАМЕНКО
Канд. иск., доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: knatik86@mail.ru

ДАУД МАХАР
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: daod.mahar@yandex.com

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

MAHAR DAOD
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: daod.mahar@yandex.com

«СИРИЙСКИЕ САРКОФАГИ» НИЗАРА САБУРА И ИХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

«SYRIAN SARCOPHAGI» BY NIZAR SABOUR AND THEIR ICONOGRAPHIC SOURCES

Цикл «Сирийские Саркофаги» Низара Сабура, созданный в 2017–2018 гг., представляет собой серию портретов деятелей сирийской культуры, среди которых собраны писатели, поэты, художники, критики и др. В данной статье анализируются портреты современных сирийских художников, входящие в этот цикл, их иконографические особенности и источники, на которые они опираются. Среди этих источников выделяется несколько групп, от памятников древне-сирийского искусства (от пальмирских скульптур до средневековых сирийских икон) до произведений самих художников, которые становятся героями «Сирийских саркофагов». В статье анализируется метод работы Н. Сабура с художественным наследием и опытом прошлого, который определенным образом перерабатывается и переосмысляется автором.

«Syrian Sarcophagi» created by Nizar Sabour in 2017–2018, is a portrait series of the Syrian cultural figures, including writers, poets, artists, critics, etc. This article analyzes the portraits of contemporary Syrian artists included in this cycle, their iconographic features and the sources on which they are based. Among these sources, several groups stand out, from monuments of ancient Syrian art (from Palmyrene funerary art to medieval Syrian icons) to the works of the artists themselves, who become the center figures of the «Syrian sarcophagi». The article analyzes the method of N. Sabour's work on the artistic heritage and experience, which is processed and reinterpreted in a certain way by the artist.

Ключевые слова: Сирийские Саркофаги, Низар Сабур, современные художники Сирии, иконографические мотивы, современная живопись.
Keywords: Syrian Sarcophagi, Nizar Sabour, Contemporary Syrian artists, Iconographic motifs, contemporary art.

20 марта 2019 г. в Национальном центре визуальных искусств Дамаска открылась выставка художника Низара Сабура, на которой он продемонстрировал группу новых работ под названием «Сирийские Саркофаги», выполненную в 2017–2018 гг. Каждое из произведений носит имя одного из ведущих светских деятелей сирийской культуры, среди которых представлены писатели, поэты, художники, критики и др. Всего на выставке экспонировалось 56 работ, из них 35 были посвящены специалистам в разных областях искусства разных поколений. Выставка не предполагала продажу картин. Мечтой художника была дальнейшая передача произведений в музеи. Предметом нашего исследования являются 20 работ из серии «Сирийские саркофаги», посвященные живописцам.

Сам художник в интервью, опубликованном после открытия выставки, так говорит о своих произведениях: «Мы пережили годы непрерывной смерти во время этой войны, река смерти бежала параллельно реке жизни. Между этими реками и заключена ценность человеческой жизни, которая имеет возможность оставить некий вклад, не умирающий с человеком, а обладающий способностью продолжаться и сохраняться. Именно в контексте этой идеи я работал, создавая "Си-

рийские саркофаги” и организуя эту выставку. На мой взгляд, все, кого я выбрал, заслуживают этой особой чести. Если бы я мог продолжить этот эксперимент, я бы дополнил этот ряд изображениями ещё не менее 350 сирийцев с середины XX века до наших дней. Все они — влиятельные деятели культуры, которых нельзя игнорировать. Мой выбор был субъективным, но в то же время ответственным. Все, представленные на выставке персонажи, имеют высокий статус и сделали значительный вклад в сирийскую культурную, художественную и социальную жизнь… На выставке не представлены деятели культуры, которые одновременно занимают официальные должности в государственном аппарате: мне не хотелось, чтобы включение в этот ряд воспринималось бы как одолжение или комплимент» [31, с. 1].

Само название новой серии работ Низара Сабура — «Сирийские саркофаги» — неслучайно и связано с сирийской археологической наукой второй половины XX в., когда впервые были найдены финикийские саркофаги в городе Тартуса на побережье Средиземного моря, а затем подобные саркофаги находили в регионах: Рам Альзахаб, Альхамрат, Альмрах и в Амрите [32]. Финикийские саркофаги впервые были описаны Адрианом Прево де Лонгперье (1) в 1854 г., который назвал их «антропоморфными». Многочисленные саркофаги такого же типа были обнаружены позднее, на территории, распространяющейся от Финикии на левантийском побережье до южной Испании, они входят в собрания разных музеев мира, таких как: Египетский музей в Берлине, Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Британский музей в Лондоне, Музей Карлсберга в Копенгагене, Лувр в Париже, Ганноверский музей, Бейрутский музей, Кайрский музей, Сабор — музей Тартуса и Национальный музей Дамаска.

Практически все эти саркофаги имеют общие черты. Как правило, массивный саркофаг, форма и очертания которого имеют антропоморфную форму, состоит из двух элементов: ящика и крышки, длиной около 2 метров. В верхней части саркофага располагается схематичное изображение человеческого лица — мужского или женского. Остальные формы тела никак не обозначаются — ни живописно, ни скульптурно, ни с помощью одежды или других приемов, а только слегка намечаются в очертаниях и силуэте самого саркофага.

Считается, что антропоморфные саркофаги появились в Древнем Египте, но эта практика на территории регионах Амрит не исчезла в более поздние эпохи и сохранилась в традиционных формах в узкой

элитарной прослойке общества, где подобные саркофаги продолжали использоваться на территории общих кладбищ. При этом исследователи отмечают, что не использовались никакие специальные символы и знаки, чтобы выделить захоронения в антропоморфных саркофагах среди остальных [22, с. 17–26].



Рис. 1: Антропоморфные саркофаги
A — Египетский саркофаг 26 династии. Ок. 600 г. до н.э. Алевролит. Британский музей, Лондон
B — Греко-финикийский саркофаг. Последняя четверть V в. до н.э. Паросский мрамор. Музей Метрополитен, Нью Йорк
C — Антропоморфный саркофаг, обнаруженный около Триполи (Ливан). Около 470 г. до н.э. Белый мрамор. Лувр, Париж
D — Антропоморфный саркофаг из Амрита. Археологический собор-музей Тартуса

Финикийское производство подобных саркофагов впитало несколько различных пластов влияний, в том числе персидское и эллинизированно-египетское. Сирийский исследователь М.Р. Хайкал отмечал, что финикийцы верили в то, что человеческая душа не покидает тело полностью после смерти, а, скорее, входит в состояние покоя и сопровождает его, оставаясь рядом с ним в его погребении. Именно поэтому они позаботились о том, чтобы похоронить мертвых в безопасном месте. Присутствие антропоморфного саркофага в захоронении создавало визуальный образ, важный с религиозной точки зрения, а с другой стороны — имеющий и значение с социальной точки зрения: он выделял похороненного в нем человека и демонстрировал его высокий статус и положение его семьи в аристократическом обществе. Таким образом, подобные саркофаги имели не только сакральную, но и социальную, и культурную функции [30, с. 6–7] (ил. 1).

В этом контексте идея Н. Сабура, лежащая в основе его цикла, созвучна идее финийкского антропоморфного саркофага. Сам художник отмечает, что «саркофаги с образами выдающихся сирийцев не несут в себе идею смерти представленных на них людей. Наоборот, ценность этих персонажей для сирийского искусства, их историческое и культурное значение подчёркиваются самой формой саркофагов, которые в прошлые времена предназначались только для людей, значимых в их обществе. И если вы пройдёте по музеям мира, вы найдете примеры



Рис. 2а: «Сирийские Саркофаги» Низара Сабура, посвященные живописцам, ушедшим из жизни
A — Сирийский саркофаг Ф. Аль Мударреса. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
B — Сирийский саркофаг Назира Набаы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
C — Сирийский саркофаг Луай Кайяли. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
D — Сирийский саркофаг Махмуда Хаммада. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
E — Сирийский саркофаг Милада Ашаэы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
F — Сирийский саркофаг Гассана Асибаей. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
G — Сирийский саркофаг Назира Исмаила. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск



Рис. 2б: Сирийские Саркофаги Низара Сабура, посвященные современным живописцам. Ч. 1
A — Сирийский саркофаг Асаада Ораби. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
B — Сирийский саркофаг Бахрама Хажо. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
C — Сирийский саркофаг Гассана Наная. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
D — Сирийский саркофаг Сары Шаммы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
E — Сирийский саркофаг Басема Дахдуха. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
F — Сирийский саркофаг Асмаа Файюми. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

живописных портретов на саркофагах, которые запечатлевают образы яркими, полными жизни и чувства» [31, с. 2]. Несмотря на то, что название выставки поднимает вопросы о прямой связи человека со смертью и художественной деятельностью, направленной на оформление погребальных обрядов (например, создание надгробных гипсовых и картонажных масок, восковых масок и бюстов умерших и т.д.), на самом деле,



Рис. 2в: Сирийские Саркофаги Низара Сабура, посвященные современным живописцам. Ч. 2
A — Сирийский саркофаг Халеда Масза. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
B — Сирийский саркофаг Сафуана Дахула. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
C — Сирийский саркофаг Ильяса Зайята. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
D — Сирийский саркофаг Саада Уакана. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
E — Сирийский саркофаг Лайли Насира. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
F — Сирийский саркофаг Эдуарда Шахда. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
G — Сирийский саркофаг Абдулла Мурад. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

только 7 из «Сирийских саркофагов» Сабура предназначены для ушедших из жизни людей, а все остальные — для живых (ил. 2а, б, в). В этом смысле выставка Н. Сабура затрагивает иную проблематику, также широко известную в истории искусства, когда художник пишет картину, героем которой является другой художник. Подобная тема известна нам по множеству разнообразных примеров, начиная с искусства Возрождения, например, в творчестве Рафаэля, а также в произведениях XVII–XX вв., например, Эдгара Дега, Пола Гогена, Пикассо и др.

При более подробном формально-стилистическом анализе произведений мы обнаруживаем, что формат «Сирийских Саркофагов» строго подчинен геометрии, первоосновой которой являются число и гармония чисел, их взаимоотношения. Высота Саркофагов — 160 см, ширина — 32 см, а пропорциональное соотношение величин неслучайно и восходит к художественным традициям региона, к которым Низар Сабур постоянно обращается в своих художественных поисках (ил. 3). По всей видимости, помимо финикийских саркофагов, художник также обращался к художественному оформлению позднеегипетских захоронений, особенно к образной выразительности фаюмских портретов, которые заменили древнеегипетские погребальные маски. Тут, можно вспомнить, что ранние фаюмские портреты появились в се-

редине I в. н.э., в разгар римского владычества в Египте. В римской традиции скульптурные бюсты ушедших предков, сохраняющие их портретный облик, также имели важнейшее значение, связывая душу умершего с земным миром, сохраняя ее от ужаса забвения [12, с. 51] (ил. 4 а).

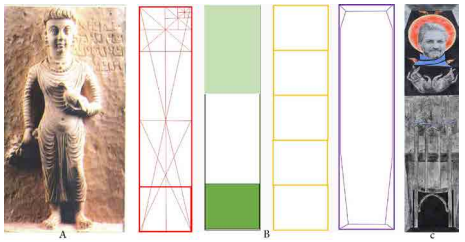


Рис. 3:
A — Стела, или Женское надгробие. 2 в. (44 x 32 см, мягкий серовато-белый песчаник). Музей Пальмиры, Сирия
B — Принцип геометрического построения композиции
C — Сирийский саркофаг Сафуана Дахула. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

Связь с фаюмским портретом может быть отмечена на нескольких уровнях. Во-первых, это порядок и расположение изображаемых деталей. Фаюмские портреты традиционно помещались прямо на мумифицированное тело, оплетались бинтами, фактически заменяя собой лицо умершего человека и особенно выделяя его. Само тело, таким образом, оказывалось менее выявленным и оформленным, скрытым слоями бинтов, только иногда живописными средствами могли изображаться стопы и ладони, как можно видеть на примере мумии начала I в. н.э. из Хавары. В «Сирийских Саркофагах» Н. Сабура подобное решение воспроизводится в ином художественном языке, например, в портрете Сары Шаммы (д.р. 1975) и Саада Якана (д.р. 1950) (ил. 4 б). Руки также нарисованы на саркофаге Сафуан Дахула (д.р. 1961) и Ильяс Зайята (д.р. 1935). На саркофаге иконописца Милад Ашаэба (1918–2000) руки появляются в форме отпечатков на холсте (ил. 4 в). Однако стопы и ладони рук присутствуют не на всех саркофагах Н. Сабура, они могут не изображаться, как, например, в саркофагах Назир Набаы (1938–2016) и Лайла Насира, д.р. 1941). Другая черта фаюмских портретов, которая вдохновляет Низара Сабура, это их максимальная живоподобность: «Наиболее ранние фаюмские портреты были портретами в полном смысле слова», — пишет А. Стрелков [10, с. 22]. Исследователи считают, что далеко не все портреты писались именно посмертно, некоторые из них были созданы еще при жизни человека, хранились в его доме, а после смерти уже их помещали в гробницу, монтируя на мумию [20, с. 58].



Рис. 4а: Варианты надгробных портретов
A — Раскрашенная и позолоченная маска женщины (Афродита?). 50–70 гг.н.э. Средний Египет, Фаюм, Хавара. Слои льна или папируса, покрытые гипсом. Британский музей, Лондон.
B — Маска мумии женщины. 3 в. н.э. Расписная лепнина, сусальное золото. Лувр, Париж
C — Мумия Плащаница госпожи Таатир. Романо-египетский период. 150 г. н.э. Темпера на льняной ткани. Музей искусства и археологии, Университет Миссури
D — Мумия греческого юноши, по имени Артемидор. 2 в. н.э. Средний Египет, Фаюм, Хавара. Штукатурка, белье (?), золото, древесина липы. Британский музей, Лондон



Рис. 4б:
A — Сирийский саркофаг Сары Шаммы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
B — Мумия женщины. 330–350 гг. Египетский музей, Каир
C — Сирийский саркофаг Саада Уакана. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

Собственно, сами портреты, которые в древности располагали на мумии или на саркофаге, Н. Сабур заменяет черно-белыми фотографиями тех людей, кем он вдохновлялся. Взятые за основу фотографии художник печатает на холсте в зеркальном виде. Фото на холст он переносит поэтапно: сначала наносит на фотографию ровный слой клея (здесь — гель акрила мидиум матовый), затем он кладет фотографию лицевой стороной вниз на грунтованный холст и аккуратно разглаживает фотографию, удаляя пузырьки воздуха, вытирая лишний гель по краям фото. После того как фотография просохнет не менее 8 часов, художник влажной тряпкой или губкой аккуратно протирает бумагу, чтобы удалить ее и открыть перенесенное на холст фотографическое изображение (ил. 4 г).

Важной особенностью, объединяющей «Саркофаги» Низара Сабура и фаюмские портреты, являются золотые детали, используемые в создании изображения. В фаюмских портретах золото — это способ превращения изображения конкретного человека в вечный, возвышенный, отрешенный от земного образ, а также с его помощью изображению придаются черты почитаемого образа и признаки культа, поклонения. Исследователи отмечают, что на всех фаюмских портретах фон не был покрыт золотом изначально, а это было сделано только после того, как портрет вставили в бинты. Некоторые другие элементы декорации, например, венцы, золотые точки, составляющие орнамент, звезды и др., были нанесены по трафарету и первоначально на портрете не существовали, а появились лишь при включении портрета в погребальный ритуал.

Н. Сабур различает саркофаги живых от саркофагов усопших с помощью цвета круга, который оконтуривает золотой нимб: линия синего цвета указывает на то, что человек уже ушел из жизни,



Рис. 4 в:

A — Сирийский саркофаг Назир Набаы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск

B — Сирийский саркофаг Лайли Насира. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск

C — Сирийский саркофаг Сафуана Дахула. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

D — Сирийский саркофаг Ильяса Зайята. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск

E — Сирийский саркофаг Милад Ашаэба. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

F — Мумия женщины. 330–350 гг. Египетский музей, Каир

G — Романо-египетская мумия Гераклида. 120–140 гг. Темпера, золочение на деревянном панно; льняной и животный клей. Музей Дж. Пола Гетти Лос-Анджелес

Рис. 4 г: Лики «Сирийских саркофагов» Низара Сабура

таких работ — 6, это «Саркофаги» Луай Кайяли (1934–1978), Гассана Асибаея (1939–2015), Махмуда Хаммада (1923–1988), Назира Набаа (1938–2016), Назира Исмаила (1948–2016), Милада Ашаэба (1918–2000) (ил. 2а). Красный контур нимба указывает на изображение живого человека, что можно видеть на всех остальных саркофагах, на которых изображены: Асаад Ораби (д.р. 1941), Бахрам Хажо (д.р. 1952), Гассан Нанаа (д.р. 1935), Сара Шамма (д.р. 1975), Саад Якан (д.р. 1950), Басем Дахдух (д.р. 1964), Асмаа Файюми (д.р. 1943), Халед Мазз (д.р. 1937), Сафуан Дахула (д.р. 1961), Ильяс Зайят (д.р. 1935), Лайла Насира (д.р. 1941), Эдуард Шахда (д.р. 1952), Абдулла Мурад (д.р. 1944) (ил. 2б, 2в). Исключением из этого ряда является единственный контур фиолетового цвета (составленный из смеси красного и синего) вокруг нимба на саркофаге Фатех Альмударрес (1922–1999). По словам самого Н. Сабура, его лицо — это идеал сирийского изобразительного искусства [1, с. 1] (ил. 4 г).

Все портреты на «Сирийских саркофагах» Сабура содержат изображение нимба или некой ауры, сияния вокруг лица, что сближает композиции этих работ с христианской иконой. Сам художник в конце 1990-х – начале 2000-х гг. не раз обращался к образам и мотивам религиозного искусства, создавая близкий к нему по тематике и художественному решению цикл «Современная икона» [3]. «Иконное» впечатление от «Сирийских Саркофагов» усиливается, благодаря имитации принятых за образец отдельных средневековых иконописных приемов, которые включаются мастером в новый контекст. Сабур использует фотографии художников вместо силуэта и прориси, вместо обработки лика от тени к свету он приводит черно-белый фотографический оттиск к цвету. В работах есть полное совпадение смыслового центра с композиционным, а также в изображениях особое внимание уделяется жестам рук изображенных персонажей, часто сложенных в жесте адорации, означающему молитвенное обращение к Богу. Н. Сабур часто отмечал, что жест рук, где две раскрытые ладони словно касаются льющегося извне света, имеет для него большую эмоциональную ценность [1, с. 2]. Схожий жест рук известен в работах одного из его любимых древнерусских иконописцев — Феофана Грека, в росписях церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378 г.). Молитвенный жест воздетых перед собой рук использован в образах Макария Египетского и Даниила Столпника, а его почти точное повторение создает Низар Сабур в изображениях на саркофагах С. Шаммы, С. Яакана, М. Ашаэба (ил. 5).



Рис. 5:
A — Столпник Даниил. Деталь фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Новгород. 1378 г. Феофан Грек
B — Сирийский саркофаг Сары Шаммы. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск. Деталь
C — Сирийский саркофаг Саада Уакана. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск. Деталь
D — Сирийский саркофаг Милад Ашаэба. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск. Деталь
E — Св. Макарий Египетский. Деталь фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице, Новгород. 1378 г. Феофан Грек

Отметим, что копирование этих иконографических деталей не является отдельным случайным эпизодом в творчестве Н. Сабура, а представляется следствием его глубокого погружения в мир древнего искусства, средневекового и античного, в результате которого некоторые мотивы иконного происхождения, будучи воспринятыми мастером из памятников прошлого, стали частью его художественного языка и характерными признаками его стилевой манеры. Именно в таком контексте, на наш взгляд, следует воспринимать мотив человеческой фигуры с нимбом на всех произведениях «Сирийских саркофагов».

В качестве своего рода лицевого подлинника, источника форм и мотивов для «Сирийских Саркофагов» Низара Сабура служат не только фотографии самих художников, но и их работы. Детали и целые композиции из их произведений покрывают центральные части саркофагов, которые различаются колоритом, рисунком, стилем. На древних саркофагах средняя центральная их часть обычно украшалась разнообразными фигурами и орнаментальными мотивами, имевшими символическое и ритуальное значение для сохранения мумифицированного тела [16,

с. 222]. «Тела» же художников, изображенных на «Сирийских саркофагах» Н. Сабура, составляются из их собственных художественных творений, становясь как бы их плотью и сущностью.

В качестве примера можно рассмотреть саркофаг М. Хаммада, для создания которого Н. Сабур берет его работу 1977 г. из коллекции Музея современного арабского искусства Матаф. Композиция полотна Хаммада повторяется с большой точностью, подвергаясь только незначительной адаптации к форме саркофага и его пропорциям, изменяется также ось наклона и некоторые детали и цвета первоначального изображения. Это точное воспроизведение мотива, при этом первоначальный образ не соответствует стилю самого Сабура, он может выделяться и казаться инородным, а поэтому подчеркнутым и акцентированным (ил. 6а). В некоторых других саркофагах прежде, чем трансформировать исходный прото-мотив, он прибегал к его обобщению и стилизации, чтобы с помощью привычных приемов перевести его в свой собственный художественно-формальный язык. Линейная основа выбранного мотива играет главную роль в этом переводе: в ряде «саркофагов» графический образ полностью сохраняется (например, в саркофагах Г. Асибаей, Б. Дахдух, Э. Шахда), а в ряде других он сокращается до минимального количество линий, пятен и точек (например, саркофаг А. Ораби, Н. Исмаил). Здесь мы можем говорить о трансформации именно образного содержания первоначальных произведений (ил. 6б).



Рис. 6 а:
A — Сирийский саркофаг Махмуд Хаммада. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
B — Махмуд Хаммад. Без названия. 90,5 x 75,4 см. Масло на холсте. 1977. Собрание коллекции музея современного арабского искусства Матаф
C — Сафуан Дахул. Сновидение 16. 160 x 250 см. Холст, акрил. 2009. Галерея Айям Бейрут
D — Сирийский саркофаг Сафуана Дахула. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

Примеры подобного перевода мотива есть в саркофаге Б. Хажо, который с 1990-х гг. разрабатывал образ многоликого насилия, как физического, так и психологического, открытой и скрытой агрессии, подавления и насилия над женщинами, образ вечной борьбы между полами,

а также тему страдания мирного населения в период военных конфликтов [27, с. 5–336]. В большинстве его работ мужские фигуры носят автопортретные черты, варьируя образ самого художника. Именно этот мотив выбирает Н. Сабур для написания «саркофага» Хажо. Тот же метод работы с первоначальным мотивом и тот же способ его встраивания в новое произведение можно найти на саркофаге Х. Мазза, изображавшего женщин (ил. 6в).



Рис. 6 б:
A — Гассан Асибаей. Страх. 80 x 60 см. холст масло. 1977. Архив художника, Сирия
B — Сирийский саркофаг Гассана Асибаей. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
C — Басем Дахдух. Подобно вещам. Часть диптиха. 120 x 200 см. Смешенная техника на холсте. 2015. Архив художника, Дамаск
D — Сирийский саркофаг Басема Дахдуха. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск

В саркофаге С. Яакана Низар Сабур обращается к излюбленной теме своего героя — к образу города Алеппо, его жителям и особенно — к специфической распространенной там «культуре кафе». Кафе города Алеппо связаны с особой атмосферой и средой, в которой живут долгое время бок о бок отшельники, отчужденные философы, многочисленные забытые миром люди. Повторяющиеся элементы в этих работах и сам образ печального человека, сидящего на стуле за столом, являются основными в саркофаге С. Якана.

Не менее важен мотив на саркофаге С. Даухула, известного своими монохромными работами. С конца 1980-х гг. художник вел непрерывную работу над серией «Сновидений», и центральная тематика этих работ исследовала физические и психологические эффекты отчуждения, одиночества и тоски, которые подчеркивают человеческий опыт на различных этапах жизни [26]. Изображение стоящего за столом стула, использованное Н. Сабуром, буквально повторяется в произведениях самого Даухула, посвященных образам одиноких с 1995 года (ил. 6г, 6д).

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что выбор мотива для включения в «Сирийские саркофаги» не случаен: Н. Сабур стремится выбрать мотив, который можно было бы назвать главным, магистральным, ведущим в творчестве того или иного художника, или хотя бы количественно преобладающим в большинстве его произведений. Такой выбранный мотив становится своего рода способом идентифицировать личность «хозяина саркофага».



Рис. 6 в:
A — Сирийский саркофаг Халеда Мазза. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск. Деталь
B — Халед Мазз. Музыканты. 200 x 150 см. Холст, акрил. 2005. Архив художника, Дамаск
C — Сирийский саркофаг Бахрам Хажо. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
D — Бахрам Хажо. Пара. 140 x 120 см. Смешанная техника на холсте. 2013. Архив художника, Германия
E — Бахрам Хажо. Без названия. 120 x 80 см. Смешанная техника на холсте. 2015. Архив художника, Германия
F — Бахрам Хажо. Без названия 2,60 x 50 см. Смешанная техника на холсте. 2016. Архив художника, Германия

В «Сирийских Саркофагах» есть и особые коннотации, которые можно понять, не просто зная творческие работы изображаемых на произведениях Сабура художников, но и понимая их теоретическое наследие. Приведем в качестве примера цветовую гамму саркофага Ф. Альмударреса, выполненного в зеленом колорите (ил. 2а). Поколениям студентов, учившихся в мастерской этого художника, и его наследникам хорошо известны его замечания об этом цвете и его роли в живописи. Проведя сравнительную характеристику двух саркофагов С. Шамма и А. Файюми, можно отметить сходство в использовании художником цветочных форм, напоминающих в своем единстве узор или орнамент, который применяют в традиционных тканях, предназначенных для женских платьев (ил. 2б).



Рис. 6 г:
A — Сафуан Дахул. Без названия. 140 x 50 см. Смешанная техника на дереве. 1995. Архив художника
B — Сафуан Дахул. Без названия 2,110 x 50 см. Акрил, дерево. 1999. Архив художника
C — Сафуан Дахул. Без названия 3,60 x 50 см. Холст, акрил. 2003. Архив художника
D — Сафуан Дахул. Без названия 4,185 x 185 см. Холст, акрил. 2006. Архив художника
E — Сирийский саркофаг Сафуана Дахула. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск. Деталь
F — Сафуан Дахул. Сновидение. 160 x 250 см. Холст, акрил. 2007. Галерея Айям, Бейрут
G — Сафуан Дахул. Сновидение. 180 x 180 см. Холст, акрил. 2007. Галерея Айям, Бейрут
H — Сафуан Дахул. Сновидение 4,180 x 180 см. Холст, акрил. 2008. Галерея Айям, Бейрут

Еще один вариант заимствования мотива можно найти в тех саркофагах, где Н. Сабур использует детали и формы из своих собственных работ, например, в саркофагах Л. Насир, Ф. Альмударрес, Г. Нанаа. Отдельного рассмотрения заслуживает саркофаг Л. Кайяли, для которого художник выбрал мотив «оливок на тарелке». Этот образ появляется в целом ряде работ Н. Сабура в 2015–2016 гг., и он не раз отмечал его глубоко символическое значение: «Во времена битвы смерти и страха я, как художник, стремился найти образ, который воплотил бы идеи единства сирийцев, и я задал себе вопрос, что объединяет мой народ? География, наука, национальная культура, и даже само название страны Сирия не объединяли людей… Я нашел этот образ единения и целостности нации именно в бытовой повседневной жизни и этим образом стали именно оливки, блюдо, которое встречается абсолютно во всех домах всех слоев сирийского народа, на столах сирийцев разных национальностей, сект и

религиозных принадлежностей, на столах богатых и бедных… Мне кажется, как политика разделяет людей, так искусство способно их объединить» [1, с. 2]. Использование именно образа оливок в изображении на саркофаге Л. Кайяли неслучайно и, кажется, соотносится с основной тематикой работ этого мастера, который обращался к социальным проблемам общества, к образам страдания бедняков, обремененных непомерными тяготами жизни. Оставляя в стороне тему жизни буржуазной, благополучной, богатой, он изображал сцены из жизни рыбаков, лодочников, людей улицы, лишенных ясного будущего [33] (ил. 7).



Рис. 6 д:
A — Сирийский саркофаг Саада Уакана. 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2018. Архив художника, Дамаск
B — Саад Уакан. Бар Фриди. 100 x 70 см. Масло и акрил на холсте. 1985. Архив художника, Бейрут
C — Саад Уакан. Тайная вечеря. 200 x 120 см. Масло на холсте. 2019. Архив художника, Бейрут
D — Саад Уакан. Мечты в восточном кафе. 120 x 90 см. Масло и акрил на холсте. 2018. Архив художника, Бейрут

Отметим, что с теоретическими изысканиями художников связана также, например, декорация саркофага М. Ашаэба, — используются фотографии икон, выполненные в технике коллажа. Этот сирийский художник из Маалулы занимался традиционной иконописью и был главным иконописцем Храма Священого Креста в районе Касаа в Дамаске, который был построен в 1936 г. Он исполнил образы для главного мраморного иконостаса, сохранившегося до нашего времени. М. Ашаэб был знатоком стилей разных иконописных традиций и работал в формах не только сирийской, но и византийской, итальянской и русской иконописи. Аналогичным образом можно объяснить присутствие фотографии статуи из погребальной скульптуры Пальмиры на саркофаге И. Зайята, живописца, играющего значительную роль в академической и общественно-научной жизни страны, занимающегося самостоятельными исследованиями, на основе которых были написаны

статьи и монографии. И. Зайят занимался изучением древнего художественного наследия Сирии и использовал мотивы пальмирской скульптуры и древней сирийской иконописи в своих произведениях [18].

Подводя итоги, можно сказать, что «Сирийские Саркофаги» Низара Сабура, посвященные современным сирийским живописцам, являются результатом синтеза художественного опыта разных эпох. Для художника это своеобразный способ подведения итогов многовекового культурно-исторического и художественного развития региона, в котором он опирается как на произведения мастеров древности, обращаясь к традициям древне-сирийского искусства, так и творчество современных живописцев самых разных направлений. Общее композиционное решение произведений этого цикла строится на сознательном обращении Сабура к образам антропоморфных саркофагов и художественному оформлению древнего погребального обряда в целом. Он использует мотивы гипсовых и картонажных надгробных масок, фаюмских портретов, восковых бюстов умерших и их изображений во фресках и мозаиках. Кроме того, он обращается к композиционным решениям средневековой иконописи, к христианской иконографии, которую он переосмысливает, наполняя новым символическим содержанием и новыми смысловыми коннотациями. Все эти визуальные мотивы и образы художественного наследия прошлого претерпевают как бы двойное переосмысление: сначала в творчестве художников, которых Сабур портретирует, а затем — и в его собственном искусстве и формальном языке.

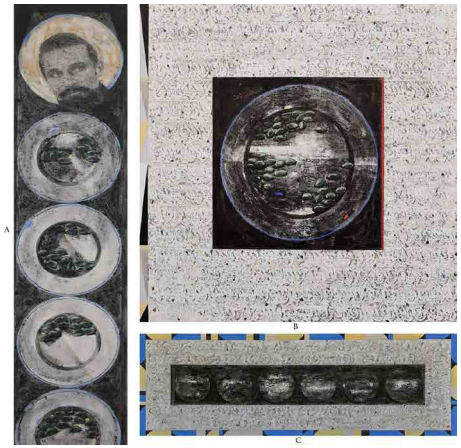


Рис. 7:
A — Сирийский саркофаг Луай Кайяли, 160 x 32 см, акрил, масло, холст. 2017. Архив художника, Дамаск
B — Низар Сабур. Оливки на тарелке. 185 x 185 см. Различные техники на холсте с печатью. 2016-2017. Галерея Марка Хашема, Бейрут
C — Низар Сабур. Оливки на тарелке 2,65 x 200 см. Различные техники с печатью на холсте. 2016. Бремен, Германия

Н. Сабур затронул очень важную для современного сирийского искусства проблему о соотношении искусства светского и религиозного или ритуального, о соединении в нем чисто эстетического образа и символического содержательного значения. С точки зрения Низара Сабура, эстетическое и религиозное содержание может быть разделено, и с помощью визуальных формул религиозного искусства можно воплотить образы светского содержания.

Важнейшая проблема «Сирийских саркофагов» касается также интерпретации образа человека и его понимания в сирийском искусстве. Н. Сабура интересует способ выражения сущности человеческой личности в объектах его творческой деятельности, то, как авторское мировидение, персональный жизненный и творческий опыт переносятся в новое художественное пространство и сами по себе становятся мотивом для исследования и изображения.

Примечания:

1. Adrien Prévost de Longpérier (1816–1882).

Список литературы:

1. Интервью Низара Сабура, записанное Махар Дауд в Москве, 2020.

2. *Алпатов М.В.* Феофан Грек. — Москва, 1990.

3. Античное и средневековое в «Современной иконе» Низара Сабура // Аспирантский сборник. Выпуск 10. Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2018» / редактор-составитель Г.У. Лукина. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2019. — С. 457–471.

4. *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. — Москва, 1976.

5. *Голейзовский Н., Ямщиков С.* Феофан Грек и его школа. — Москва, 1970.

6. *Грабарь И.Э.* Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи. — Казань, 1922.

7. *Киприанович Н.Я.* О религии древних римлян применительно к их частной жизни. — Рига, 1889.

8. *Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. — Москва, 1961.

9. *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. — Москва, 1987.

10. *Стрелков А.* Фаюмский портрет: исследования и описания памятников. — Москва-Ленинград, 1936.

11. *Царевская Т.Ю.* Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде. — Великий Новгород, 2018.

12. *Шайд Дж.* Религия римлян / перевод с французского О. Смирновой. — Москва, 2006.

13. *Шуринова Р.* Фаюмские портреты. — Москва, 1960.

14. *Bierbrier M.L.* Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt. — Trustees of the British Museum: London, 1997.

15. *Buhl M.L.* L´origine des sarcophages anthropoides Phéniciens en Pierre // Congresso Internzionale di Studi Fenici e Punici, Roma 5–10 Novembre 1979. — Roma: Consiglio nazionale delle ricerche, 1983. — P. 199–202.

16. *Corcoran L.H.* Portrait Mummies from Roman Egypt (I–IV Centuries A.D.) with a Catalog of Portrait Mummies in Egyptian Museums. — Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1995.

17. *Corcoran L.H., Svoboda M.* Herakleides: A Portrait Mummy from Roman Egypt. — Getty Publications: Los Angeles, 2010.

18. Documentation and Conservation Documentation and conservation of art in Syria. Papers of the workshop held at Damascus University, 16–19 September 1996 / edited by Elias Zayat and Mat Immerzeel. — Leiden: Research School CNWS, Leiden University, 1996.

19. *Elayi J., Haykal M.* Nouvelles découvertes sur les usages funéraires des Phéniciens d'Arwad. 4 Suppl. — Paris: Transeuohratene, 1996.

20. *Flinders Petrie W.M.* The Hawara Portfolio: Paintings of the Roman Age (Classic Reprint). — London: FB&C Limited, 2018.

21. *Mustafa B.* The Phoenician Anthropoid Sarcophagus: Travelling to the Past of Northern Phoenicia Through Its Material Culture. — Granada: DeMar Southard, 2017.

22. *Mustafa B., Abbas N.* New marble sarcophagus from Syrian coast // Scientific Culture. Vol. 1. — Greece: SC, 2015. — №. 1. — P. 17–26.

23. *Peck W.H.* Mummy Portraits from Roman Egypt: An Exhibition. — Detroit Institute of Arts Musem: Detroit, 1967.

24. *Riggs Ch.* The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion. — OUP Oxford: New York, 2006.

25. *Roberts P.* Mummy Portraits from Roman Egypt. — British Museum Press: London, 2008.

26. *Samawi Kh., Farhat M.* Safwan Dahoul Artist monographe. — Dubai: Ayyam Gallery, 2009.

27. *Trescher S., Zawaneh H., Simms-Protz H.E.A.* Monographie Bahram Hajou. — Hermann Konradt, 2018.

28. *Uytterhoeven I., Marchand S.* Hawara in the Graeco-Roman Period: Life and Death in a Fayum Village. — Bristol: Isd, 2009.

29. *Walker S., Bierbrier M.* Fayum: Misteriosi volti dall'Egitto. — Milano: Leonardo Arte, 1997.

30. هيكل , دمحم رئيف . التوابيت اذا الشكل إلإنسانى . الجمعية التعاونية للطباعة . دمشق 1996. عدد الصفحات79.

(*Хайкал М.Р.* Антропоморфные саркофаги. — Дамаск: КПО, 1996.)

31. نون الوطنى للفن « المركز السورية للاوبرا » ضرع لوح راوح . رامع , نسح . 2019. أذار . 798 العدد . النهضة دمشق // البصرية

(*Хасан А.* Диалог о выставке «Сирийские Саркофаги» Национального центра изобразительных искусств Дамаска // Нахда. — № 798. — Март 2019).

32. هيكل, دمحم رئيف. تنقيبات المديرية العامة لآثار مواسم متتالية من عام 1988 إلى عام 1992. — دمشق : المديرية العامة لآثار و المتاحف. 1996.

(*Хайкал М.Р.* Рапорты археологических раскопок ГДАМ Сирии с 1988 года. 4 том. — Дамаск: ГДАМ Сирии, 1996.)

33. Luoay Kayali official website. — URL: http://www.louay-kayali.com/index.php?page=theworks&lang=en (дата обращения: 20.11.2020).

34. Tajalliyat gallery official website. — URL: http://www.tajalliyat.com/Artists.aspx (дата обращения: 20.11.2020).

35. Ayyam gallery official website. — URL: http://www.ayyamgallery.com/artists (дата обращения: 20.11.2020).

36. Mathaf official website. — URL: https://www.mathaf.org.qa/en/ (дата обращения: 18.11.2020).

37. Nazir Ismail official website. — URL: http://www.nazirismail.com/ (дата обращения: 21.11.2020).

38. Mahmoud hammad official website. — URL: http://www.mahmoudhammad.com/ (дата обращения: 18.11.2020).

39. Atassi foundation official website. — URL: https://www.atassifoundation.com/collection (дата обращения: 18.11.2020).

40. Khaled almaz official website [Электронный ресурс]. URL: https://khaledalmaz.com/site/ (дата обращения: 12.01.2021).

МАЙСАН САЛМАН

Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: maysan.salman@yandex.ru

MAYSAN SALMAN

Applicant for the degree of candidate of sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: maysan.salman@yandex.ru

ТЕМА ГЕРОИКИ И ИДЕИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ, СОЦИАЛЬНОЙ СПРАВЕДЛИВОСТИ В ПЕРВЫХ СКУЛЬПТУРНЫХ ПАМЯТНИКАХ СИРИИ 1920–1960-х ГОДОВ

THE THEME OF HEROISM AND THE IDEA OF CULTURAL IDENTITY, SOCIAL JUSTICE IN THE FIRST SCULPTURAL MONUMENTS OF SYRIA 1920–1960s

В статье рассматривается эволюцию монументальной скульптуры в истории искусства и культуры Ближнего Востока в контексте темы героики и культурной идентичности, анализируются произведения сирийских скульпторов XX века, отражающие этапы становления современного Сирийского государства и авторское понимание темы героя и героизма в художественном творчестве.

The article examines the evolution of monumental sculpture in the history of art and culture of the Middle East in the context of the theme of heroism and cultural identity, analyzes the works of Syrian sculptors of the twentieth century, reflecting the stages of the formation of the modern Syrian state and the author's understanding of the theme of hero and heroism in artistic creativity.

Ключевые слова: монументальная скульптура Сирии, тема героя и героизма, искусство Ближнего Востока.
Key words: monumental sculpture of Syria, the theme of hero and heroism, art of the Middle East.

Для того чтобы понять особенности современной сирийской скульптуры, необходимо получить хотя бы краткое представление об истории скульптуры Ближнего Востока.

Известно, что именно на территории современной Сирии зародилась одна из первых цивилизаций на земле. Об этом свидетельствуют находки археологов в пределах Большой Сирии, в которую входили, кроме современной Сирии, нынешние Ливан, Палестина, Иордания, а также части территорий современных Ирака и Турции. Это позволяет считать Сирию колыбелью цивилизованного человеческого общества и согласиться с утверждением современного французского археолога, экс-директора Лувра Андре Парро: «У каждого просвещенного человека две родины: место его рождения и Сирия» [1].

Начиная с V тысячелетия до н.э., скульптура являлась одним из важных элементов цивилизаций, и именно ее сохранившиеся образцы или фрагменты образцов помогают сегодня изучать и понимать эти цивилизации. Сирийская скульптура не исключение. Примером этого служат скульптурные памятники всех древних цивилизаций, когда-либо существовавших на территории Сирии: как местных — Шумерской, Вавилонской, Ассирийской, Арамейской, Финикийской, так и неместных — Греческой, Персидской, Египетской, Римской, Византийской. Благодаря этим скульптурным образцам, созданным в разных местах и в разное время, мы можем представить структуру общества, культурный и экономический уровень, ритуалы и религиозные верования и многое другое из жизненного уклада каждой из цивилизаций Сирии.

При создании скульптур в Древней Сирии в разные времена использовались самые разные материалы, в том числе мрамор, гранит, базальт, камень, керамика, глина и даже бронза.

С начала V века, когда Сирия стала одной из Византийских провинций, и поскольку восточная церковь достаточно осторожно относилась к монументальной скульптуре, особенно, к круглой, пусть и не запрещала ее, но и не способствовала распространению, то вновь создаваемая скульптура ограничивалась рельефами и прикладными украшениями. Теперь и здесь скульптуре отводилась вторичная роль после монументальной живописи, и она стала менее распространена, чем это было в античных цивилизациях.

С середины VII века н.э., когда в Сирию из Аравии пришла Арабо-исламская цивилизация и в государстве установились соответству-

ющие законы и обычаи, скульптура вовсе стала терять свое значение и перестала играть важную роль в жизни общества, поскольку юный тогдашний ислам строго и очень осторожно относился к каким бы то ни было изображениям человека. «Ислам, как вероучение большинства жителей региона, получил свое широкое распространение после завоевания этой территории арабами в 630–640 гг.» [2], что привело к фактической утрате всех финикийских, ассирийских, греческих, римских, пальмирских и византийских традиций скульптуры. Но это не позволяет говорить о полном исчезновении станковой декоративной скульптуры в первой половине VII века, когда все еще актуальны скульптурные изображения животных, в частности, львов, лошадей. Иногда мастера ваяли и скульптуры, изображавшие людей.







Рис. 1.1.–1.2. Скульптуры дворца Халифа Хишама ибн Абдул-Малика в городе Иерихоне

Рис. 1.3. Скульптуры дворца Халифа Хишама ибн Абдул-Малика в городе Иерихоне — центральная фигура предложительно представляет самого Халифа Хишама ибн Абдул-Малика

Тем не менее, когда арабо-исламское государство утвердилось в Сирии, монументальная античная скульптура была в значительной степени уничтожена византийскими христианами, а в государстве, принимающем ислам, даже те скульптурные изображения, которые соответствовали византийским традициям, были почти полностью утрачены. Ислам строго запрещал скульптурные изображения человека в религиозных ансамблях и сооружениях, поскольку они могли стать идолами для поклонения. В то же время быстрое развитие архитектуры сделало именно ее одним из самых важных искусств в новом государстве. В обществе, где традиция монументальной скульптуры уже была утеряна, и скульптура была вытеснена из религиозного

обихода уже в течение нескольких веков, трудно было представить, где можно найти место для этого вида искусств.

Однако скульптура или любое фигуративное искусство не было запрещено полностью, что отмечает историк и искусствовед Афиф Аль-Бахнаси в книге, посвященной исламской архитектуре. В ней автор подчеркивает, что фигуральное изображение не было запрещено совершенно: «Настенные рисунки, которые мы видим в омейядском дворце Амра и во дворце Аль-Хир аль-Гарби и во дворце Аль-Мафджар, а также фигуративная скульптура, подтверждают, что запрет касался только эмуляции и изображения Творца» [3].

В действительности, молодая арабская власть халифата Омейядов в Сирии, представленная аристократической династией и окружавшими ее богатыми арабскими семьями, интересовалась искусством скульптуры, и в дворцах правителей и Халифов встречались скульптуры, изображавшие женщин, мужчин и животных, о чем также писал в книге «История искусства и архитектуры» Афиф аль-Бахнаси [4]. Это подтверждается археологическими находками во дворце Халифа Хишама ибн Абдул-Малика в городе Иерихоне (Палестина) (I группа иллюстраций), среди которых оказалась и коллекция статуй, изображающих людей. В найденных скульптурах отчетливо просматривается влияние пальмирской традиции.





Рис. 1. 4.–1.5. Примеры пальмирской скульптуры

В середине VIII века к власти в арабском государстве пришли Аббасиды, и так как столица Омейядов была в Дамаске, Аббасиды сразу перенесли столицу из Дамаска в Эль-Куфу, затем построили новую столицу Багдад.

В это время уже начинали проявляться более строгие и радикальные тенденции ислама. И если в эпоху Омейядов производились попытки скульптурного изображения определенных известных людей, примером чего является скульптура

самого Халифа, обнаруженная во дворце Хишама, то уже в первый век Халифата Аббасидов скульптуры не носили личностного характера, не изображали Халифов или каких-либо других выдающихся личностей, ученых, философов.

Новая столица быстро росла и процветала, и Багдад как центр сильнейшего государства тех времен стал одним из виднейших культурных и научных центров Востока и всего мира.

Во время монгольского нашествия в 1258 году Багдад был осажден, а затем пал и был, как и многие другие города Халифата, почти полностью разрушен [5]. Монгольская армия сравняла с землей дворцы, больницы, библиотеки, мечети и другие здания города, были уничтожены и все скульптуры, украшавшие дворцы. Самое страшное для истории культуры — разрушение университетов и академий и уничтожение их библиотек, содержащих множество ценнейших научных рукописей, поэтому сегодня исследователи культурного наследия древней Сирии не обладают достаточным количеством документов и информации о скульптуре того времени.

Монгольское нашествие, падение Багдада и всего Халифата Аббасидов привело к упадку искусств и наук в арабском мире. Центр арабской цивилизации теперь был в Андалусии (на территории современной Испании), где арабская цивилизация была еще на своем пике.

С XIII до XIX века культурная жизнь восточной части арабского мира находилась в состоянии упадка. Во всех государствах были приняты самые строгие версии ислама. Изображения людей и животного мира, как живописные, так и скульптурные, были запрещены.

С начала XVI века Сирия находилась в составе Османской империи вплоть до ее распада в 1920 году, когда территория империи была разделена и ее части закреплены между странами победившей в Первой мировой войне Антанты. Мандат на территории современных Сирии, Ливана получила Франция.

Еще в конце XIX столетия на территории Сирии начались социальные и политические движения против турецкой оккупации, под их влиянием зародилось и культурное движение. Оно охватывало все виды искусства: литературу, театр, музыку, живопись. Однако можно утверждать, что искусства скульптуры в Сирии до начала 30-х годов XX века не существовало.

Возрождению скульптуры в современной Сирии способствовали две противоречащие друг другу причины: движение арабского

просвещения и возрождения, вторая — прямая связь с европейской культурой, установленная вследствие французской оккупации. Первая опиралась на национальные чувства, направленные против оккупации, вторая — следствие этой оккупации.

Благодаря географическому положению Сирии и историческому пересечению на ее территории многочисленных цивилизаций, зарождавшихся и развивавшихся здесь, сирийцы всегда были способны принимать разнообразные идеи и традиции и не замыкались от внешнего культурного мира. Известный сирийский поэт и философ Адонис писал об этом так: «Земля, к которой я принадлежу, с самого начала распахнула свои руки к миру — она даёт ему самое прекрасное из того, что у неё есть, и берёт самое лучшее из того, что есть в нём» [6].

Сирийские художники вовремя сумели понять благотворное влияние на их произведения европейских школ искусства без потери национального контента. Однако в первых шагах искусства скульптуры ведущие мастера опирались на традицию классицизма как на «прочную конструкцию работы, благородство содержания и идеализацию арабского героизма, направленного против французской оккупации» [7], характерные для сирийского менталитета.

Многие искусствоведы и критики считают первым профессиональным скульптором современной Сирии Махмуда Джалаля (1911–1975). Так считает и критик Тарек Аль-Шериф, о чем он пишет в книге «Изобразительное искусство в Сирии» [8]. Именно Махмуд Джалаль стал в 40-х годах прошлого века «одним из создателей первого в Сирии художественного общества, названного “Андалузским клубом” в Дамаске» [9].

Скульптор Махмуд Джалаль стал примером национального художника, воспринявшего влияние европейского искусства и при этом сохранившего в своих творениях национальную душу и традиции своего народа. Абдалла Аль-Сайед, скульптор и историк искусства, в статье о Джалале приводит высказывание о нем его современника, известного художника Нассира Шура: «Он не реализовывал <использовал, повторял>, взятое от Запада — он создал собственную школу» [10].

В 1935 году, обучаясь в Римской академии художеств, Махмуд Джалаль для своей первой скульптурной работы выбрал образ арабского философа Аверроэса (Ибн Рушд Абӯ ал-Валӣд Муḥаммад Ибн Аḥмад, 1126–1198) (II группа иллюстраций). Джалаль выразил в этой скульптуре понятие героя в представлении арабской интеллигенции 30-х годов,

для которой личность Аверроэса, как и других арабских философов и ученых периода расцвета арабской цивилизации, олицетворяла идею арабского возрождения XX века. Аверроэс в этой скульптуре изображен классически, как мыслитель-созерцатель, с книгой на коленях и взглядом, устремленным вдаль.



Рис. 2. Скульптура Ибн Рушд Абӯ ал-Валӣд Муҳаммад Ибн Аҳмад. Автор: Махмуд Джалаль, 1935 г. Национальный Музей Дамаска

Скульптор в этой работе не стремился глубоко показать личность философа: для него была важна структура работы, он стремился к созданию геометрического визуального баланса всех элементов скульптуры. В изображение мыслителя не заложен внутренний импульс, оно основано на четких ярких линиях строгой пирамидальной структуры. Джалаль демонстрирует личность философа классически, с академическим акцентом, используя простые и прямые знаки, символизирующие науку, — древнюю арабскую одежду и книгу. Можно считать эту скульптуру холодной, неэмоциональной и без необычных решений пластики, но следует помнить, что именно эта скульптура стала одной из первых, если не первой, скульптурных работ современной Сирии и уже этим представляет неоспоримую художественную и историческую ценность.

В скульптурном изображении Аверроэса Махмуд Джалаль твердо придерживался консервативного академического направления. В то же время, он не раз подчеркивал, что несмотря на то, что академическая основа и классические принципы являются обязательным условием творчества художника, «обновление является необходимым шагом» [11].

Для настоящего исследования представляет интерес нереализованный скульптором проект памятника Аббасу ибн Фирнасу (810–887). Проект представляет собой продолжение темы героя, начатой скульптурой Аввероэса. Для Махмуда Джалаля, как и для других арабистов его времени, образом национального героя был ученый.

Аббас ибн Фирнас, яркий представитель ученого мира Кордовского Эмирата, названный при жизни «мудрецом из Андалусии» (хаким аль-Андалус), сделал за свою жизнь множество изобретений. Он раскрыл секрет изготовления стекла из песка, создал музыкальный метроном, изобрел лупу и сконструировал планетарий с механизированной моделью Солнечной системы, изобрел водяные часы, первый известный парашют. Самое поразительное его изобретение — создание первого в мире управляемого летательного аппарата, на котором сам ученый совершил полет, набрав значительную высоту и продержавшись в воздухе около десяти минут. Это сделало Аббаса ибн Фирнаса символом научного прогресса средневековой арабской цивилизации.

Скульптура, задуманная Джалалем, представляла собой фигуру, устремленную вверх движением рук и стремящуюся взлететь, в то время как тяжелое основание пытается удержать ее на земле. Движение полета, переданное разгибанием руки и крыла, контрастирует с направленной вниз пирамидой основания, представляющей силу земного притяжения. Этот контраст выражает идею возвышения и освобождения человека и является основной характеристикой скульптуры. Монументальная работа предполагала четкие и простые оптические решения и задумывалась как пространственная доминанта. Однако проект не был реализован.

Перед работой над проектом памятника Аббасу ибн Фирнасу Джалаль обобщил национальные идеи арабизма в скульптуре, названной «Арабский Революционер». В ней представлен обобщенный традиционный образ героя: мощный мужчина, в традиционной арабской одежде, стоящий, выставив вперед ногу, с факелом в правой руке. Джалаль по-прежнему строго придерживается классического стиля, но и в этой скульптуре, как и в «Аверроэсе», очевиден что, уровень пластической обработки невысок, так как заметны нарушения пропорций человеческого тела.

В поздних скульптурных работах Махмуда Джалаля проявляется новаторский дух. В оставшемся в эскизах памятнике Аббасу Ибн Фирнасу — выразительная абстракция с упрощенными визуализациями, глубокое экспрессионистское состояние, и его внутренняя энергия — в статуе Материнства, которую Абдалла Аль-Сайед считает поворотной точкой в развитии сирийской скульптуры, подчеркивая, что «она является кульминацией многолетнего опыта, посвященного новой концепции ваяния в истории сирийской скульптуры» [12].

Наряду с Махмудом Джамалем среди основоположников современной сирийской скульптуры называют Фатхи Мохамада (1917–1958),

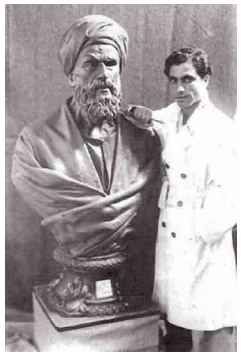




Рис. 3.1. Фатхи Мохамад в своей мастерской во время работы над портретом поэта Абу-ль-Аля аль-Маарри, Алеппо 1944 г.

Рис. 3.2. Портрет поэта Абу-ль-Аля аль-Маарри. Фото справа до войны, слева после вандалистского акта террористов. Город Мааррет, примерно 2013 г.

который учился и в римской академии художеств, и в каирском факультете изящных искусств. Историк и искусствовед Абд аль-Азиз Аллон в книге «История современной скульптуры Сирии» указывает на его работу «Лилия» как на начало новой сирийской скульптуры [13]. Эта работа, как и многие произведения первых мастеров сирийской скульптуры XX века, не сохранилась, поскольку ваятели рассматриваемого периода в большинстве случаев как основной материал использовали недолговечный гипс.

Фатхи Мохамад создал множество портретов арабских ученых и философов, понимая их значение для современной Сирии как источников жизненной силы и примеров совершенства. Среди работ скульптора — портрет поэта Абу-ль-Аля аль-Маарри (953–1057) (III группа иллюстраций). В годовщину тысячелетия со дня рождения поэта в 1944 году бюст был установлен в городке Мааррет. Аль-Маарри — и философ, и поэт, начавший заниматься поэтическим творчеством в возрасте 11–12 лет. Интерес к его поэзии сохраняется и сегодня, стихи переведены на множество языков, в частности, известны переводы на русский язык Арсением Тарковским ряда стихотворений, изданных сборником в 1979 году. Аль-Маарри известен и своими философскими взглядами, за которые среди современников он считался вольнодумцем. Они изложены в двух трактатах, поэтому в 13 февраля 2013 года, когда город Мааррет был захвачен террористами Джебхат ан-Нусры, сразу обезглавили памятник. Во-первых, потому что это скульптура, во-вторых, потому что памятник этому мыслителю, как будто они мстят за его свободное научное мнение.

Но благодаря тому, что в Национальном музее Дамаска хранится бронзовая копия, не потеряно произведение, которое имеет очень важную художественную и историческую ценность.

Фатхи Мохамад выполнил бюст Абу-ль-Аля аль-Маарри академически традиционно. Обращает на себя внимание необычное решение нижней части: складки одежды закрывают сочленение бюста с опорой, что придает всему изображению особую пластичность. Но так же, как Джалаль, Фатхи Мохамад не задавался целью показать характер и внутренний мир поэта. Он поставил себе цель воссоздать портрет поэта, основываясь на описаниях его внешнего облика, приведенных в исторических источниках. Имеющиеся документы говорят, что Аль-Маарри полностью ослеп в пятилетнем возрасте и всю свою жизнь прожил слепым. И это было известно скульптору Мохамаду, но он искал более конкретное описание внешности поэта. О работе Фатхи над этой скульптурой и его исканиях пишет критик Салах аль-Дин Мохамад. Он цитирует Галеба Салема (1912–1994), первого сирийского художника, закончившего Римскую академию художеств (1936): «Раньше я посещал мастера Фатхи в магазинчике под его домом в районе Аль-машарка, где он сделал себе мастерскую. Я решил, что должен дать ему всё, что я знаю о физиологических особенностях Аль-Маарри, рассказал, что поэт был не только слеп, но у него был один глаз больше второго. Фатхи нашел и другие источники, подтверждающие это» [14].

Фатхи Мохамад в этой скульптуре изобразил араба соответствующей эпохи, с густой бородой, в традиционной одежде. Этот бюст подтверждает высокий уровень мастерства ваятеля.

Выполняя скульптуру Абу-ль-Аля аль-Маарри, Фатхи Мохамад очевидно придерживается направления современного скульптурного искусства Сирии, в котором работал и Махмуд Джалаль, создавая памятник Аверроэсу. Основными чертами этого направления являются арабизм и стремление символизировать национальное арабское движение историческими героями. Последнее не только воскрешало славу прошлого в гражданах находящейся во французской оккупации стране, но и компенсировало невозможность изображать современных героев освободительного движения, преследуемых оккупантами. Следует отметить,

что арабизм и исламизм были разведены еще в генезисе — арабский национализм изначально тяготел к секулярности.

После обретения Сирией независимости от Франции в 1946 году скульпторы обретают свободу в выборе героев. В первую очередь, это скульптурные изображения героев борьбы за независимость и лидеров национального движения. Ведущим скульптором в этом направлении считается Фатхи Мохамад, создавший в 1948 году памятник идеологу и активному политику движения арабизма Садаллу Аль-Джабири (IV группа иллюстраций).

Памятник установлен в Алеппо. Эта небольшая скульптура не нарушает принципиально академических традиций того времени, когда почти все памятники были созданы в виде бюста или только головы. Значимость этого памятника заключается в том, что скульптор наверняка знал или видел политика при его жизни. В отличие от скульптуры «Аль Маарри», Мохамад обращает внимание, прежде всего, на внутренний мир и характер Садалла Аль-Джабири. Скульптор изобразил его гордым и спокойным, достаточно точно отражая внешность оригинала. Этот памятник показывает непрерывность традиции арабской скульптуры XX века, изображая представителей арабизма как главных героев нации.

Фатхи Мохамад, талантливейший скульптор, сам был искренним последователем арабизма, поэтому не удивительно, что создание памятников каких-либо известных личностей этого идеологического направления, на тот период главенствующего в Сирии и представленного значимыми персонами в Правительстве, поручали именно ему. Так, после создания в 1958 году Объединенной Арабской Республики, в которую входили Сирия и Египет, президент Джамал Абдул Нассер отдал приказ Фатхи Мохамаду о создании памятника полковнику Аднану аль-Малки (1918–1955) (V группа иллюстраций), убитому в 1955году, как символу истинного арабизма. Для выполнения этой задачи Фатхи Мохамад немедленно переехал из Алеппо в Дамаск, где начал работу над памятником с создания глиняного эскиза. Эскиз был почти закончен, но полностью завершить работу Фатхи Мохамаду было не суждено: он скончался в том же году от тяжелой болезни.



Рис. 4. Памятник идеологу и активному политику Садаллу Аль-Джабири. Автор: Фатхи Мохамад, 1948 г., Алеппо





Рис. 5.1. Эскиз бюста для памятника полковнику Аднану аль-Малки. Автор: Фатхи Мохамад, 1959 г., Дамаск

Рис. 5.2. Памятник полковнику Аднану аль-Малки. Автор: Фатхи Мохамад, 1959 г., Дамаск

Тем не менее, работа над памятником продолжалась. И вскоре он был установлен на одной из главных площадей Дамаска, носящей имя полковника аль-Малки. Имя скульптора, завершившего работу Мохамада Фатхи, неизвестно. Возможно, это кто-то из последователей или учеников скульптора.

Памятник Аднану аль-Малки отличается от предыдущих работ Мохамада уже своими размерами: полторы натуры. Полковник-мученик представлен скульптором в военной форме, однако не напряженным и воинственным, а спокойным, улыбающимся, сильным молодым человеком. Создается впечатление, что скульптор специально делал акцент на мирную, добрую сторону личности воина, возможно потому, что аль-Малки погиб не на поле боя, а пал жертвой убийства. Для исследования истории сирийской скульптуры XX века важным является то, что памятник создавался для конкретного места, в котором была запланирована его установка, поэтому не случайным является то, что для работы над памятником Фатхи Мохамад переехал в Дамаск — он ваял скульптуру с учетом ее пространственной связи с окружающей площадь архитектурой.

Если работам Махмуда Джалаля и Фатхи Мохамада присущи академизм и реализм, то в работах скульптора того же времени Джака Варде (1913–2006) чувствуется аромат импрессионизма. По признанию самого скульптора, он пытался следовать опыту Родена. При этом в манере и технике Джака Варде, а, самое главное, в содержании произведений, явно видны и мотивы романтизма.

Джак Варде, в отличие от других скульпторов того периода, не получил профессионального образования в области искусства, по-

скольку, вследствие сложного финансового положения, не смог закончить учебу в Академии изящных искусств в Париже. Это не помешало Джаку Варде стать ведущим скульптором современной Сирии. Нельзя сказать, что Джак Варде был приверженцем арабизма, но, находясь под влиянием атмосферы возрождения сирийской культуры, он в своих работах не мог не отразить тему исторических героев арабской цивилизации.



Рис. 6. Памятник поэту Абу Фирас аль-Хамдани. Автор: Джак Варде, Алеппо

Так, одной из наиболее значительных работ Джака Варде стал памятник поэту, воину и государственному деятелю Абу Фирас аль-Хамдани (932–968) (VI группа иллюстраций). Скульптура выполнена в духе романтизма, что соответствует характеру изображенного героя (поэт — рыцарь). Очевидно, что пропорции человеческого тела в памятнике соблюдены не идеально, но этот недостаток скрадывается одеждой и не влияет на общий вид скульптуры, на который и сделан главный акцент.

В отличие от современников, Джак Варде рассматривает и воплощает образ героя не только в лице известных исторических личностей, изображаемых академически в привычных классических позах: он создает образы народных героев на основе собирательных черт. Так, одним из его персонажей стал простой крестьянин (скульптура «Крестьянин»). Вместе с тем автор также коснулся новых, необычных для того периода, тем, например, в своей работе «Иррациональные девственницы».

В шестидесятые годы прошедшего века, после смерти Фатхи Мохамада и эмиграции Джака Варде, только начавшее складываться новое движение сирийской скульптуры потеряло двух ведущих представителей. В это же время на художественной арене Сирии произошли два важных события, ставшие большим шагом вперед для развития всех видов искусств страны: было учреждено первое в истории страны Министерство культуры и открыт факультет изящных искусств в университете Дамаска.

В результате названных событий культурная жизнь страны стала мощнее и богаче. В этот период началась популяризация станковой скульптуры, она стала занимать все большее место в государственных и частных выставочных залах. Художники, выпускники факультета изящных искусств в Дамаске, стали искать новые пути развития искусства, появились мастера, работающие в направлениях абстракционизма, импрессионизма, экспрессионизма, кубизма и т.д. Это отразилось и в скульптуре. Хотя некоторые мастера продолжали работать в академической манере, продолжая в своих работах темы сороковых и пятидесятых годов, пополняя ряд изображений исторических арабских персонажей, но многие уже заинтересовались более современными темами.

Одной из актуальных стала идея социалистических преобразований общества, ставшая не менее популярной, чем идеи арабизма. Так, один из первых выпускников кафедры скульптуры нового факультета Нашаат Радун под руководством своего болгарского преподавателя Стоя Тодорова выполнил дипломную работу «Пеон» (VII группа иллюстраций). Эта скульптура впоследствии была установлена в центре Дамаска рядом со зданием Союза рабочих. Работа Радуна создана в стилистике и драматургии реалистического метода: пеон (батрак) изображен в рабочей одежде, не скрывающей напряженного торса. Он стоит, опершись на лопату и устремив вдаль свой полный мудрости, печали и вызова взгляд. По содержанию и пластической трактовке формы обработке эту работу можно отнести к соцреализму. Скульптура пеона уникальна среди памятников столицы, так как других монументальных скульптур, изображающих обычных «маленьких людей», до ее создания не было.

Поколение Радуна стало первым поколением художников, выпускников сирийского факультета искусств. Художники и скульпторы этого периода, в отличие от своих предшественников, следовали разным тенденциям современного искусства, многие из них пробовали себя в разных художественных направлениях. Не удивительно, что Нашаат Радун, выполнивший скульптуру рабочего в стилистике соцреализма, продолжает свое творчество в скульптуре и в живописи в таких формальных направлениях модернизма, как сюрреализм и абстракционизм.



Рис. 7. Скульптура «Пеон». Автор: Нашаат Радун, Дамаск

Начиная с шестидесятых годов прошлого века, скульптура и другие виды искусства в Сирии вплоть до последних лет не останавли-

ваются в своем развитии. В разные периоды становления современного Сирийского государства понимание героя и героизма в скульптуре Сирии принимало разные направления, скульптуры создавались разными способами и методами, и, наконец, к 70-м годам прошлого века станковая скульптура стала более распространенной, содержала разнообразные темы и тенденции и, в конце концов, отодвинула на задний план скульптуру монументальную. В темах памятников стали чаще раскрываться образы политических лидеров. Хотя сирийская скульптура на первых этапах своего развития имела незначительные успехи, но именно тогда были определены основные направления и главные темы последующих периодов. В их числе — тема героя, его подвига, занявшая важное место в творчестве сирийских и арабских скульпторов и оказавшая огромное влияние на развитие скульптуры не только в Сирии, но и во всем арабском мире.

Примечания:

1. *Церетели Т., Чужкова А.* Сирия, которую мы потеряем // Газета «Культура». — № 32. — 12 сентября 2013 г.

2. *Пир-Будагова П.* ИСТОРИЯ СИРИИ XX век / Институт востоковедения РАН. — М.: ИВ РАН, 2015. — 6 с.

3. *Аль-Бахнаси А.* Исламская архитектура и ее особенности в учебных программах. — Дамаск: Издательство исламской организации образования, науки и культуры (ISESCO), 2003. — С. 37. Здесь и далее — перевод автора.

4. *Аль-Бахнаси А.* История искусства и архитектуры. — Дамаск: Издательство университета Дамаска, 1988.

5. *Аль-Бахнаси А.* Исламская архитектура и ее особенности в учебных программах. — Дамаск: Издательство исламской организации образования, науки и культуры (ISESCO), 2003. — С. 36.

6. *Адонис.* Земля, к которой я принадлежу по искусству // Современное пластическое искусство в Сирии 1898–1998. — Дамаск: Издательство галереи Атасси, 1998. — С. 13.

7. «Обзор развития скульптуры в Сирии». Статья приготовлена редакцией // Пластическая жизнь. Издательство министерства культуры. — 1982. — № 7.

8. *Аль-Шериф Тарек.* 20 художников Сирии, Мин. куль туры САР, Дамаск, 1972г., на ар.яз.

9. *Полиев М.* Сирия — вторая родина человека // Вечерняя Москва. — 11 октября 2015 г.

10. *Аль-Сайед А.* Махмуд Джалаль — Ведущий художник // Сирийские изобразительные художники. Том III. — Дамаск, 1991. — С. 8.

11. *Искандар Лука.* Шесть лет не выпускал ни одной картины из-за слова критика // Газета «Ал-Вахда» (Единство), 1959.

12. *Аль-Сайед А.* Махмуд Джалаль — Ведущий художник // Сирийские изобразительные художники. Том III. — Дамаск, 1991. — С. 8.

13. *Абд аль-Азиз Аллон.* История современной скульптуры Сирии. —Дамаск: Издательство Орнина — Галерея современного искусства, Дамаск — Сирия, 1973.

14. *Салах аль-Дин Мохамад.* Трагедия художника Фатхи Мохамада // Пластическая жизнь. Издательство министерства культуры. — 1983. — Выпуск № 13 (1 декабря).

Список литературы:

На русском языке:

1. *Церетели Т., Чужкова А.* Сирия, которую мы потеряем // Газета «Культура». — № 32. — 12 сентября 2013 г.

2. *Полиев М.* Сирия — вторая родина человека // Вечерняя Москва. — 11 октября 2015 г.

3. *Пир-Будагова П.* ИСТОРИЯ СИРИИ XX век / Институт востоковедения РАН. — Москва: ИВ РАН, 2015. — 392 с.

4. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. — 320 с.

5. *Богданов А.А.* Художники Сирии. — Москва: Изобразительное искусство, 1981. — 176 с.

6. *Осипов Д., Медведко С.* Вся Сирия. — Дамаск: Арабинформ, 1995. — 603 с.

На арабском языке:

7. «الفن التشكيلي المعاصر في سوريا1898–1998 «. مجموعة مقالات, إصدار أ ياسين غالي, دمشق, سوريا 1998. 332 ص.

8. هيئة التحرير«لمحة عن تطور فن النحت في سورية», مجلة الحياة التشكيلية, دمشق – سوريا , العدد رقم 7, 1982.

9. إعداد محمد حسام الدين, حسان أبو عياش « فنانون تشكيليون سوريون « الجزء الثالث , دمشق – سوريا, 1991. 56 ص.

10. عفيف البهنسي «فنون العمارة الاسلامية وخصائصها في مناهج التدريس», منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة «إيسيسكو» , 2003. 93 ص.

11. عفيف البهنسي «تاريخ الفن والعمارة», إصدارات جامعة دمشق, دمشق – سوريا 1988. 760 ص.

12. عبد العزيز علون «تاريخ النحت المعاصر في سوريا», إصدار أورنينا صالة الفن الحديث , دمشق – سوريا 1973. 195 ص.

13. صالح الدين محمد, مقال «مأساة الفنان فتحي محمد», مجلة الحياة التشكيلية, دمشق – سوريا, العدد 13, 1983.

Перевод названий арабской литературы:

1. Современное пластическое искусство в Сирии 1898–1998. Сборник. — Дамаск: Издательство галереи Атасси, 1998. — 332 с.

2. Обзор развития скульптуры в Сирии // Пластическая жизнь. Издательство министерства культуры Сирии. — 1982. — № 7.

3. *Хоссам Эль-Дин М., Або Айяш Х.* Сирийские художники-пластики. Том III. — Дамаск, 1991. — 56 с.

4. *Аль-Бахнаси А.* Исламская архитектура и ее особенности в учебных программах. — Дамаск: Издательство исламской организации образования, науки и культуры (ISESCO), 2003. — 93 с.

5. *Аль-Бахнаси А.* История искусства и архитектуры. — Дамаск: Издательство университета Дамаска, 1988. — 760 с.

6. *Аллон А.* История Современной скульптуры в Сирии. — Дамаск: Издательство Орнина — Галерея современного искусства, Дамаск — Сирия, 1973. — 195 с.

7. *Мохамад С.* Трагедия художника Фатхи Мохамада // Пластическая жизнь. Издательство министерства культуры. — 1983. — Выпуск № 13 (1 декабря).

И.А. АБРАМКИН

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ
e-mail: ivanabramkin@list.ru

I.A. ABRAMKIN

Candidate of art history. Lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities
e-mail: ivanabramkin@list.ru

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В ИСТОРИОГРАФИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVIII ВЕКА

A PROBLEM OF STYLE IN HISTORIOGRAPHY OF RUSSIAN ART OF 18th CENTURY

Целью статьи является рассмотрение историографии русского искусства XVIII века для выявления роли стиля в развитии изобразительной традиции указанного периода. Подобная постановка вопроса обусловлена тем, что приобщение отечественной культуры к художественным традициям западноевропейских стран демонстрирует активное освоение стилей, которые в тех регионах отличались постепенным формированием в течение длительного периода времени. В связи с этим ускоренный характер восприятия европейских традиций определяет специфику русского искусства XVIII столетия, которое совмещает осмысление стилей предшествующего времени (Ренессанс, барокко, классицизм) с развитием современных художественных направлений (рококо, романтизм). Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что полистилизм является важнейшей особенностью русского искусства на протяжении всего XVIII века, отражая многообразие художественных запросов, свойственных отечественной культуре Нового времени.

The object of the article is the research of historiography of Russian art of 18th Century, which gives an opportunity to reveal the role of

style in development of national tradition of arts. This stems from the fact that the involvement of Russian culture in art traditions of West European countries shows an active reception of styles, which are characterized in these regions by gradual evolution for a long time. In that regard, the rapid comprehension of European traditions determines a specific nature of Russian art in 18th Century, which combines the reflection on styles of earlier times (Renaissance, baroque, classicism) with development of modern art movements (rococo, romantism). This research allows to conclude that a stylistic variety represents an important feature of Russian art throughout the 18th Century and reflects a diversity of cultural needs, inherent to national culture of Modern times.

Ключевые слова: русское искусство, XVIII век, историография, проблема стиля, портрет.
Keywords: Russian art, 18th Century, historiography, problem of style, portrait.

Искусство в России XVIII века развивалось очень разнообразно, что было связано с необходимостью приобщиться к европейской художественной традиции как настоящего времени, так и прошлого. При этом главная линия стилистического развития оставалась достаточно определенной — от барокко к классицизму [9, с. 223]: эти два художественных направления олицетворяли достижения западного искусства и выступали в роли своеобразных школ для русской культуры XVIII столетия [28, с. 248]. В связи с этим стиль в области изобразительного искусства становился средством поиска новых выразительных форм и демонстрировал не только художественные предпочтения, но и сам процесс освоения этих форм [39, с. 248].

В период приобщения России к культурному опыту западных стран европейское искусство за несколько веков (начиная с Ренессанса) уже прошло несколько стадий стилистического развития, поэтому отечественная школа оказалась в положении «догоняющей». Подобная специфика русского XVIII века была отмечена многими исследователями и выражена разными, но похожими формулировками: «совмещение этапов» [21, с. 24], «ускоренное развитие» [30, с. 47], «спрессованность развития» [14, с. 87]. Главной сложностью на пути освоения западной

художественной традиции было отсутствие в отечественной истории Ренессанса, который некоторыми учеными (А.М. Панченко) воспринимается, скорее, как определенная стадия развития культуры, чем как стиль [39, с. 23]. Именно поэтому русское искусство XVIII столетия решало задачи Ренессанса, что было отмечено уже исследователями начала прошлого века [26, с. 8]. В работах последнего времени выделяется отличие отечественного Возрождения: оно состояло в актуализации не «платонической», а «аристотелевской» философии [5, с. 26]. Общей отличительной особенностью Ренессанса как культурной эпохи является универсальность, которая характерна для отечественного искусства изучаемого времени и выражалась в устремленности перенести новые формы изобразительности на все явления окружающего мира [40, с. 35]. Тогда становится понятной мысль Д.С. Лихачева о том, что русская культура XVIII столетия переживала Ренессанс в формах барокко — главного стиля для истории искусства XVIII века [39, с. 23].

Ренессансный характер барокко на русской почве не вызывает сомнений у исследователей до такой степени, что между ними даже ставится знак равенства [27, с. 14–15]. Подобному сближению способствует и не самое распространенное, но все-таки существующее представление о барокко как об этапе эволюции, сопоставимое с идеей А.М. Панченко о Ренессансе. Обычно всеохватность барокко исследователи объясняют его народностью и всеядностью [9, с. 231–232], которая, конечно, связана с отечественным искусством XVII века, в котором существовали отчетливые барочные тенденции [30, с. 44]. Влияние барокко не ограничивается историческими предпосылками, а заключается в соответствии самой петровской эпохе, которая обладала удивительной динамичностью, открытостью к новому и активностью его усвоения [39, с. 134]. Время Петра высвобождало личность человека в формах барокко [36, с. 89], что объясняет логику жанровой направленности русской культуры: именно этот стиль наиболее полно выражает проблематику портрета [12, с. 7]. Тем самым барокко становится связующим стилем XVIII века, что подтверждается тенденциями провинциального искусства, где барочная традиция оказывается определяющей на всем протяжении столетия, несмотря на существование других стилей в более позднее время [23, с. 90].

Многостороннее обоснование значимости барокко для русской культуры XVIII века не означает отсутствия других художественных

направлений и общего полистилизма эпохи. Барокко остается главной тенденцией в стилистической ситуации, равно как сам полистилизм является преобладающей характеристикой отечественного искусства этого времени в целом. Разнообразие влияний в художественной сфере обусловлено неуверенностью эпохи в тот момент, когда происходит переход к непривычной системе изобразительных форм [9, с. 127–128]. В культуре активизируется «принцип новизны»: почти все европейские стили от Ренессанса и барокко до маньеризма и классицизма усваиваются с одинаковым интересом [39, с. 246]. Подобный полистилизм связан с указанной выше универсальностью задач, стоящих перед искусством Нового времени в России, а проявляется в разнообразии запросов культуры. Именно удовлетворение запросов становится ее ключевой потребностью, что оттесняет на второй план задачу формулировки стиля [9, с. 241]. Тем самым разнообразные художественные течения могут существовать без строгой иерархии и без общепризнанной доминирующей тенденции. Более того, полистилизм зависит не только от внутренних потребностей русской культуры, но и от внешних обстоятельств: художественное многообразие свойственно всей культуре Просвещения, которая оказывала неизбежное влияние на Россию [32, с. 6].

Первая попытка подойти к проблеме стиля была предпринята уже самой эпохой применительно к его литературным разновидностям: в трудах М.В. Ломоносова, посвященных языку. Так, ученый выделяет просветительскую линию, связанную с барокко, реалистическую и сатирическую. Идея трех направлений в искусстве первой трети XVIII века присутствует и в трудах современных исследователей в слегка видоизмененной форме: торжественное барокко, прославляющее власть и государство, реалистическая тенденция в русле барокко и «регулярство», связанное с реализацией более практических задач [4, с. 39]. Выделение же стилей в искусстве портрета на протяжении первой половины столетия оказывается затруднительным из-за сложностей самого жанра: категория сходства только начинает формироваться, осложняя отнесение того или иного произведения к художественным направлениям [9, с. 129].

Определяющим стилем второй половины XVIII века является классицизм. Его развитие в России стало абсолютно закономерным и исторически необходимым, так как при всех многочисленных достоинствах барокко у него имелся один существенный недостаток — отсутствие «общеобязательных средств» и ясного критерия для сравнения отечественного искусства с иностранным, что стало важной потребностью русской культуры середины столетия [10, с. 14–15]. Классицизм же этому требованию — наличию критерия — соответствовал, потому и реализовался по большей части в архитектуре и скульптуре, тогда как живопись, кроме исторического жанра, отражала его черты лишь отчасти [17, с. 10]. Для некоторых исследователей классицизм включает в себя как неотъемлемую составляющую просветительство, активно развивавшееся в России в то время [19, с. 12]. Так как портрет отражает представления эпохи об идеале человека, ученые указывают на устойчивую связь жанра с философией [20, с. 235]. Частью, в свою очередь, просветительства является философия Ж.-Ж. Руссо, которая оказывала большое влияние на русскую общественную жизнь [21, с. 8].

Тем не менее, существует подход, который оспаривает четкое соотнесение искусства со стилистическими категориями: он нашел свое выражение в статье А.Д. Чегодаева по отношению к западноевропейской культуре XVIII века, где ученый ставит под сомнение часто встречающееся стремление «свести историю искусств к строго упорядоченной имманентной смене неподвижных стилистических категорий» [38, с. 11]. На этом основании исследователи отечественного искусства в работах последних десятилетий расширяют представления о главных явлениях XVIII века. В.С. Турчин отмечает, что классицизм и Просвещение не являются синонимами, обладая собственной спецификой [35, с. 145]. Е.А. Анисимов указывает на отличия русского Просвещения от западноевропейского, обусловленные особенностями общественного развития России [2, с. 8–9]. Что касается философии Ж.-Ж. Руссо, то эта тема была активно разработана в статье Ю.М. Лотмана. Признавая большую роль философа в русской мысли XVIII века, ученый обращает внимание на то, что его философская система, основанная на парадоксе, воспринималась в искаженном виде и в крайностях, тем самым теряя внутреннюю логику [24, с. 45]. Другим фактором, ограничивающим его влияние в период правления Екатерины II, был запрет на переводы его работ, снятый только во времена Павла I [22, с. 40]. Даже самые популярные произведения Ж.-Ж. Руссо, далекие от серьезного теоретизирования, требовали от читателя осведомленности в главных постулатах его философской концепции для верного понимания содержания [24, с. 97–98], что редко встречалось, в силу указанных выше причин.

Любой крупный стиль не возникает сам по себе и развивает определенную существующую традицию, но в случае с классицизмом XVIII века дело обстоит несколько сложнее. Он сравнивается не просто с предшествующим стилем, а с другим классицизмом — XVII века. Такая двуликость классицизма ставит вопрос о выявлении отличий между его версиями [21, с. 16]: стиль XVIII столетия имеет менее героический характер, направляя силы индивида на мирную общественную деятельность [6, с. 132]. Но даже стиль, стремящийся к уравновешенности и вдохновляющийся наследием античности, требует определенных условий для осуществления и тем самым не освобожден от внутренних противоречий, способных привести его в упадок или в несоответствие потребностям времени [31, с. 30]. Представляется закономерным, что стиль, апеллирующий к классической древности, неизбежно будет иметь особенности в стране, ее не имеющей (в западноевропейском понимании), поэтому классицизм в России серьезным образом выделяется на общеевропейском фоне [21, с. 6]. Именно благодаря специфике отечественных условий, в которых он формировался, русский классицизм занимает важное место для понимания всей классицистической традиции XVIII века в целом.

Дуальная стилистическая система по отношению к XVIII столетию предполагает достаточно условное и при этом разумное деление искусства этого периода на две половины, но она сама по себе не позволила бы объяснить предпосылки художественных поисков 1790-х годов. Очередная трудность русского искусства заключается в ситуации середины века, которая не сводилась к плавному переходу от барокко к классицизму: это время отмечено совмещением разных стилей [40, с. 66]. Исследователи говорят о сложности определения стиля для этого времени [15, с. 145]. Эта сложность в художественной сфере выражается искусством, наиболее соответствующим неопределенности, — рококо.

Стилю рококо была уготована непростая судьба в историографической традиции. Его соотнесение с искусством середины века четко оформлено уже в трудах А.А. Сидорова [33, с. 15]. При этом встречались и более резкие характеристики этого стиля: барон Н.Н. Врангель называл его совмещением европейской изысканности и русского варварства [7, с. 15–16]. Более взвешенная оценка рококо была дана в «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря [17, с. 353], но при усилении марксистско-ленинских позиций в описании искусства последующих десятилетий стало

возможно утверждение о чуждости рококо для России [11, с. 26]. Для выхода из терминологической путаницы некоторые ученые не связывают искусство середины века ни с рококо, ни с барокко, возвращаясь к изначальной неопределенности петровской эпохи [20, с. 51], хотя современные исследования убеждают в присутствии рококо на русской почве [16, с. 157]. Именно этот стиль ввиду своей неопределенности порой вносит в исторические концепции черты, помогающие трактовать их совершенно по-разному в зависимости от позиции исследователя. Так, рококо может связываться с придворным искусством, а барокко — с народным [25, с. 182], или восприниматься как частный камерный стиль, окрашивающий барокко, который, в свою очередь, выполняет государственные художественные задачи [18, с. 131]. Иными словами, такие понятия, как народ и государство, частная жизнь и двор, получали совершенно разные интерпретации в зависимости от трактовки рококо.

Трудности объяснения специфики рококо заключаются в двух традициях понимания этого стиля, о чем убедительно писал еще Д.В. Сарабьянов: немецкая традиция осмысливает рококо как продолжение барокко, а французская — как нечто противоположное барокко [29, с. 65–66] (впервые о двух корнях этого явления заговорил еще А.Н. Греч [8, с. 131]). Сам Д.В. Сарабьянов высказывал мысль о слиянии барокко и рококо в России, что обуславливало стилистическую неопределенность [30, с. 50]. В отечественной науке отчетливо наблюдаются две традиции понимания рококо, выделенные Д.В. Сарабьяновым. В первой этот стиль трактуется как органическое продолжение барокко О.С. Евангуловой [9, с. 161] и Т.В. Ильиной [16, с. 50]. С учетом специфики бытования портрета в стилистической ситуации русского искусства особенно значима подобная преемственность в портретном жанре [27, с. 18]. Конкретным и убедительным аргументом в пользу данной трактовки является тема света, которая в рококо сохраняет многие существенные особенности, свойственные барокко [13, с. 134], что получило яркое выражение в творчестве Ф.С. Рокотова.

Сторонники второй традиции понимания рококо связывают его распространение с французским влиянием [10, с. 134–135]. Необходимо учитывать, что если в самой Франции этот стиль представлял определенную оппозицию классицизму, то Россия воспринимала французскую модель культуры как таковую, а не все многообразие ее проявлений, что было необходимо для понимания механизма превращения

сферы художественного в область государственной идеологии [3, с. 26]. Тем не менее, достаточно представительна точка зрения, оценивающая рококо как оппозиционное направление по отношению к другим стилям. С одной стороны, этот стиль выступал против классицизма [20, с. 11], с другой — никак не связан с барокко [23, с. 88]. Иными словами, рококо оказывается незаметным и при этом устойчивым стилем, который находит свое место между барокко и классицизмом, имея собственную специфику [9, с. 235]. Более того, его появление было связано с важнейшими тектоническими процессами в культуре XVIII века, которые поспособствовали смещению системы Просвещения в конце XVIII века [32, с. 5–6]. Таким образом, рококо становится не просто большим явлением середины века, что не должно вызывать сомнений [13, с. 132], но также представляет собой стиль, «растворенный» во всем русском XVIII веке» [5, с. 50], и тем самым выступает важнейшим источником для понимания художественной проблематики рубежа XVIII–XIX веков.

Общим местом для объяснения этого перелома является феномен Великой Французской революции [1, с. 229]. Тем не менее, не стоит переоценивать ее роль для России: Екатерина II довольно четко выразила свою позицию по отношению к событиям во Франции, поэтому можно говорить лишь об их ограниченном влиянии на художественную жизнь страны [10, с. 21]. Не менее простой оказывается стилистическая ситуация на рубеже XVIII–XIX веков, который характеризуется сосуществованием классицизма и зарождающегося романтизма. Каждое направление в отдельности было далеко от однозначности и монолитности. Романтизм с самого начала разделялся на неистовый и системный [37, с. 136], что привело впоследствии к трем его разновидностям: новаторскому, порывающему с традицией; более уравновешенному, открывающему путь к реалистическому методу; и наиболее близкому к классицизму, сливающемуся с течением лет с академизмом [37, 162–163]. Классицизм, в свою очередь, состоял из двух главных направлений: ампир и романтический классицизм [34, с. 135]. Классицизм, как и романтизм, реализовывал в художественных формах три настроения: торжественно-величественное, строгое парадное и сентиментально-орнаментальное [37, с. 135].

Таким образом, основательный разбор научной литературы разных периодов, освещающей вопросы стиля в изобразительном искусстве, позволяет выявить типичные особенности русской культуры,

которая отличается особым отношением к стилевым категориям. Отечественная культура характеризуется совмещением этапов, пройденных на Западе более равномерно и последовательно. Кроме того, стилистическая неопределенность становится характерной чертой развития искусства на всем протяжении XVIII века, а не на отдельном временном отрезке. Особый интерес вызывает и проблема соотношения портрета и стилевых категорий: если в первой половине столетия становление жанра осложнялось неразвитостью категории сходства, то во второй половине встает вопрос о его связи с классицизмом. Этот стиль был достаточно противоречив на русской земле, так как не имел своего предшественника в XVII столетии и не мог опираться на собственную античность. Как было показано, прямое соотнесение портрета с идеалами классицизма эпохи Просвещения и ее отдельных представителей (Ж.-Ж. Руссо) не выглядит столь однозначным.

В этой связи представляется закономерным, что в последние годы наблюдается смена научных акцентов в отношении культуры на рубеже XVIII–XIX веков: с конкретного изучения стиля — на исследование общих механизмов стилеобразования. Эта тенденция нашла свое выражение в работах Г.Г. Поспелова и В.С. Турчина. Даже такие хрестоматийные определения, как классицизм и романтизм, получают более многогранное толкование, основанное на идее их родственности. Подобный подход ведет к мысли о том, что стиль в своих границах реализует многообразие художественных потребностей, соответствующих эпохе, а не однородную в своих проявлениях тенденцию. Этот вывод обладает особой значимостью при изучении портретной живописи на рубеже XVIII–XIX веков.

Список литературы:

1. *Алексеева Т.В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. — Москва: Искусство, 1975. — 421 с.

2. *Анисимов Е.В.* Галломания при русском дворе XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. XXXVI. Российский императорский двор и Европа. Диалоги культур. — Санкт-Петербург, 2007. — С. 5–9.

3. *Артемьева Т.В.* История метафизики в России XVIII века. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1996. — 317 с.

4. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII века. — Москва: Искусство, 1983. — 240 с.

5. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 244 с.

6. *Верещагина А.Г.* Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2004. — 739 с.

7. *Врангель Н.Н.* Императрица Елисавета и искусство ее времени (по поводу выставки «Ломоносов и Елисаветинское время») // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 1–24.

8. *Греч А.Н.* Барокко в русской живописи XVIII века // Барокко в России. Сборник статей / под редакцией А.И. Некрасова. – Москва, 1926. — С. 118–133.

9. *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. — Москва: Изд-во МГУ, 1987. — 294 с.

10. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. — Москва: Памятники ист. мысли, 2007. — 285 с.

11. *Жидков Г.В.* Русское искусство XVIII века. — Москва: Искусство, 1951. — 143 с.

12. *Жинкин Н.И.* Портретные формы // Искусство портрета. Сборник статей / под редакцией А.Г. Габричевского. — Москва, 1928. — С. 7–52.

13. *Иваницкий А.И.* Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва, 2000. — С. 132–142.

14. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — Москва: Высшая школа, 2005. — 405 с.

15. *Ильина Т.В. Место И.Я.* Вишнякова в русском искусстве XVIII в. // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования / под редакцией Т.В.Алексеевой. — Москва, 1979. — С. 145–154.

16. *Ильина Т.В.* На переломе. Русское искусство середины XVIII века. — Санкт-Петербург: Изд. Дом СПбГУ, 2010. — 236 с.

17. История русского искусства в 13 томах / под общей редакцией И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева: Т. 6. Искусство второй половины XVIII в. Архитектура. Скульптура. — Москва, 1961.

18. История русского искусства. В 3 томах / под редакцией М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. Т. 1. Искусство X — первой половины XIX века. — Москва: Изобразительное искусство, 1991. — 506 с.

19. *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия. — Москва: АХ СССР, 1963. — 320 с.

20. *Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. — Москва-Ленинград: Искусство, 1940. — 260 с.

21. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. — Москва: Искусство, 1964. — 703 с.

22. *Коваль Л.В.* Все на пользу для Отечества (Культура во времена императора Павла I) // Император Павел I. Каталог выставки. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 39–43.

23. *Лебедев А.В.* Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. Сборник статей / под редакцией Г.Г. Поспелова. — Москва, 1994. — С. 85–92.

24. *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах: Том II. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. — Таллинн, 1992. — С. 40–99.

25. *Машковцев Н.Г.* История русского искусства. — Москва: АХ СССР, 1957. — 479 с.

26. *Некрасов А.И.* Предисловие // Барокко в России. Сборник статей / под редакцией А.И. Некрасова. — Москва, 1926. — С. 118–133.

27. *Побединская А.Г.* Об изучении барокко в искусстве России (в связи с материалами выставки «Русское искусство эпохи барокко») // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. Сборник статей. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 9–20.

28. *Поспелов Г.Г.* «Парные стили» в искусстве Нового времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва, 2000. — С. 71–78.

29. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. — Москва: Искусство, 2003. — 296 с.

30. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. — Москва: Советский художник, 1980. — 261 с.

31. *Свидерская М.И.* Европейский классицизм XVII столетия. Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. Сборник статей / под редакцией Г.Г. Поспелова. — Москва, 1994. — С. 25–32.

32. *Свирида И.И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва, 2000. — С. 5–18.

33. *Сидоров А.А.* Русские портретисты XVIII века. — Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. — 40 с.

34. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. — Москва: Жираф, 2001. — 511 с.

35. *Турчин В.С.* Проблемы русского искусства второй половины XVIII — начала XIX века в контексте изучения западноевропейского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. Сборник статей. — Москва, 1994. — С. 138–146.

36. *Турчин В.С.* Сложение традиций русского портретного искусства // Вестник Московского университета. История. — 1970. — № 4. — С. 86–96.

37. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России: к истории русского искусства первой трети XIX века. — Москва: Искусство, 1981. — 550 с.

38. *Чегодаев А.Д.* Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века. — Москва, 1980. — С. 7–18.

39. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII — первой трети XVIII века. — Москва: Языки рус. культуры, 1999. — 281 с.

40. *Эфрос А.М.* Два века русского искусства. — Москва: Искусство, 1969. — 302 с.

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

Доктор наук, профессор, член-корреспондент РАХ, Академия искусств «Строгановские традиции» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)

Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ
профессор, заведующий кафедры «Искусство графики»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO

Doctor of sciences, professor, corresponding member of the Russian Academy of ARTS, Academy of arts «Stroganov's traditions» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO JR.

Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation
Professor, head of the department «Graphic Art» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

ПРИМЕР ВЫСОКОГО СЛУЖЕНИЯ ИСКУССТВУ. ДМИТРИЙ ЖИЛИНСКИЙ

AN EXAMPLE OF SERVING TO HIGH IDEALS OF ART. DMITRY ZHILINSKY

Статья посвящена творчеству Дмитрия Жилинского, одного из ведущих художников периода оттепели 1960-х годов в СССР, мастеру станковой и монументальной живописи, обратившему на себя внимание зрителей и критиков с первых выставок как на новатора живописи. В своих работах переложил высокий стиль европейского Ренессанса и древнерусской иконописи на современный язык живописи XX века.

The article is devoted to the work of Dmitry Zhilinsky, one of the leading artists of the thaw period of the 1960s in the USSR, a master of easel and monumental painting, who attracted the attention of viewers and critics from the first exhibitions as an innovator of painting. In his works he transposed the high style of the European Renaissance and Old Russian icon painting into the modern language of 20th century painting.

Ключевые слова: Дмитрий Жилинский, композиция, стиль, силуэт, объем, цвет, портрет, монументальная живопись, период оттепели в СССР.
Key words: Dmitry Zhilinsky,composition, style, silhouette, volume, color, portrait, monumental painting, period of Thaw in the USSR.

В современном художественном мире Дмитрий Жилинский занимает особое место. Он буквально ворвался в искусство ярким фейерверком в середине 1960-х годов. Показанные на выставке сразу после создания картины «Студенты», «В скульптурной мастерской», «У моря. Семья», «Гимнасты СССР» заставили говорить о Жилинском как об одном из новаторов современной живописи. Зрителей поразило тогда многое: активная роль цвета, динамика композиции, монументальность пластического решения, переданные через силуэт ощущения массы, объема. Но, главное, стало ясно, что в отечественном искусстве послевоенного периода появился художник, способный переложить высокий стиль европейского Ренессанса и древнерусской иконописи на современный язык.

Именно эти композиции определяли его нишу, его место и значение в искусстве, задали направления дальнейшей эволюции стиля. Они и сегодня главные для понимания творческого феномена мастера.

Необходимо отметить те грани творчества художника, которые выявляют связь искусства с «обстоятельствами листа и времени», с прошлым и настоящим, с судьбами людей, окружавших творца, им запечатленных, его ближний круг.

Немало значит в формировании Жилинского как художника и генетическая трансляция. Так, бабушка Дмитрия Н.В. Немчинова была младшей сестрой художника Валентина Серова.

Приезд Дмитрия в Москву в 1944 году открыл новую страницу его биографии. Он поступил в Московский институт прикладного и декоративного искусства.

«Я два года занимался витражами, делал алмазную грань, — вспоминал художник. — Но меня тянуло заниматься живописью» [3, с. 11].

И в 1946 году он перевелся в Московский государственный институт (МГХИ) на второй курс.

Ему очень повезло с учителями и с уникальным творческим окружением. В МГХИ он начал работать в мастерской Николая Михайловича Чернышёва, ассистентом которого был С.А. Чуйков — человек уникальный — энциклопедист, тонкий знаток древнерусского искусства.

Позднее мастерская перешла к В.А. Яковлеву, ассистентом которого был А.М. Грицай. Раз в неделю занятия по живописи вел Павел Дмитриевич Корин — один из крупнейших художников XX века.

Жилинский с гордостью вспоминал о своих учителях и особенно гордился знакомством с Павлом Кориным, не только как с выдающимся художником, у которого он многому научился, но и как с благородным, умным, доброжелательным человеком.

Сложно переоценивать внимание к художнику В.А. Фаворскому: «Я жил рядом с Фаворским до последнего его вздоха, и сейчас слова этого мудрого человека постоянно всплывают во мне», — вспоминал Жилинский [3].

Влияние Фаворского, вернее его идей, мы найдем в целом ряде композиций Жилинского. Картина «Утро». Сдвинутые занавески открывают фигуру женщины, кормящей ребенка, в которой художник запечатлел свою супругу Нину Ивановну Жилинскую (которая была его музой, другом, матерью его детей и строгим критиком) с новорожденной дочерью Ольгой в интерьере дома в Новогиреево (позднее мастерскую Жилинского унаследовал правнук Саврасова Олег Борисович Павлов, творивший и живший в ней до конца дней).

Глубокое пространство замкнуто стеной и ограничено — «очерчено» — деталями обстановки. Эта работа характеризует Жилинского как живописца, не довольствующегося натурной, бытовой обстановкой.

Ранние произведения, созданные Жилинским в 1950-е и в начале 1960-х, представляют собой этапы его художественных поисков, связанных с традициями московской школы живописи и уроками академического искусства.

Важной вехой на этом пути стала картина «Групповой портрет студентов-скульпторов». Изображена мастерская профессора Н.В. Томского в Суриковском институте. Жилинский передает сакральную атмосферу духовной сосредоточенности, царящую в скульптурном классе.

В работах 1960-х годов художник окончательно уходит от традиций московской школы живописи с ее принципами, пленэрами, этюдностью, передачи световоздушной среды, окружающей предметы.

Как подтверждение сказанному — его работа «У моря. Семья». На первом плане Жилинский изобразил свою жену Нину с детьми Олей и Васей, рядом с только что пойманной рыбой. На втором и третьем планах — мужчина, плавающий в байдарке (художник Терещенко). А в левом углу — отдыхающие (портреты друзей — живописцев Коржева, Бакбеук-Меликян и ниже — Папикян).

Мастерски выполненная композиция полна мелких живых подробностей. Но это не просто жанровое толкование сюжета, но и символическое прочтение сцены. Семья — это воплощение представления о женственности и материнстве.

В 1961 году Дмитрий Жилинский вместе с художниками Илларионом Голицыным и Ароном Априлем отправились на целину.

Результат поездки — первый вариант триптиха. В новом варианте Жилинский заменяет рабочих-целинников людьми своего круга, что совершенно не соответствует привычным для нас изображением целинников. По словам автора, триптих — «Это не фактическое отражение поездки на целину, а некий ее отголосок».

Это произведение — редкий в творчестве Жилинского пример работы «на современную тему», востребованную и популярную в культуре советского времени. Необычная авторская трактовка сюжетов, повествующих об освоении целины, позволяет увидеть в нем художника своеобразного, идущего своим путем в искусстве послевоенной эпохи.

В поколении, вступившем на художественную сцену в эпоху оттепели, Жилинский стал одной из заметных фигур.

Однако среди шестидесятников он занимает не последнее место.

«Я никогда не был художником “сурового стиля”. Я только жил одновременно с ними», — говорил о себе Жилинский [3, с. 23].

Действительно, при тематической близости триптиха «На новых землях» произведениям художников «сурового стиля» его решение выдает в Жилинском мастера совершенно иного классического склада.

Дарования художника была чужда публицистичность, его не занимает изображение конкретного жизненного факта, ограниченного моментом времени.

О своих учителях и наставниках Жилинский говорил в своих воспоминаниях. Их образы живут в искусстве.

Портреты И.Е. Ефимова и В.А. Фаворского, два живописных портрета Н.М. Чернышёва.

Душевно тонкий, добрый, памятливый на знаки судьбы, дорживший семейными узами, он с любовью писал портреты жены Нины, детей.

Но образ матери — один из самых ярких и проникновенных в творчестве Дмитрия Жилинского.

Впервые в полную силу он прозвучал в картине «Под старой яблоней» (1969 г.). В дальнейшем он много раз обращался к образу матери («Зима на юге»).

Дмитрий Жилинский — академик Академии художеств СССР, народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина и Госпремии РФ, член Союза художников СССР с 1954 года.

И во всех ипостасях, во всех своих проявлениях, творческих и человеческих, он был светел душой и чист сердцем.

Его жизнь — пример высокого служения искусство. Его опыт искусства неповторим, недосягаем. Он — бесспорная величина, ценимая зрителями и профессионалами.

Список литературы:

1. *Павлов П.А.* Д. Жилинский. — Ленинград, 1974.

2. *Шашкина М.* Д. Жилинский. — Москва, 1989.

3. *Лебедева В.* Д. Жилинский. — Москва, 2001.

4. Дмитрий Жилинский: [Альбом-каталог выставки / Текст С.Л. Капыриной]. — Москва, 2007.

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

Доктор наук, профессор, член-корреспондент РАХ, Академия искусств «Строгановские традиции» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (Мл.)

Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ профессор, заведующий кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO

Doctor of sciences, professor, corresponding member of the Russian Academy of ARTS, Academy of arts «Stroganov's traditions» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO Jr.

Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation Professor, head of the department «Graphic Art» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

«ЭТО БЫЛ МОЙ ПУТЬ...»

«THIS WAS MY WAY...»

Статья посвящена творчеству советского, российского художника-живописца, педагога Гелия Коржева. Авторы останавливаются на проблеме формирования знакового для живописи 1960-х годов направления: суровый стиль.

The article is devoted to the work of the Soviet, Russian painter, teacher Geliy Korzhev. The authors dwell on the problem of the formation of a direction that is significant for painting in the 1960s: Severe Style.

Ключевые слова: Гелий Коржев, суровый стиль, объем, цвет, портрет, монументальная живопись.
Key words: Geliy Korzhev, Severe Style, volume, color, portrait, monumental painting.

Народный художник СССР, академик Гелий Михайлович Коржев — один из представителей «сурового» стиля. «Суровый стиль» получал у разных художников свою окраску.

Одни демонстрировали суровый романтизм характера, причем данная индивидуальная черта сливалась с общей тенденцией искусства того времени и монументализацией жизненных впечатлений.

Другие в своем творчестве придерживались проблематики «сурового» стиля, одновременно сочетая мужественное, суровое восприятие действительности с лирическим, индивидуально-психологическим характером повествования.

Третьи выделялись даже среди художников своего круга гражданственной, творческой активностью.

А народный художник СССР, академик Виктор Иванов посвятил свое творчество деревне военных и послевоенных лет.

Мир... И собственные идеалы... Как это часто не совпадает.

Мне кажется, что понимание того, как далек этот мир от твоих идеалов, и сформировало творчество народного художника СССР, академика Гелия Коржева.

Гелий Михайлович родился в Москве в 1925 году. Народ, не оправившись еще от тягот войны, строил новую жизнь, как им казалось, счастливую жизнь. Детям прививали главные свойства советского человека — патриотизм, жажду деятельности, иллюзию собственной значимости.

Борцов за свои идеалы и за свое будущее Гелий Михайлович изображал с суровыми лицами, уделяя особое внимание морщинкам, поджатым губам. А руки говорили о профессии изображаемого героя — мужественной, тяжелой — вздувшиеся вены, мозолистые пальцы.

Биография Гелия Коржева не похожа на биографию художников «сурового» стиля. Его жизнь — череда взлетов и падений.

В начале войны юный воспитанник художественной школы был эвакуирован в Башкирию, где продолжил обучение.

В 1944 году он поступил в художественный институт им. В. Сурикова. Окончив институт, сразу начал преподавать, совмещая работу

с участием в выставках. Получив достойные рекомендации, поступил в Союз художников, где позднее занимал руководящую должность.

Гелий Михайлович не раз утверждал, что война внесла свои коррективы в творчество современников.

Стало немодным идеализировать коммунизм. Художниками завладел суровый реализм, чему доказательством стали работы Коржева послевоенного времени.

Самым ярким стал триптих «Опалённые огнём войны».

Первая часть триптиха — «Следы войны». Этот след на картине — пустоты вместо глаза вернувшегося с войны солдата. Вторая часть — «Мать». На ней изображена женщина, половина лица которой закрыта. Она не хочет ни с кем делиться своим горем. Но в каждой черте ее — боль и безысходность. И третья картина — «Уличный певец». Молодой, в черных очках, человек играет на аккордеоне и поет — не ради удовольствия. Он просит милостыню. А фоном ему служит советский узор в бело-красных тонах.

Послевоенные работы Коржева пропитаны горечью, болью, в них нет места высоким целям.

Целое поколение пришло с войны со страстной мечтой о мирной жизни, о новом, неким концом творческой энергии человека, который в корне изменил бы взгляд на жизнь.

Послевоенный мир был действительно другим. Очнувшись от кошмара, он инстинктивно тянулся к жизни и творчеству. Этот мир мог позволить себе любить и мечтать. Так было в Европе, так было и у нас. Это настроение передает картина «Художник» (1961 г.)

Картина «Перед дальней дорогой» (1976 г.) прекрасно дополняют слова художника, сказанные им в 2001 году корреспонденту одной из газет: «Есть такой устоявшийся термин — “шестидесятники”. Но для меня “шестидесятники” — это не Евтушенко, и не Вознесенский. Это прежде всего люди, вышедшие из пламени войны. Это они несли в себе новое представление о вселенной, о жизни, об искусстве» [5].

И в другом интервью он признается: «Нет, лирика мне не свойственна. Я не хочу писать несчастных, вызывающих жалость людей. Мне интересны люди, которые сопротивляются личности, которых следует уважать за их осанку, их необыкновенную стойкость».

И Коржев показал таких людей. Одна из лучших его работ обширного библейского цикла — «Лишённые рая» (1998 г.).

Пустынная земля и грозное небо. Совсем, как тогда, в самом начале. Только теперь все по-другому. Глядя на эту картину, понимаешь, что Адам и Ева, наоборот, — не первые, а последние люди на Земле. Или, можно так сказать, — последние, но не сдавшиеся.

В библейском цикле Коржев не описывает привычные сюжеты. Он показывает людей, лишенных рая. Их руки снова покрыты мозолями и сеточками воздушных вен, лица суровые и уставшие. В чертах легко угадываются персонажи военных и послевоенных работ автора. Картина «Пророк» изображает старца, с покрытой головой, заплечной сумкой, явно не библейских времен. Его рот открыт в страдальческом крике, глаза смотрят вдаль, а ноги непропорционально широки.

Следующее потрясение для страны — Перестройка. Коржев, будучи обладателем многих титулов и наград, а также постоянным участником Всесоюзных выставок, чутко реагирует на смену настроений у людей.

У него выходит цикл работ под названием «Тюрлики». Это невероятно уродливые и комичные существа, плетущие интриги и уничтожающие все, что дорого советскому человеку. Заметно меняется манера письма, почерк художника. На смену карандашу и мелкам приходит масло, цвета перестают смешиваться в серую массу, появляются яркие акценты. Остается только масло. При этом часть линий абсолютно не характерна для ранних работ, она стала обязательной атрибутикой каждой картины. Неизменно на протяжении творческих лет остается одно — размытый фон, часто слишком темным.

Работы Гелия Михайловича Коржева — и ранние, и работы уже зрелого мастера — удивительны по глубине проникновения в характер и саму судьбу людей, а также по силе рисунка, по выразительности живописи.

Творчество народного художника СССР, академика Гелия Михайловича Коржева получило общее признание и оставило глубокий след в развитии советского реалистического искусства.

Список литературы:

1. Г.М. Коржев: Художник и время: Альбом / Авт. вступ. ст. Н. Баркова. — Москва: Сов. художник, 1976.

2. *Зайцев Е.В.* Гелий Михайлович Коржев. Альбом: К 75-летию со дня рождения. — Москва: Пассим, 2000. — 111 с. Ил. ISBN 5-85793-044-8

3. *Манин В.С.* Гелий Михайлович Коржев: Альбом-монография. — Москва: Новый Эрмитаж — один, 2002. — 100 с.; цв. илл. Тираж 3000 экз.

4. Гелий Коржев. Иконотека. — Москва: Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016. 784 с., ил.

5. Пророческие картины Гелия Коржева. Электронный ресурс. URL: https://zen.yandex.ru/media/galeryru/prorocheskie-kartiny-russkogo-goii-5f58a304197cd55cd9cc0ce8 (дата обращения 18.12.2020).

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

Доктор наук, профессор, член-корреспондент РАХ, Академия искусств «Строгановские традиции» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (Мл.)

Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ
профессор, заведующий кафедры «Искусство графики»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO

Doctor of sciences, professor, corresponding member of the Russian Academy of ARTS, Academy of arts «Stroganov's traditions» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

P.P. KOZOREZENKO Jr.

Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation
Professor, head of the department «Graphic Art» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru

ДУШЕВНАЯ ЗВОНКОСТЬ КИСТИ ВАЛЕРИЯ ЧЕРНОРИЦКОГО

THE SPIRITUAL SONORITY OF VALERY CHERNORITSKY'S BRUSH

В статье представлено творчество художника-живописца Валерия Чернорицкого — художник чистого и искреннего порыва, дуновения. Его холсты будто овеяны теплым ветром эмоциональности их творца. Словно душа его трепещет каждым мазком. Тонкая, душевная звонкость кисти. Особенно это заметно, когда он берет и разрабатывает тему православия, идеалы, заветы и таинства которого являются для художника путеводными, судьбу определяющими.

The article presents the work of the painter Valery Chernoritsky — an artist of pure and sincere impulse, breath. His canvases seem to be blown by the warm wind of the emotionality of their creator. As if his soul trembles with every stroke. Thin, soulful sonority of the brush. This is especially noticeable when he takes and develops the theme of Orthodoxy, the ideals, covenants and sacraments of which are guiding principles for the artist, determining his fate.

Ключевые слова: Валерий Чернорицкий, композиция, цвет, портрет, монументальная живопись.
Keywords: Valery Chernoritsky, composition, color, portrait, monumental painting.

.

Истинного художника можно узнать по взмаху кисти, по одному мазку. Это — как анализ крови.

Художник Чернорицкий Валерий Анатольевич — один из ярких художников нашего времени.

Гёте говорил: «Кто хочет понять поэта — должен идти в страну поэта».

Посмею перефразировать эти слова… «Кто хочет понять художника — должен идти в страну художника».

Иначе произведения вне зависимости от Художника осмыслить невозможно.

Однако мест заветных в географическом пространстве, освященных творчеством Валерия Анатольевича, существует немало.

Великий Устюг, где он родился, Ленинград, в котором при институте им. Репина закончил рисовальные классы.

Москва, в которой закончил МГХИ, Франция, Корсика — исполнение монументальных росписей в кафедральных соборах.

Италия — участие в международном конкурсе, работы над росписями капеллы.

Ну и, конечно, необъятная наша родина и ближайшее и дальнее Подмосковье.

А теперь, когда мы примерно установили топографию страны художника, расскажем о его творчестве.

Мастер родился в Великом Устюге и «там пригодился». Учился в родном городе в детской художественной школе. В 18 лет в фойе Речного

училища исполнил декоративное панно «Традиции и история речного училища (40 кв. м). А годом позже в Доме культуры Совхоза «Сосновая роща» Кадетского района Волгоградской области выполнил декоративное панно (25 кв. м). И в том же году закончил рисовальные классы при институте им. Репина в Ленинграде.

А в свой юбилейный год (20 лет) выполнил роспись в зале отдыха общежития Речного училища (г. Великий Устюг «Землепроходцы. Семён Дежнев», 56 кв. м).

Приехал в Москву в 1985 году. Приехал уже с нажитым капиталом. Я имею в виду не богатства скупого рыцаря, а духовную и творческую сферу жизни. Поступил в МГХИ им. Сурикова, а в 1990 году экстерном его закончил. Учился на отделении монументальной живописи. У профессора Ю.К. Королева. За дипломную работу «Битва при Грюнвальде» был награжден золотой медалью Академии художеств.

Участвовал в работах к тысячелетию крещения Руси (роспись в домовом храме Патриарха в Даниловом монастыре).

Люди чаще на склоне лет обращаются к Богу, задавая себе вопрос: «Как я жил? Жил ли? Зачем?» Ответ сурово и справедливо редактирует время.

Художник Валерий Чернорицкий никогда не задавался подобными вопросами.

В Москве Валерий встретил свою судьбу — Анастасию. История их любви сама по себе может стать материалом для лирической повести о сердцах, которые нашли друг друга. Но дело в том, что творчество обоих взаимно проникает и дополняет, друг друга, обогащая тем самым изобразительное искусство наших дней. Они пережили эйфорию восторженности юных существ, которые только входят в мир чувств и чувствований. Они — взрослые люди, которые знают цену успеха, успевшие ощутить и горечь творческих неудач.

В его физической, философской и сакральной ипостасях — привычная гармония и симметричность равновесия, форма, композиция, цвет не соперничают друг с другом. Основные средства выразительности в его работах — свет и одухотворенное пространство, где свет играет тенями и отсветами, переходя от одного цвета к другому. Вся среда дышит и словно вибрирует, передавая быстрое течение авторской мысли и эмоциональный порыв, хотя процесс их создания — это постоянный поиск и раздумье.

Духовность, никогда не покидавшая художника, искренняя вера позволяют ему и теперь все чаще обращаться к религиозной и философской теме.

С 1991 по 2004 г. совместно с супругой Настей Соколовой в технике холодная энкаустика в кафедральных соборах г. Каржез, г. Пьяна и г. Эвига на острове Корсика (Франция) они исполнили монументальные росписи.

А годом позже оба участвовали в международном конкурсе, а затем работали над росписями капеллы в Кафедральном соборе (г. Терни, Умбрия, Италия).

А ранее, с 1989 по 1991 г. работали над росписью «Грюнвальдская битва» в технике холодная энкаустика (160 кв. м) в г. Швянтойи, Литва.

В том же году они вместе расписали фрески с итальянскими и французскими художниками в греческой церкви г. Каркез, о Корсика, Франция.

Росписи Валерия Чернорицкого, где бы они ни были — дома или в других странах, в храмах или соборах, посвящены идее божественного мироустройства, спасения людей, начиная от сотворения мира и грехопадения первых людей до искупления рода человеческого спасителем и торжеству людей Бога, побеждающих страдания и смерть.

Рассматривая фотографии фрагментов росписи «Грюнвальдская битва» чувствуешь ту любовь, удовольствие, которые автор получил в процессе ее создания.

Каждая деталь прописана тщательно и с усердием. Исполнена в жанре классического драматизма, подкупает внутренней логикой развития исторического сюжета. Откуда такое проникновение в тему?

Это огромный интерес к истории, подкрепленный страстью к прочтению большого количества литературы. Секрет успеха в создании росписи кроется в его стопроцентном попадании, что дается, конечно, и большим опытом работы. Чтобы создать такое исторические сюжеты, надо обладать огромными знаниями, по эпохе пятнадцатого века собирать материал, знать детали костюма, причесок, оружия и т.д.

Для выполнения этюдов фигур обычно подготавливают костюмы, точно или отдаленно напоминающие нужную эпоху. В мастерской художника наверняка можно было увидеть гору подготовительного материала. Поиск образа на отдельных листах, варианты фигур со спины или фас («Всадник», «Раненый»). И за этим за всем — вдохновение, предвкушение, когда даже не задумываешься, кто водит твоей рукой, подсказывает какие-то детали. Ты свободен.

Наверное, это чувство восторга. Художник ради этого живет и работает.

Валерий Чернорицкий работает в разных жанрах, но предпочтение отдает портрету и натюрморту.

При работе над натюрмортом он воплощает свою идею — найти психологическую, значит, и художественную трансформацию объекта, будь то «букет» из цветов или из «сосудов для воды». Очень точно переданный художником эффект присутствия предметов в этой сочиненной реальности. Точно передан знаковый облик сосудов.

Тем и хороша живопись, что в ней можно воплотить проблемы бытия, зримо ощущать пространство и время через руку и глаз. Чем привлекает живопись Валерия? Во-первых, чувством свободы для полного выражения красоты. А что такое красота, художник знает. Во-вторых, в каждую свою работу он вносит что-то свое, новое, что не только интересно зрителю, но это дает счастье и удовольствие самому творцу.

Много внимания Валерий уделяет портрету, причем моделью чаще всего служили и служат близкие, друзья, коллеги. «Портрет Насти», «Вечернее чаепитие», «Портрет художника Никиты Чернорицкого», «Портрет художника Сергея Алимова», «Художника А.Д. Шмаринова», «Художника Владимира Соколова» и др.

В галерее портретов хотелось бы выделить холст «Настя». Автор создал емкий и выразительный образ счастливой женщины-супруги, матери, коллеги. Убедительность обобщения была достигнута органическим соединением цветовой и пластической выразительности — высокий уровень владения материалом и техникой, претворенный в современном искусстве в свои личностные эмоции и мироощущение.

Валерий Чернорицкий участвовал во многих крупных художественных выставках, от московских до международных. Персональные выставки состоялись в Москве.

Из последних — в 2019 году выставка живописи в партере Большого зала консерватории им. П.И. Чайковского. Участие в выставке в ЦДХ — Россия XII СХР. Выставка в залах МОСХ на Беговой совместно с А.В. Соколовой.

А годом раньше — выставка живописи совместно с А.В. Соколовой, Н. Чернорицким и Т. Чернорицкой в музее-заповеднике «Абрамцево».

Главное достоинство этой выставки — это духовная и творческая связь поколений.

Семья. Традиции. Династия.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, professor, head of the department of history of arts and humanitarian sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

КАН СЕХВАН — ХУДОЖНИК, КАЛЛИГРАФ, ПОЭТ, КРИТИК И ЧИНОВНИК: ОБРАЗ КОРЕЙСКОГО ИНТЕЛЛЕКТУАЛА XVIII В.

KANG SEHWAG — A PAINTER, CALLIGRAPHER, POET, CRITIC AND OFFICIAL: A MODEL OF KOREAN INTELLECTUAL OF THE 18TH CENTURY

Настоящая статья посвящена жизни и творчеству прославленного корейского художника, каллиграфа, поэта, критика, ученого-конфуцианца, чиновника Кан Сехвана (1713–1791). Его авторитет в культурных кругах был очень высок, а творчество и общественная деятельность напрямую влияли на развитие искусства Кореи XVIII в. В статье представлена краткая биография Кан Сехвана, обозначены основные направления живописи, в которых работал художник, продемонстрирован его вклад в развитие корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (условно 1700–1800).

The article is devoted to life and creative activity of Kang Sehwang (1713–1791), a prominent Korean painter, calligrapher, poet, critic, Confucian scholar and official. His authority in cultural circles was high, his social activity directly influenced the Chosŏn art of the 18th century. The article contains a brief biography of Kang Sehwang. The main painting genres of his style are itemized, his contribution to the development of Korean Traditional Painting of Late Chosŏn period (circa 1700–1800) is demonstrated.

Ключевые слова: Кан Сехван, корейская традиционная живопись позднего периода Чосон, каллиграфия, поэзия, пейзаж, четыре благородных растения, портрет, Ким Хондо.

Keywords: Kang Sehwag, Korean Traditional Painting of Late Chosŏn period, Calligraphy, Poetry, Landscape, The Four Gracious Plants, Portrait, Kim Hondo.

В центре нашего внимания — художник, каллиграф, поэт и критик Кан Сехван (1713–1791). В отечественной науке корейская традиционная живопись эпохи Чосон является объектом изучения в трудах О.Н.Глухаревой, Л.И.Киреевой, И.А.Елисеевой, И.А.Толстокулакова, Ю.И.Гутарёвой, Е.А.Хохловой, однако деятельность Кан Сехвана освещена в них неполно: по сути, он упоминается только как художник, работавший в направлении пейзажа «подлинного вида». Хотя современники и потомки безоговорочно признавали его неоценимый вклад в развитие корейской национальной культуры, к сожалению, личность мастера в российском искусствознании почти не изучена.

Кан Сехван — значимая и харизматичная фигура в истории корейского традиционного искусства. Жил он в поздний период Чосон (условно 1700–1800), который характеризуется расцветом культуры. Это время правления двух просвещенных монархов вана Ёнджо (1725–1776) и его внука вана Чонджо (1777–1800). Столица процветала в мире и стабильности, постепенно менялось мировоззрение людей и их образ жизни. Корейские интеллектуалы опосредованно (через Китай) вступали в контакты с Западной цивилизацией, открывали для себя новые знания. Именно в этот период в Корее создаются выдающиеся литературные и художественные произведения.



Рис. 1. Кан Сехван. «Автопортрет», шёлк, тушь, водяные краски, 88,7 × 51 см, 1782 г., Национальный музей Кореи, Сеул

Кан Сехван, обладавший неординарным талантом и страстью к искусству, создал свой индивидуальный мир, охвативший живопись, кал-

лиграфию и поэзию. Глубокие знания и интуиция в области живописи сделали его также выдающимся художественным критиком. Он был широко известен как предводитель корейских художественных и литературных кругов XVIII в. Масштаб активности Кан Сехвана позволил сформировать обширный круг людей всех рангов и сословий (включавший и короля, и простых придворных художников, и ученых-конфуцианцев), связанных вместе искусством. Итогом такого общения стали не только дружба, но и формирование общих высоких устремлений и активная деятельность в области культуры и живописи [7, с. 20–21].

Кан Сехван прожил удивительную жизнь. Он был выходцем из благородной семьи Чинджуских Канов. Показательным был тот факт, что представители трех поколений этой знатной семьи были удостоены высокой чести войти в состав Киросо, ведомства для высокопоставленных чиновников высших рангов, достигших семидесятилетнего возраста, своего рода почетный клуб самых заслуженных чиновников. За весь период Чосон (1392–1910), а это пятьсот лет корейской истории, только пять семей могли похвастаться таким количеством своих представителей в этом ведомстве. Дед Кан Сехвана Кан Бэннён (1603–1681), его отец Кан Хён (1650–1733) и сам Кан Сехван были зачислены в ряды Киросо.

Однако, чтобы достичь высот, Кан Сехвану пришлось пройти долгий и нелегкий путь. Родился он в Сеуле и уже в восемь лет стал сочинять стихи. Будучи подростком, проводил много времени с отцом, который курировал государственные экзамены на чин среди будущих художников. Таким образом, с раннего возраста Кан Сехван погрузился в художественную среду. В двенадцать лет он был уже так хорош в каллиграфии, что его работы использовали как образцы для обучения. Многие опытные мастера восхищались художественной интуицией мальчика.

Но, несмотря на очевидный талант и возможности, которые могла предоставить семья, Кан Сехван не стал сдавать экзамены на чин, которые позволили бы ему начать успешную карьеру. Когда молодому человеку было двадцать лет, родители умерли один за другим. По конфуцианской традиции ему полагалось носить траур по каждому из них три года и жить в маленькой хижине, построенной рядом с их могилами. В это же время в политической карьере его старшего брата произошли серьезные осложнения: сначала он был выслан из столицы в изгнание и только через несколько лет смог вернуться на службу. Кан Сехван был потрясен таким превратностями судьбы, он оставил помыслы о чиновничьей карьере и в возрасте тридцати двух лет отправился жить в провинцию в Асан к семье своей супруги. Там он провел тридцать лет, полностью посвящая себя образованию и творчеству. Писал стихи, занимался каллиграфией, совершенствовал навыки в живописи. Основой его художественной практики стали китайские живописные альбомы, которые корейские мастера традиционно использовали как образцы для копирования и подражания, и сотворчество в диалоге с другими, близкими ему по духу художниками.

В течение всего времени, проведенного в провинции, Кан Сехван общался с большим количеством образованных людей. Бытует мнение, что там он встречался с прославленным живописцем Сим Саджоном (1707–1769). Оба они были активными последователями китайской «южной школы живописи». При непосредственном участии Кан Сехвана сформировался и так называемый кружок «Пятнадцати ученых из Асана», где ученые мужи обменивались своими стихами и обсуждали вопросы живописи и каллиграфии [7, с. 21].

Со своим шурином Ю Гёнджоном (1714–1784) Кан Сехван развивал критический взгляд на искусство. С близким другом художником Хо Пхилем (1709–1768) вместе создавал живописные альбомы и каллиграфию. Кан Сехван прославился своими критическими комментариями кванджи на множестве картин, однако он не позволял другим оставлять такие каллиграфические надписи на собственных картинах, исключением стал только Хо Пхиль, которого он называл «другом, знающим мое сердце» [9, с. 12–13].

Ван Чонджо восхвалял творчество Кан Сехвана как искусство утонченности и «трех Совершенств» самджоль (триединство поэзии, каллиграфии и живописи), и можно с уверенностью сказать, что основой этого творчества стали талант, который художник упорно развивал в Асане, и окружавшие его единомышленники, с которыми он вместе созидал.

Но нельзя забывать о том, что жизнь человека без государственной должности в Корее того периода была совсем непростой. В пятьдесят четыре года Кан Сехван написал автобиографию, в которой рассказывал, что жил в Асане очень скромно, созерцательно, погруженный в меланхолические размышления о том, что его работы останутся непризнанными: «Некоторые люди смотрят на меня свысока, потому что я простой домосед. Они не могут оценить мою интуицию и прони-

цательность. В такой момент я лишь улыбнусь и не буду обращать внимание на их слова» [8, с. 248].

Переломным моментом в жизни Кан Сехвана можно считать 1773 г. Его сын Кан Ин (1729–1791) однажды участвовал в приеме вана Ёнджо. Король вспомнил его благородного деда Кан Хёна, а узнав, что отец живет в провинции, призвал последнего ко двору и вскоре официально назначил на чиновничью должность в столице. Так в возрасте шестидесяти одного года Кан Сехван начал свою карьеру на государственном поприще в низком ранге чхамбона, однако быстро дорос до высокого поста главы ведомства Хансонбу (орган по управлению и обеспечению безопасности столицы).

Парадоксально, но его политическая карьера в преклонном возрасте была головокружительной; когда Кан Сехвану исполнилось семьдесят лет, как уже было сказано выше, его приняли в Киросо, и он повторил славу деда и отца. В 1784 г. Кан Сехван отправился Пекин в составе корейской дипломатической миссии в должности вице-посланника при после Ли Хвиджи (1715–1785). Он побывал при дворе императора Цяньлуна (1736–1796), одного из величайших покровителей традиционного китайского искусства. Придворная академия художеств пережила настоящий расцвет при императоре Цяньлуне и его деде императоре Канси (1661–1722). В этот период там под высочайшим покровительством работал итальянский миссионер, иезуит, художник Джузеппе Кастильоне (1688–1766), известный в Китае как Лан Шинин. Мастер создал совершенно новый смешанный стиль живопись, в котором использовал сочетание традиционных китайских и европейских художественных техник и стилевых приемов, опосредованно проникавших и на Корейский полуостров. Очевидно, Кан Сехван очень интересовался новшествами и европейскими заимствованиями в области живописи, активно применяя их в своем творчестве.

***

Таким образом, XVIII век в Корее был периодом активных изменений в традиционной корейской живописи. Одним из самых ярких направлений стал пейзаж «реального вида», или пейзаж «подлинного вида» чингён сансухва: художники начали писать не только идиллические пейзажи, подражая китайской классике, но и изображать прекрасные природные достопримечательности своей страны.



Рис. 2. Кан Сехван. «Въезд в Ёнтхон», альбом «Путешествие в Сондо», бумага, тушь, водяные краски, 32,8 × 54 см, 1757 г., Национальный музей Кореи, Сеул

Кан Сехван очень любил природу, о чем неоднократно писал, однако довольно долго слабое здоровье не позволяло ему путешествовать по стране. Не имея возможности исследовать красоту природы, Кан Сехван сосредоточился на ее изображении. Образцами для него становились альбомы китайской живописи. Будучи еще совсем молодым, он завесил все стены небольшого кабинета картинами с изображением гор. Там были гребни зеленых гор, уходящие один за другим вдаль; каскады водопадов и горные потоки, журчащие в долине. Можно было увидеть пропасти, спрятавшиеся в облаках; вековые деревья, окружавшие хижину отшельника; поля, залитые лунным светом; рыбака, отдыхающего в лодке; снег и дождь, утро и вечер, солнечные и пасмурные дни [8, с. 250]. Долгие годы художник оттачивал свою технику и мастерство.

В 1757 г., когда Кан Сехвану было 45 лет, умерла его жена, и он все-таки решился отправиться в путешествие в Сондо (старое название Кэсона, города, который сегодня находится на территории Северной Кореи) и его окрестности. Результатом этого путешествия стал прославленный альбом «Путешествие в Сондо», который хранится сегодня в Национальном музее Кореи. Альбом состоит из шестнадцати пейзажей и нескольких листов каллиграфии.

Кан Сехван ощутил огромную разницу между работой с натуры и копированием живописных альбомов. Ему нужно было найти особенную точку обзора, выбрать лучшую композицию, чтобы в прямом смысле втиснуть огромные горы на маленький листок бумаги. Главной целью было передать настоящее живое впечатление, чего до этого не хватало его работам.

Кан Сехван так понимал суть пейзажа «подлинного вида»: «Изображения могут помочь людям, которые не были в тех или иных местах, почувствовать себя так, как будто они находятся в центре живописной сцены» [7, с. 22].

Одно из самых известных произведений художника — «Въезд в Ёнтхон» (рис. 2) из альбома «Путешествие в Сондо». В каллиграфическом комментарии кванджи, оставленном автором на картине, сказано: «Невероятные валуны, большие, как дом, лежат в беспорядке у въезда в Ёнтхон. Зеленый мох, покрывающий валуны, делает их еще более удивительными. Легенда гласит, что дракон появлялся здесь, но я в этом не был бы так уверен. Тем не менее, это место, которое стоит посетить и увидеть своими глазами» [8, с. 252].

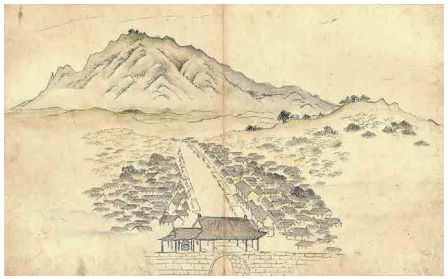


Рис. 3. Кан Сехван. «Вид Сондо», альбом «Путешествие в Сондо», бумага, тушь, водяные краски, 32,8 × 54 см, 1757 г., Национальный музей Кореи, Сеул

Кан Сехван использует особый способ изображения гигантских валунов, покрытых мхом. Он обводит силуэты камней толстой контурной линией, сообщая их поверхности объемность, виртуозно используя градации тона. В этой попытке передать объем и пространственную глубину сказалось новаторство мастера, который впервые вводит этот художественный прием в корейской живописи. Подобное использование минеральных красок, напоминающее европейскую акварель, безусловно, свидетельствует о влиянии искусства Запада, которое проникает на полуостров вместе с новейшими художественными тенденциями из Китая [8, с. 251–253]. Абсурдность и парадоксальность ландшафта, будто бы заваленного гигантскими валунами, подчеркивает стаффаж — фигурки путника и всадника (господин и слуга), вводящие зрителя в пространство пейзажа, придавая ему масштабную соразмерность.

Другой рисунок, хорошо демонстрирующий знакомство Кан Сехвана с западной традицией, — это «Вид Кэсона» (рис. 3). Широкая дорога, уходящая вглубь от главных городских ворот, и уменьшающиеся дома отражают увлечение художника линейной перспективой, также заимствованной из арсенала европейского искусства [5, с. 356]. Врата на перднем плане, высокая линия горизонта и точка схода, приводящая дорогу к подножию горы, создают глубокое панорамное пространство.

Третий пейзаж из альбома «Путешествие в Сондо» — «Водопад Пагён» (рис. 4). Рисунок традиционен в своем исполнении, отличительной чертой является только специфический колорит, с его тональной дифференциацией, — приема, необходимого для передачи объема и пространственных эффектов. В верхнем правом углу альбомного листа находятся стихи Кан Сехвана:

Вода с грозным ревом ниспадает с небес,
Будто завеса, в тумане брызг, скрывает отдаленное убежище.
Птицы летят прочь, напуганные шумом,
И даже сияющее солнце тускнеет, превращаясь в едва заметный диск.
Студеный туман омывает мой влажный лоб.
Я недвижно стою, опираясь на каменный парапет,
Такой захватывающий, такой величественный вид!
И нет нужды искать чего-то боле! [8, с. 213]

(Перевод К.Н. Гаврилина)

Стоит также упомянуть пейзажи, созданные художником на китайскую тему. Свиток Кан Сехвана «Девять излучин Уишань» из Национального музея Кореи — идеализированное представление о родине великого неоконфуцианца Чжу Си (1130–1200), он отражает проминскую и антицинскую идеологию, распространенную в этот период в Корее. А вот в альбоме «Три удивительных [вида] на пути [посольства]» также из Национального музея Кореи, — пейзажи мест, увиденных Кан Сехваном в Китае в ходе его дипломатической миссии [6, с. 6–7]. Они отражают любопытство и интерес художника к Великому Китаю, пусть даже и находящемуся под властью «варварской» маньчжурской династии. Это хорошая иллюстрация двойственного отношения к цинскому Китаю в среде корейских интеллектуалов позднего периода Чосон.



Рис. 4. Кан Сехван. «Водопад Пагён», альбом «Путешествие в Сондо», бумага, тушь, водяные краски, 32,8 × 54 см, 1757 г., Национальный музей Кореи, Сеул

Как уже упоминалось выше, Кан Сехвану было свойственно желание экспериментировать. В своем творчестве он

постоянно пробовал новое, его работа с цветом и выбор предметов изображения очень индивидуальны. Например, среди множества изображений излюбленного мотива белой редьки (рис. 5), рисунок Кан Сехвана из Национального музея Кореи признан специалистами одним из самых выдающихся в истории традиционной живописи. Под редькой мы видим желтое пятно, которое кажется ее тенью, хотя это не так, вероятно, добавляя жёлтый цвет, Кан Сехван пытался создать иллюзию объема.



Рис. 5. Кан Сехван. «Редька», «Альбом Пхёама», шелк, тушь, водяные краски, 28,5 × 22,3 см, XVIII в., Национальный музей Кореи, Сеул

Ярко проявил себя Кан Сехван и в изображении четырех благородных растений сагунджа (хризантема, бамбук, слива в цвету и орхидея), символов добродетелей благородного мужа, которые были любимой темой живописи художников-интеллектуалов. Такие картины великолепно демонстрировали владение кистью. Интерес к этому жанру художник стал проявлять уже в преклонном возрасте. Во время своего путешествия в Китай Кан Сехван задался вопросом, почему бамбук китайских художников так хорош, и как на это влияет качество бумаги. Изображая бамбук, он экспериментировал с разными сортами китайской и корейской бумаги.

Кан Сехван был первым в Корее, кто стал рисовал все четыре растения, не выделяя какое-либо из них [7, с. 22–23]. Однако современные искусствоведы особенно высоко ценят орхидеи (рис. 6) и бамбук художника. Свиток «Орхидея и бамбук» из Национального музея Кореи (рис. 7) можно назвать вершиной творчества художника в жанре четырех благородных растений, он примечателен своей чистой и открытой композицией, мягкой работой кистью, очевидными каллиграфическими приемами.



Рис. 6. Кан Сехван. «Орхидея тушью», бумага, тушь, 29,8 × 21 см, вторая половина XVIII в., Художественный музей Кансон, Сеул

Интересно, что самые известные творческие псевдонимы Кан Сехвана — Пхёам — «ло-



Рис. 7. Кан Сехван. фрагмент свитка «Орхидея и бамбук», бумага, тушь, 39,1 × 304,5 см, 1790 г., Национальный музей Кореи, Сеул

гово леопарда» (подразумевает жизнь в уединении, вдали от суетного мира) и Ноджук — «бамбук в росе»; последний художник чаще использовал в поздние годы. Оба псевдонима отражают стремление благородного мужа к любованию природой и отшельничеству в дальних горах.

Отдельного внимания заслуживают автопортреты художника. Автопортреты были не самой распространенной формой портретной живописи в Корее, до нас дошло совсем немного картин этого жанра. Однако сама портретная живопись имела огромное значение для корейского общества. Дело в том, что развитие данного жанра происходило в контексте неоконфуцианской идеологической системы, главенствовавшей в период Чосон. Портрет являлся частью комплекса обрядов, связанных с культом предков, они создавались для того, чтобы храниться в специальных семейных портретных галереях ёндан в храмах предков садан, и выставлялись во время поминальных церемоний. То есть корейский портрет эпохи Чосон имел ритуальное, сакральное значение.

Кан Сехван в своем творчестве неоднократно обращался к автопортрету. Самое известное произведение в этом жанре (рис.1) создано художником в семьдесят лет. На картине он предстает в необычном обличии — черном головном уборе чиновника осамо и простонародной одежде ябок, явно несочетающимися друг с другом. Такой костюм призван продемонстрировать личную позицию мастера, который служит государству, но в глубине души хотел бы стать отшельником, живя в уединении и простоте.

Комментарий слева и справа в верхней части полотна гласит: «Кто этот человек? Его борода и брови белые, как снег. Он носит шляпу чиновника и одежду простого человека. Его сердце в горах, хотя он все еще среди королевской свиты. Он читает тысячи книг и рисует горные пейзажи. Что люди знают о нем? Он ведет жизнь, неведомую никому. Он сам создал эту картину и написал эти слова» [8, с. 246].



Рис. 8. Кан Сехван. «Автопортрет», шелк, тушь, водяные краски, диаметр 15 см, конец XVIII в., Национальный музей Кореи, Сеул

Автопортрет стал прекрасным отражением того, как видел себя конфуцианский ученый, он стремился к успешной карьере чиновника и общественному признанию, но в тоже время его идеалом была скудная жизнь отшельника.

Даже в таком консервативном жанре, как портрет, Кан Сехван использует мягкую светотеневую моделировку, что в очередной раз подтверждает его стремление к техническим новшествам в живописи [10, с. 38].

Сохранился еще один автопортрет Кан Сехвана (рис. 8), это маленькая картина диаметром всего 15 см. Важнейшей чертой корейского традиционного портрета был крайний натурализм, связанный с мемориальным назначением жанра, и, похоже, Кан Сехван прекрасно справлялся с подобной задачей. Перед нами — ветхий старик с изможденным лицом в глубоких морщинах, вглядывающийся в прошедшее, подводящий итог своим деяниям.

Созвучные мысли мы находим в автобиографии мастера: «Я был несведущ по отношению к миру и безразличен к обыденным делам. Не имея возможности выделиться среди других, я всегда был не понят окружающими. Освободив себя для поэзии и живописи, я стремился раскрыть свою необычность, неповторимость и старомодный характер» [8, с. 249].

Кан Сехван был не только выдающимся художником, каллиграфом и поэтом, но также он был прекрасным наставником и самым известным художественным критиком своего времени.

Поступив на государственную службу, по совету вана Ёнджо Кан Сехван на время оставил живопись, однако его литературная и творческая жизнь продолжились. Очень часто владельцы картин самых разных художников несли их Кан Сехвану на оценку. Комментарии кванджи, собственноручно сделанные критиком на многих произведениях живописи XVIII в., снабжают нас бесценной информацией об истории искусства периода Чосон.

В качестве примера приведем надпись, оставленную Кан Сехваном на пейзаже «Гора Инвансан» художника Кан Хиона (1738–1784) из частной коллекции: «Картина [пейзаж] не должна выглядеть слишком натуралистично, будто это панорамная карта. Многие пейзажи имеют такой недостаток. Этот шедевр достаточно реалистичен, но в тоже время он обладает всеми необходимыми качествами, присущими подлинному произведению искусства» [8, с. 196]. Этот комментарий прекрасно отражает мировоззрение мастера, выявляя в нем проницательного критика, предостерегающего художника, работавшего в жанре пейзажа «подлинного вида», от увлечения излишним натурализмом, призывая его придерживаться большей условности.

Кан Сехван умел увидеть и оценить талант, он был учителем двух прославленных корейских живописцев Ким Хондо (1745–1806) и Син Ви (1769–1847).

Кан Сехван был старше Ким Хондо на тридцать два года и познакомился с будущим великим художником, когда тот был еще совсем мальчиком. Он так вспоминал об этом: «В начале, когда Санын [псевдоним Ким Хондо] был совсем молодым, я хвалил его талант и обучал секретам рисования. Позже мы служили в одном ведомстве и виделись каждое утро и вечер. Вместе мы искали отвлечение в мире искусства, и я чувствовал, что мы были друзьями» [5, с. 356].

В 1788 г. ван Чонджо приказал придворным художникам Ким Хондо и Ким Ынхвану (1742–1789) написать пейзажи Кымгансана, самых красивых гор на территории Корейского полуострова. Семидесятишестилетний Кан Сехван в сопровождении одного из своих сыновей на короткий период присоединился к художникам во время их творческой экспедиции и оставил подробные записи об этом путешествии. В своем путевом дневнике он писал: «Некоторые говорят, если бы духи гор и вод существовали, они бы не хотели, чтобы их изображали слишком точно. Но я с этим не согласен. Когда люди хотят получить свой портрет, они приглашают лучшего художника и обходятся с ним уважительно. И они будут удовлетворены, только если потрет выполнен так, что не бу-

дет пропущен ни единый волосок. Поэтому я думаю, что духи не против детального изображения гор» [5, с. 354].

Ким Хондо и Ким Ынхван создали шелковый свиток длинной в несколько десятков метров, на котором соавторы запечатлели прекрасные горы. Работа признана одним из лучших пейзажей эпохи Чосон, но, к сожалению, этот шедевр утрачен. По словам Кан Сехвана, «оба [художника] продемонстрировали самые высокие профессиональные навыки и талант. Картины получились великолепные, живые и отражающие натуру. Красота и величие горных пейзажей были запечатлены во всех деталях. Оба мастера продемонстрировали художественный гений, которого еще не было в Чосоне» [8, с. 280].

Таланты Кан Сехвана в области поэзии, каллиграфии и живописи передались его сыну Кан Сину (1767–1821) и внукам Кан Ио (1788–1857), Кан Ичхону (?–1801) и Кан Джину (1807–1858). Кан Сехван очень хвалил реалистические изображения птиц Кан Сина. Ни одного рисунка этого художника не сохранилось, однако, новые подходы в жанре «цветы и птицы» в XVIII в. набирали силу, и к этой области корейской живописи Кан Сехван относился также с большим интересом, передавая его своим детям и ученикам [10, с. 44–47].

В 2018 г. в Национальном музее Кореи в Сеуле состоялась выставка портретов пяти поколений семьи Чинджуских Канов. За многие десятки лет работы Национальный музей смог собрать уникальную коллекцию из десяти редчайших портретов шести членов семьи Кан Сехвана. Выставка была призвана не только дать представление о традиционной портретной живописи, но и продемонстрировать культуру ученых-конфуцианцев Кореи [6, с. 2–7], безусловно оказавшую существенное влияние на искусство Кореи. Совершенно очевидно, что одним из центральных героев этого проекта стал Кан Сехван.

Подводя итоги, еще раз повторим, что Кан Сехван являлся значимой фигурой в культурной жизни Кореи XVIII в. Он создал свой собственный стиль живописи, был каллиграфом и поэтом, обладая неординарным талантом, мог увидеть, оценить и признать гений других, прославился как самый известный художественный критик эпохи Чосон. В глазах потомков Кан Сехван предстал истинным и смелым новатором, обозначив переломный момент в истории корейской художественной культуры на пороге Нового времени.

Список литературы:

1. *Глухарёва О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века. — Москва, 1982.

2. *Гутарёва Ю.И.* Корейская пейзажная живопись. — Санкт-Петербург: Принтол, 2016.

3. «Московский Кремль», Горбатова И.В. Династия Мин: сияние учености: (каталог выставки, Музеи Московского Кремля, 16 апреля — 25 июля 2018 года). — Москва: Московский кремль, 2018.

4. *Толстокулаков И.А.* Очерк истории корейской культуры // Учебное пособие. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002.

5. Arts of Korea. The Metropolitan Museum of Art. — New York, 1998.

6. *Kim Woollim.* Kang Sehwang and Portraits of Five Generations of Kans Clan Originated in Jinju // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Vol. 45. — Autumn 2018. — P. 2–7.

7. *Min Kilhong.* A Painter's Life: Kang Sehwang and Literati Culture in the 18th Century // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Vol. 24. — Summer 2013. — P. 20–23.

8. *Park Youngdae.* Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period. — Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004.

9. The Painting Album of Kang Sehwang // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Vol. 33. — Autumn 2015. — P. 20–23.

10. *Yi Sŏng-Mi.* Searching for Modernity. Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosŏn Period. — Spencer Museum of Art, University of Washington Press, Seattle, 2015.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, доцент, член Творческого Союза Художников России, заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова:
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЛЮ ЦЗЫЮЙ

Аспирант кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 47895574@qq.com

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA), professor
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

LIU ZIYU

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 47895574@qq.com

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ЛУ ЧЖУНЪЮАНЯ: ОТ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА К АБСТРАКТНОМУ

EVOLUTION OF LU ZHONGYUAN'S ART STYLE: FROM REALISTIC LANDSCAPE TO ABSTRACT

Главной темой творчества известного современного китайского художника Лу Чжунъюаня (род. 1954 г.) всегда был пейзаж. Основу его художественного стиля определяло реалистическое восприятие действительности. Позже, под влиянием близкого знакомства с японским искусством, его индивидуальная манера живописи приобрела черты отчетливой декоративности, а в последние годы художник активно эволюционирует в сторону абстрактного изображения пейзажа. Смена этих трех художественных направлений позволяет говорить о трех основных этапах творческого пути известного художника и педагога, профессора Центральной академии искусств и ремесел в Пекине Лу Чжунъюаня.

The main theme of the work of the famous modern Chinese artist Lu Zhongyuan (born in 1954) has always been landscape. The basis of his artistic style was determined by the realistic perception of reality. Later, under the influence of a close acquaintance with Japanese art, his individual style of painting acquired features of pronounced decorative, and in recent years the artist has actively evolved towards an abstract representation of the landscape. The change of these three artistic directions allows us to talk about the three main stages of the creative path of the famous artist and teacher, professor of the Central Academy of Arts and Crafts in Beijing, Lu Zhongyuan.

Ключевые слова: китайская пейзажная живопись, традиция, новаторство, новая китайская живопись, учеба в Японии, абстрактный пейзаж.
Keywords: Chinese landscape painting, tradition, innovation, new Chinese painting, study in Japan, abstract landscape.

1. СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ ХУДОЖНИКА — освоение европейского реализма (до 1987 г.)

Современный китайский художник Лу Чжунъюань, ныне широко известный не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами, родился в 1954 году в Ухане, на берегах великой и живописной Янцзы, которая оставила своей яркий след в его творческой биографии: с юности главной темой творчества художника стал пейзаж.

Совсем молодым человеком он осознанно отправился в Пекин изучать искусство и заниматься живописью. В 1979 году Лу Чжунъюань поступил в Центральную академию искусств и ремесел (ныне академия изящных искусств пекинского университета Цинхуа), где преподавал знаменитый на весь Китай художник Ву Гуаньчжун (1919–2010). Ву Гуаньчжун учился во Франции (1947–1950) и был известен тем, что добился заметных успехов в деле сближения искусства Китая и Запада. Под влиянием учителя Лу Чжунъюань увлекся масляной живописью и усвоил художественную манеру учителя.

В 1983 году после окончания университета Лу Чжунъюань начал преподавательскую деятельность в университете г. Хубэй. В этот период Лу Чжунъюань пишет маслом множество выразительных этюдов, которые закладывают надежную основу его дальнейшего творчества,

основанного на освоении возможностей цвета в масляной живописи. Он хорошо запомнил завет своего учителя Ву Гуаньчжуна и старательно следовал ему:



Рис. 1. «Лодки у реки». Год не указан, 60 х 80 см, масло. Частная коллекция

«В работе с масляной живописью нужно особое внимание уделять написанию этюдов, прогулкам вдоль реки, вдоль озера — не только для того, чтобы ощутить краски природы, но и для того, чтобы испытать эмоции природы; это послужит не только изучению западных техник масляной живописи, но и развитию китайского стиля масляной живописи» [1]. Именно поэтому Лу Чжунъюань использует не только этюд, но и эскиз, готовясь к созданию пейзажного образа: ведь в Китае художник не пишет природу с натуры, но передает свои впечатления в эскизе, следуя воспоминанию или воображению.

Работы Лу Чжунъюаня этого периода красочны, в них чувствуется напряжение, они обладают особенным чувством формы. В них сочетаются дальневосточная условность в построении пространства и европейское понимание цвета, широких возможностей колорита. Произведения художника этого периода можно назвать «объективизированным» пейзажем, в котором прямолинейный взгляд на натуру и воображаемый идеальный мир находят примирение.

Так, в ранней работе «Лодки у реки» (год не указан, рис. 1) отразился интерес мастера к европейскому академическому стилю живописи, его склонность к фотографически точной передаче природы. В этой работе автор реалистически изображает южный пейзаж: в ярком солнечном свете в реке отчетливо видно отражение неба с белыми плывущими по нему облаками.

2. НАЧАЛО ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ — формирование под влиянием японской живописи стиля «напряженного декоративного колорита» (1987–2001).

В 1987 году Лу Чжунъюань уехал учиться в Японию и провел в путешествиях за границей следующие почти 15 лет своей жизни.

В Японии он учился у японского мастера каллиграфической живописи Хигасияма Кюи.



Рис. 2. «Смерть реки». 1990, 160 х 120 см. Частная коллекция

Изучение японского искусства было для Лу Чжунъюаня особенно вдохновляющим, поскольку в Японии он увидел образцы удачного соединения восточного искусства с западным. Находясь под сильным влиянием декоративного стиля японской живописи, Лу Чжунъюань стал включать в свои картины декоративные элементы, изменил свое отношение к цвету: обратился к яркому локальному колориту, стремясь объединить восточную эстетику и философию с выразительностью западной масляной живописи. Эти творческие принципы художника нашли свое отражение в его серии работ о Янцзы.

Так, в картине «Смерть реки» (1990 год, рис. 2) автор эмоционально насыщенными, открытыми пастозными мазками изображает возвышенности береговой линии реки. В солнечном свете горы становятся золотисто-желтыми, ослепительно-яркими и отбрасывают темно-синие тени. Это восприятие цветового контраста, чрезвычайно напряженного, выражает удивительно декоративное национальное ощущение цвета, делая картину чистой и несколько нереальной, сдержанной и глубокой. Движение потока воды и льющихся струй передано полутонами китайской туши. Теплые серые небеса вылеплены широкими размашистыми мазками, постепенно переходящими от светлого к темному, что усиливает эмоциональное и ритмическое ощущение формы. Пейзаж, представленный в этой работе, уже невозможно назвать объективным — он индивидуализирован. Кажется, будто перед нами натурный пейзаж, однако с точки зрения содержания — это отображение какого-то идеального, одухотворенного, трансцендентного мира.

3. ДАЛЬНЕЙШАЯ ЭВОЛЮЦИЯ — появление абстрактных тенденций в изображении пейзажа (2001–2021).

В 2001 году Лу Чжунъюань был вновь приглашен в Китай для преподавания в Центральной академии изящных искусств, где он вскоре проявит себя как талантливый педагог национального масштаба. На

протяжении всего времени пребывания за границей художник никогда не забывал о своей любви к родной стране. Богатый, накопленный за многие годы, жизненный и творческий опыт стал новым источником его творчества. В последние годы он создал серию пейзажных произведений, которые выражают его любовь к Родине и размышления о ней, мысли о китайской культуре и национальном духе.



Рис. 3. «Священный Шаошань». 2013, 160 х 160 см, масло. Частная коллекция

Странствуя многие годы, он мечтал вернуться туда, где начиналось его творчество, туда, где, как он выразился, его корни. Традиционная китайская культура, каллиграфия, этнические украшения и костюмы стали постоянным источником его творческих сил и вдохновения, породили и пропитали насквозь его искусство, чтобы принести новые плоды. В этот период он не только преподавал, но и сам напитывался животворными токами родной земли и, наконец, «разорвав кокон и превратившись в бабочку», открыл для себя великолепие выразительных возможностей модернизма, создав масштабные, наполненные итальянскими аллюзиями, картины маслом, которые привлекли внимание художественной общественности в стране и за рубежом.

В работе 2013 года «Священный Шаошань» (рис. 3), хотя и выполненной все еще в реалистических традициях, обнаруживается новое дыхание, оживляющее символистское понимание формы. На полотне изображен обычный сельский дом в горах Хунани, но мы знаем, что в этом сельском доме родился изменивший судьбу Китая политический деятель Мао Цзэдун. Хижины, пруды и деревья на картине изображены реалистично. Картина выдержана в синих тонах, а обветшавший и местами даже разрушившийся дом эстетизирован — изображен со светлыми стенами, так будто они только что побелены. Рядом — водная гладь, вдаль уходят горы, которые имеют особое значение в традиционной китайской культуре: мотив «восхождения на гору» считается у китайцев лучшим выражением созерцательного времяпрепровождения. Также в этом образе представлена идея Пути, Дороги, Судьбы — в подъеме к



Рис. 4. «Возле воды». 2016, 160 х 160 см, масло. Частная коллекция



Рис. 5. «Красное облако». 2013, 80 х 80 см, масло. Частная коллекция

вершине — как восхождение к цели, ведущее к совершенству. Хотя, на первый взгляд, композиция картины элементарна, очень традиционна, как будто не содержит никакого скрытого смысла.

В другой своей работе того же времени «Красное облако» (2013 год, рис. 4) художник изобразил метафорический пейзаж с текучими плавными переходами цвета, которые проникают друг в друга и наплывают друг на друга. Теплые серые и голубые пятна цвета в левом нижнем углу картины сливаются, поднимаясь как волны воды и клубы тумана; черные плотные пятна среднего плана напоминают валуны, обрамляющие берег, — незыблемые и тяжелые. Протяженные пятна цвета, окаймляющие композицию вверху, естественным образом воспринимаются как силуэт леса; оранжевые и красные пятна цвета согласованы друг с другом, как облака и отражающие их воды. В этой картине художник использует яркий локальный колорит, плотно накладывая краску на поверхность холста. Здесь проявились особенности дальневосточного мировоззрения, в котором пейзаж предстает как необычная фантазия, переданная плоскостными декоративными планами.

Работа 2016 года «Возле воды» (рис. 5) была написана в то время, когда реалистическая манера творчества Лу Чжунъюаня претерпевает дальнейшие изменения. Картина изображает пейзаж китайской провинции Цзяннань. Бледно-голубой тон окутывает всю картину, а туманная, тихая, неподвижная вода будто живет своей жизнью: соприкосновение белых облаков к водной глади, клубы дыма над кораблем

создают особый сюрреалистический ландшафт. Светло-голубой водоем, отражения, разрушающие границы реальности, переданы полутонами так же, как бледно-зеленая крыша, — все это создает атмосферу некой идеальной жизни в слиянии с природой.



Рис. 6. «Одна мысль». 2013, 80 х 80 см, масло. Частная коллекция

В последние годы Лу Чжунъюань создал много больших живописных работ в итальянском духе. Горы, реки, деревья, облака, статуи — все создает ощущение торжественного великолепия, а просторы неба и земли — вселенной — обнаруживают себя в сочетании абстракции и фигуративности, подчеркивая первозданность дикой природы. В свободном, широком, каллиграфическом мазке художник являет определяющие черты китайского представления о прекрасном в искусстве, сочетая его с тяжеловесной и блистательной красотой в европейском понимании.

Неслучайно Лу Чжунъюань однажды сказал: «Гора, которую я написал, не является конкретной горой, и поток не является конкретным водоемом. Я создаю обобщенный образ ландшафта, включающий в себя горы и воды, избегая натуралистических эффектов, выражая идеальное буддийское “ничто”, хранящееся в сердце художника и уносящее нас в далекие горние миры!» [2]. Все, что художник изображает в своей серии «Горы и воды», преодолевает зависимость от природных объектов и выражает чистоту и возвышенность его сердца.

В своей работе «Одна мысль» (2013, рис. 6) автор формирует еще один вид фундаментальных представлений о «ничто», пустоте как важных категориях, берущих истоки в древнейшей буддийской философии. Черная мгла, в ее бесконечном мерцании, будто скрывает неизведанную тайну — несколько бледно-синих линий, образующих крест в центре картины; ряд ярких лимонно-желтых мазков в сопровождении выразительных экспрессивных ударов кисти. Кажется, горизонтальные и вертикальные ритмы, главенствующие в композиции, преодолевают

пределы картины, втягивая в ее пространство зрителя, создавая иллюзию вневременного бытия. Хаос и тайная пустота мироздания как бы взывают к «богоподобному» творцу в тщетных попытках понять его размышления о Вселенной.

***

В заключение отметим, что формирование стиля любого живописца происходит под влиянием перипетий его судьбы и определяется его способностями. Так было и у Лу Чжунъюаня. Таким образом, в его творческой эволюции мы отчетливо выделяем три этапа, каждый из которых стал кульминационным.

Начиная с Линь Фэнмяня (1900–1991) и Сюй Бэйхуна (1895–1953), китайские живописцы стремились к международному признанию как носители уникального национального духа. Этот ряд великих мастеров, на наш взгляд, может быть смело дополнен именем Лу Чжунъюаня.

Неслучайно, когда в ноябре 2019 года университет Цинхуа праздновал столетнюю годовщину со дня рождения Ву Гуаньчжуна, Лу Чжунъюань написал: «Я никогда не стремился к тому, чтобы получить и выполнить четыре домашних задания учителя: освоить масляную живопись, национальную живопись, каллиграфию и классическую китайскую литературу… но я стремился к тому, чтобы понять достижения моего наставника, его художественный язык, прикоснуться к его мыслям, к его философским воззрениям, дать их особенную, обновленную интерпретацию, тем самым исполнив свой долг» [3].

В произведениях Лу Чжунъюаня, где художественно воплощены философские идеи о тайне, пустоте, тишине и духовном свете, раскрывается душа сотворившего великую культуру Китая народа.

Примечания:

1. 吕中元教授是一位学术型的综合性画家 (Проф. Лу Чжунъюань как разносторонний академический художник). — https://www.tspweb.com/key/%E4%B8%AD%E5%A4%AE%E7%BE%8E%E6%9C%AF%E5%AD%A6%E9%99%A2%E5%90%95%E4%B8%AD%E5%85%83 (дата обращения: 16.11.2020).

2. 画家吕中元带你看 大山大水的“美与境 (Художник Лу Чжунъюань показывает красоту ландшафта и окружающей среды). https://baijiahao.baidu.com/s?id=1654417895585694743&wfr=spider&for=pchttps://baijiahao.baidu.com/s?id=1654417895585694743&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 21.10.2020).

3. 吕中元的油画—大山大水 (Масляная живопись Лу Чжунъюаня). — https://kknews.cc/culture/vmko3ll.html . (дата обращения: 08.09.2020).

4. 吕中元印象 作者：欧阳启明 (Лу Чжунъюань: впечатление). — https://lvzhongyuan.artron.net/news_detail_123869 (дата обращения: 15.10.2020).

5. 吕中元和他的画 (Лу Чжунъюань и его картины). — https://www.meipian.cn/1pugepjz (дата обращения: 22.08.2020).

6. 吕中元 (Лу Чжунъюань) https://baike.baidu.com/item/%E5%90%95%E4%B8%AD%E5%85%83/13885115 (дата обращения: 26.09.2020).

Список литературы:

1. 不负丹青吕中元的大山大水. (Горы и реки Лу Чжунъюаня). — URL:https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI3NjQ4MTAxNg==&mid=2247484775&idx=1&sn=ec10c392f66ca255fa793e588bfd1e9a&chksm=eb7593f0dc021ae6a0b6d51062b9aebd9d0550112981d92f2fe9c5460d14d0cfe3771a035742&mpshare=1&scene=1&srcid=11034ppjL5TPeoEyRT4o9RgK&sharer_sharetime=1587024617701&sharer_shareid=eb3c4ca91eda5db943c2f47c3fb9c188&exportkey=AW5k81qRpby0pDSSTMEUU2g%3D&pass_ticket=wy9RgFsRyrpI6ImOGyh14NrcH8D0e7N27Hvpq0ZoQipeHY%2By0WZWhzrzQmmZchsk#rd (дата обращения: 28.08.2020).

2. 吕中元：用油彩泼出的“大山大水”之大美 (Лу Чжунъюань. С маслом пролилась из ландшафта красота). https://www.meishu.com/news/meishujia/qianlifaxian/1501.html (дата обращения: 25.11.2020).

3. 吕中元的油画—大山大水 (Масляная живопись Лу Чжунъюаня). — https://kknews.cc/culture/vmko3ll.html (дата обращения: 10.09.2020).

П.Е. БАЛАЛАЕВ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

P.E. BALALAEV

Graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

К ВОПРОСУ О ГРАВИРОВАННЫХ ОБРАЗЦАХ ИКОНЫ «ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ» СИМОНА УШАКОВА

ON THE ISSUE OF FINE ARCHETYPES IN THE ICON OF THE «OLD TESTAMENT TRINITY» OF 1671 BY SIMON USHAKOV

В настоящей статье затрагиваются основные проблемы исследования западноевропейских гравюр, использованных Симоном Ушаковым для создания иконы «Троица ветхозаветная» 1671 г. Рассмотрена историография вопроса, указаны некоторые ошибочные выводы, сделанные ранее исследователями этого произведения. Основной целью статьи является выявление изобразительных архетипов, использовавшихся Симоном Ушаковым в своей работе. В статье показаны предпосылки и причины реминисцентно-компилятивного метода работы изографов второй половины XVII века. Основное место уделено изысканию оригиналов гравюр, использованных Ушаковым в иконе «Троицы» 1671 г., предпринята попытка изучения реминисценций в живописи XVII в., выявления изобразительных архетипов, лежащих в основе произведений западноевропейской живописи и графики, ставших для русских мастеров своего рода новыми лицевыми подлинниками.

In this article the research question of Western prints, Simon Ushakov used to create the icon «Old Testament Trinity» in 1671. The historiography of the issue is considered, some erroneous conclusions made earlier by researchers of the icon of the «Old Testament Trinity» are indicated. The main purpose of the article is to identify the

visual archetypes used by Simon Ushakov in their works. The article shows the prerequisites and causes of the reminiscence — compilation method of work of isographers of the second half of the XVII century. Main attention is paid to the search for the original prints used Ushakov in the icon of the Holy Trinity in 1671, an attempt was made to study reminiscences in XVII century painting, based on the identification of the fine archetypes that underlie the works of Western European painting and graphics, which became for Russian masters a kind of new facial scripts.

Ключевые слова: Симон Ушаков, Н.П. Сычев, XVII век, русские иконописцы, Оружейная палата, Паоло Веронезе, Ян Санредам, Ян Саделер, живопись, иконопись, западноевропейские гравюры, Библия Пискатора, Библия Маттиаса Мериана.
Keywords: Simon Ushakov, N.P. Sychev, 17th century, Russian icon painters, Armory, Paul Veronese, Jan Sanredam, Jan Sadeler, icon painting, Western European engravings, The Piscator's Bible, Mathias Merian's Bible.

Исполненная Пименом Федоровичем «зовомым» Симон Ушаков икона «Троица ветхозаветная» (1671 г., Государственный Русский музей) привлекла внимание исследователей искусства сразу же после ее появления в коллекции Русского музея. При изучении иконы исследователи выявили две главные проблемы, связанные с ней: изобразительное сходство с «Троицей» Андрея Рублева, а также особенности изображения архитектурных кулис. Н.П. Сычев предпринимает попытку поиска образцов, с которыми работал при создании своей иконы Ушаков, а также впервые доказывает ориентацию художника на «Троицу» Рублева и его попытку возвращения к рублевской иссихии, забытой иконописцами XVII в. Также Сычев сравнивает построение композиций двух икон, расположение ангелов и до личностей. Главный интерес при изучении иконы «Троицы» Симона Ушакова вызывает тот факт, что для изображения дома Авраамова художник использует мотив классической арки с композитными колоннами, аттиком и карнизом. Точно такая же арка украшает интерьер царского дворца в гравюре «Царь Давид», выполненной по рисунку Ушакова Афанасием Трухменским. Однако откуда на иконе появился такой классический и правильно выстроенный элемент

архитектурного убранства? На какие источники опирается изображение Мамврийского дуба и трапезы, исполненные с необычной для иконописи «реальной» точностью?



Рис. 1. С. Ушаков. «Троица ветхозаветная». 1671 г. Дерево, левкас, темпера. 126 х 90,2 см. Государственный Русский музей. Музейный номер ДРЖ — 2147

Для разрешения поставленных задач нам необходимо обратиться к печатным гравированным западноевропейским изданиям. Таких к середине XVII в. европейскими граверами и издательствами было выпущено достаточное количество. Важнейшим изданием гравюр стала Библия Пискатора. Имея уже некоторый опыт в заимствовании отдельных мотивов гравюр, иконописцы начали активно пользоваться этим новым источником изображений, вводя западные образы в традиционную икону. Дело в том, что иконопись второй половины XVII в. находилась на перепутье и фактически «металась» между новыми западными веяниями и традиционным византизирующим стилем. С одной стороны, мастера хотели создавать образы нового типа, отвечающие веяниям моды, а с другой — в русской иконописи прочно существовал большой византизирующий стиль. Особенно это касается икон «Троицы», изображение которой с 1555 г. разрешалось лишь по Рублевскому образцу. Вероятно, такая двуликость и вызывала к жизни иконописное направление, названное «фрязью», соединившее в себе традицию и новшества. Не обошла стороной новомодная тенденция и творчество Симона Ушакова. Мастер так же, как и многие другие иконописцы данного периода, применял в своих работах западную гравюру и, как и многие, перерабатывал и изменял на «русский манер» европейские «увражи». Однако делал он это весьма искусно и деликатно, так, что выявить гравюрные оригиналы становится возможно лишь при внимательнейшем изучении его работ.

История исследования

Искусствоведами практически столетие назад был поднят вопрос о причинах возникновения на иконе «Троицы Ветхозаветной» Симона Ушакова таких необычных для того времени архитектурных кулис, с достоверной, правильно выстроенной классической постройкой, иду-

щей вразрез с традицией православной иконописи и «Рублевским» изводом. «Где источник тех элементов “фрязи”, какие имеются в его творчестве?» — писал в статье 1927 года В.Н. Нечаев [1, с. 113–146].

Но таковым (конкретизированным) этот вопрос появляется далеко не с самого начала изучения творчества С. Ушакова, а лишь у поколения исследователей 1920-х гг. Более ранние из них были уверены в использовании мастером гравюрных образцов, например, Г.Д. Филимонов пишет: «…художник пользовался всеми бывшими у него под рукою материалами, иллюстрированными изданиями, гравюрами, отчасти современною натурою…» [2, с. 12], в чем был абсолютно прав. Д.А. Ровинский [3] высказывал предположение о гравюре Ушакова «Семь смертных грехов» и возможном заимствовании ее композиции из какого-либо иностранного образца. Становится очевидным, что первые исследователи творчества Симона Ушакова были абсолютно уверены в использовании им гравюр, однако их попытки поисков этих печатных оригиналов в то время больших результатов не дали.

Интерес к изучению гравюрных источников возникает, пожалуй, на рубеже XIX–XX вв., тогда И.М. Тарабрин [4] впервые всерьез занимается изучением Библии Пискатора. Образцы же, которыми пользовался Ушаков, начинают рассматривать с появлением в 1925 г. в научной среде «нового произведения» Ушакова «Троицы ветхозаветной» 1671 г., привезенной в Русский музей из Гатчинского дворца-музея.

До этого момента авторы, писавшие о жизни и творчестве Симона Ушакова, не упоминали «Троицу» 1671 г. Причиной всему, по-видимому, была малодоступность этого произведения, находившегося в собрании Гатчинского дворца. Однако после поступления «Троицы Ветхозаветной» в 1925 г. в Русский музей она сразу же становится объектом активного интереса. Уже через два года после «обретения» иконы и ее реставрации, в 1927 г., В.Н. Нечаев пишет о ней в статье «Симон Ушаков» [5, с. 113–146]. По поводу арки Нечаев отмечает: «…архитектурная декорация… имеет чисто фряжские формы» [6, с. 123]. В описании же арки он ограничивается следующими комментариями: «…представление только посредством изображения городских ворот и небольшого вида внутрь их» [7, с. 123]. В 1928 г. к изучению данной иконы обращается другой искусствовед Николай Петрович Сычев. В ходе исследования им было установлено заимствование архитектурных кулис Симоном Ушаковым из произведения Паоло Веронезе. Однако при атрибуции полотна Веронезе Сычев, отыскав нужное изображение, неправильно указывает его название — «Пир у Симона Фарисея» [8, с. 80].

На одной из картин Веронезе с таким названием, выполненной в 1570 г., действительно, есть арка, представленная в трехчетвертном повороте с пространством за ее пределами, но она не имеет ничего общего с тем фрагментом, который был приведен и описан в статье Н.П. Сычева и который, действительно, близок архитектурному стаффажу ушаковской иконы. Таким образом, в историографическую традицию закралась ошибка, которая позже была многократно повторена различными исследователями, вслед за Сычевым ошибочно называвшими источником изображения арки полотно Веронезе «Пир у Симона Фарисея» (например, [9, с. 528]).

На самом же деле арка, описанная и приведенная в качестве иллюстрации в статье 1928 г., может быть найдена на другом полотне великого венецианца — «Пир в доме Левия» (1573 г., Музей Академии, Венеция). В точности этого названия не приходится сомневаться, поскольку оно начертано на картине самим П. Веронезе — FECITD. COVI. MAGNV. LEVI. — лат. Fecit Dominolat. Evangelio de Lucas, capitulo V — Евангелие от Луки, глава V. Кроме оригинальной картины, это название повторяется и на некоторых гравюрных копиях этого произведения XIX в. Например, на французской гравюре 1804–1815 гг. работы Алексиса Шатанье (англ. Alexis Chataignier) — REPAS CHEZ LEVI.

Композиция полотна «Пир в доме Левия» 1573 г. Паоло Веронезе разделена на три плана в глубину и условно на три части по вертикали. Вертикальное членение, а также разделение первого и второго планов происходит при помощи трехпролетной аркады. Именно правый пролет данной арки и послужил косвенным образцом для архитектуры в иконе «Троица» Симона Ушакова. При сравнении деталей арок и архитектурных пейзажей в работах Веронезе и Ушакова выявляется абсолютное сходство, создающее тем самым неопровержимое доказательство ориентации «ушаковских палат» именно на рисунок «Пира в доме Левия» Паоло Веронезе. Все элементы композиции, архитектурный пейзаж за аркой, все детали повторены с большим вниманием и точностью. Ушаков выполняет изображение в зеркальном отражении, установив ее в трехчетвертном повороте и добавив аттик с карнизом и вазонами, а также приставив к арке крепостную стену, тем самым придав арке сходство с устройством городских ворот. Кроме того, С. Ушаков удаля-

ет (по-видимому, неуместные в иконе) фигуры крылатых Викторий в антрвольтах, оставив вместо них треугольные «зеркала», мотив которых также был почерпнут им из гравюр.

Теперь, когда разобран вопрос и разрешена путаница с названием картины Паоло Веронезе, можно попытаться установить, каким графическим образцом пользовался С. Ушаков, ведь он, никогда не бывавший в Италии, видеть оригинал произведения Веронезе не мог и, следовательно, воспринимал это произведение через гравюрную копию. По этому поводу в начале своей статьи Н.П. Сычев делает предположение о применении Симоном Ушаковым некой гравюры или перевода — «прориси» [10, с. 80]. Существует большое количество графических копий с «Пира в доме Левия», все они выполнены в разное время. Для нашего же исследования интерес представляет гравюра 1575–1607 гг., оттиски которой хранятся в собраниях Рейксмузеума, Музея Фогга, Государственного Эрмитажа и других. Эта гравюра выполнена Яном Санредамом, возможно, по рисунку неизвестного художника, подобному тому, который хранится в Рейксмузеуме (RP–T–1953–450), и представляет собой незаконченный, но четко построенный рисунок на серо-зеленой бумаге с легкой акварельной моделировкой объема. Этот рисунок воспроизводит именно интересующую нас часть произведения П.Веронезе.



Рис. 2. Рисунок неизвестного художника. Рисунок с картины П. Веронезе «Пир в доме Левия». Происходит из Антверпена. Рейксмузеум. Бумага, карандаш, акварель. Музейный номер RP–T–1953–450

Гравюра же Санредама является офортной печатью на трех отдельных листах с полями, деление листов происходит по вертикалям арок, композиция на печатной доске гравирована в прямом изображении, что при печати дает зеркальное отображение рисунка. Использование в иконе Ушакова первого (левого) листа гравюры, казалось бы, объясняет многие вопросы: обратное отображение арки, изображение ее в виде одиночной (как бы триумфальной), а не тройной аркады. О применении именно этого образца в результате своего исследования говорит и Н.П. Сычев, нашедший такой оттиск в собрании Эрмитажа [11, с. 98–99].

Открытие Н.П. Сычева стало считаться общепринятым и вошло во многие более поздние публикации ушаковской «Троицы». Например, о применении данного гравированного образца вскользь упоминают в своих статьях И.Л. Бусева-Давыдова [12, с. 22] и М.М. Красилин [13, с. 327].

Первым изданием, указавшим верно оригинал Веронезе и гравюры, стал каталог выставки Русского музея «Осень русского средневековья» 2019 г. [14, с. 72]. Правда, вопрос атрибуции образцов и ее исторической неточности здесь не возводится в статус отдельно рассматриваемой проблемы. Вообще конкретно арке и ее образцам авторы посвящают один небольшой абзац в три предложения [15, с. 72]. На сегодняшний день это издание содержит наиболее точную и полную информацию по данной теме. Более подробных аналитических исследований, посвященных проблеме атрибуции иконы, с приведением всех примеров «иконографических звеньев», на сегодняшний день нет.

Изобразительные архетипы

Занимаясь изучением вопроса о заимствованиях в иконе Ушакова, искусствоведы уже подошли достаточно близко к разгадке «тайны» происхождения арки и града. Однако представляется, что обнаруженная Н.П. Сычевым в Эрмитаже гравюра, несомненно, имеющая отношение к ушаковской иконе, на самом деле представляет собой лишь промежуточное звено в цепи заимствований архитектурного мотива.

Автором настоящего исследования при рассмотрении произведений западноевропейской печатной графики были обнаружены две гравюры, которые, как представляется, также могли быть использованы Симоном Ушаковым при создании композиции «Троицы». Речь идет о гравюре Библии Маттиаса Мериана «Царь Давид» (около 1625 г.) и гравюре братьев Яна Саделера «Аллегория Италии» (1594–1600 гг.), выполненной по рисунку Ханса фон Аахена. Кроме того, выявлено несколько гравюр, которые, вероятно, не были непосредственными образцами для «Троицы», но могли быть использованы Ушаковым как разнообразный рабочий материал.

Итак, как уже было упомянуто, при создании композиции иконы «Троица Ветхозаветная» С. Ушаков использовал преимущественно две гравюры. Первым источником можно назвать гравюру из Библии Маттиаса Мериана [16; 17] «Царь Давид» (ок. 1625 г.), которая представляет собой композицию с изображением песнопения Царя Давида

в интерьере царского дворца. В левой части гравюры можно видеть уже знакомый нам фрагмент полотна Паоло Кальяри. Доказательством того, что русский иконописец пользовался именно этим образцом, а не самой гравюрой Я. Санредама, является то, что композицию данного произведения графики практически дословно воспроизводит резанная по рисунку Ушакова гравюра — фронтиспис к изданию Симеона Полоцкого «Царь Давид» 1680 г. Рисунок Ушакова в деталях копирует гравюру Мериана, однако же исполнив изначально горизонтальное изображение в вертикальном формате и заменив маньеристическую фигуру Давида на каноническое изображение царя в позе моления. В отличие от крупномасштабной трехчастной гравюры, которая, вероятно, была более штучной, дорогой продукцией печатных мастерских, малоформатная, «в четверку», или «в четверть» (9 х 6 см), лицевая Библия Маттеуса Мериана была широко распространена в Москве. Считается, что это издание получило и стихотворное описание Симеона Полоцкого. В довершение всего отметим и тот факт, что Симоном Ушаковым в течение 1664 г. было приобретено четыре дорогостоящих Библии. По всей видимости, это были печатные увражи или Библии в лицах. Таким образом, в отличие от маловероятной версии использования русским изографом Ушаковым гравюры Санредама, вполне убедительным и доказательным является факт применения им гравюры из лицевой Библии М. Мериана.



Рис. 3. Мериан. «Царь Давид». Гравюра из лицевой Библии Маттиаса Мериана. Ок. 1625 г. Медь, резец. БАН. Арх. С. 206

Однако же не стоит забывать и о гравюре Я. Санредама, послужившей для шведского мастера образцом. Использование Мерианом именно этой гравюры доказывается тем, что иных печатных копий полотна Веронезе, по крайней мере, до конца XVIII века не известно. Работа же Санредама печаталась различными издателями, добавлявшими, по традиции того времени, свои фамилии на издаваемые ими гравюры. Так, в интересующий нас период, а именно в конце XVI – начале XVII в известен оттиск, отпечатанный в мастерской Корнелиуса Шонеуса (нид.

C. Schoneus; 1540–1611 г.) около 1600 г. Эта гравюра исполнена Шонеусом с доски работы Санредама, о чем свидетельствует соответствующая надпись на гравюре. Это издание представляет собой склеенную из трех листов большую гравюру, копирующую картину Веронезе в зеркальном отражении.





Рис. 4. Я. Санредам. «Пир в доме Левия». Ок. 1575–1607 гг. Медь, резец. Рейксмузеум. Музейный номер RP–P–OB–10. 537A

Рис. 5. Я. Саделер. «Италия». По рисунку Ханса фон Аахена. Ок 1594 г. Медь, резец. Национальная библиотека Испании

Другая из двух основных гравюр не относится к лицевым Библиям, а представляет собой аллегорию Италии (ок. 1594 г.).

Данная гравюра исполнена Яном Саделером по рисунку Ханса фон Аахена, немецкого живописца и графика, работавшего в итальянизирующем маньеристическом стиле. Эта работа вполне могла входить в альбом (вместе с другими работами Х. фон Аахена), представляющий государства Европы. Дело в том, что Ханс фон Аахен, много путешествовавший по Европе и бывший во Франции, Испании и, в том числе, Италии, в какой-то момент задумал исполнить серию листов на свою излюбленную тему аллегорий, посвятив их странам, в которых ему случилось быть. Наиболее интересно изображает Аахен Италию, показывая в своем рисунке не только лишь ее современность, но отобразив также и древнюю историю этого государства. Желая показать военное могущество Италийских земель, мастер помещает в левую часть композиции изображение древнеримской триумфальной арки с пилястрами ионического ордера, высоким аттиком и карнизом, на аттике помещена аббревиатура римских легионов S.P.Q.R. Сверху арка украшена скульптурами, подобно тем, которые в прошлом украшали триумфальные арки древнего

Рима. Сквозь арочный пролет скачут ряды кавалерии, словно символизируя триумфальное шествие победоносной армии.

В центре композиции гравюры на фоне гористого пейзажа под сенью раскидистых дубовых ветвей расположились две аллегорические фигуры, символизирующие науку и искусство, а также королевскую власть, опирающуюся на плодородие (изобилие). Кроме того, на переднем плане нарисованы различные атрибуты наук и искусств, обозначающие геометрию и архитектуру, театр и музыку, скульптуру и литературу, и другие области человеческой деятельности. В правой части гравюры представлена, вероятно, типичная итальянская сценка с музицирующими под окном девушки молодыми людьми.

При «всматривании» в гравюру Я. Саделера обнаруживается целый ряд мотивов, которые могли вдохновить Симона Ушакова на создание пейзажного фона иконы «Троица». Так, например, в ней присутствуют все необходимые детали для иконографии ветхозаветного троичного сюжета (палаты Авраама, Мамврийский дуб и гора Мориа). Если посмотреть абстрагировано на пейзаж этого гравированного листа, не обращая внимания на фигуры и остальные аллегорические детали композиции, то перед нами проявляется фоновое изображение «ушаковской» «Троицы». Этот пейзаж с очень лаконичным фасадом арки был дополнен деталями, по всей видимости, позаимствованными из гравюры Библии Маттеуса Мериана, а точнее — архитектурного декора, заимствованного последним из работы Яна Санредама, копирующей, в свою очередь, картину Паоло Веронезе «Пир в доме Левия». Из нее иконописец берет фасад арки и архитектурный пейзаж, открывающийся зрителю сквозь ее пролет.

Особенности пейзажного фона и рисунок дерева в иконе Симона Ушакова интересовали еще Н.П. Сычева, видевшего в них влияние североевропейских и ранненидерландских образцов, однако конкретные прототипы им не были выявлены.

Делая свое заключение о влиянии ранненидерландских произведений, он, наравне со своим оппонентом Нечаевым, уходит в заблуждение. Ведь все приведенные гравюры исполнены всего за 80–90 лет до написания «ушаковской» «Троицы», и, более того, эти печатные издания зачастую напрямую связаны именно с Италией и соединяют в себе межстилевые черты, в них собраны ренессанс, барокко и даже античная римская архитектура.

Отметим еще один момент, отражающий метод работы русского иконописца и касающийся способа отбора деталей из оригинального прообраза. В арке Веронезе, а за ним Санредама и Мериана, в антрвольтах расположены фигуры крылатых Викторий, подвижных и активно жестикулирующих. Их изображения, вероятно, показались Ушакову неуместными и были им деликатно заменены на иные элементы декора и в иконе «Троица», и в гравюре «Царь Давид». На иконе вместо их фигур в углах арки Ушаков изображает так называемые «зеркала» — пустые стенные пространства, обрамленные рамой. Эти, с точки зрения ордерной системы, правильные детали вряд ли могли быть «придуманы» русским иконописцем, скорее, можно предположить, что они были увидены им в иных источниках — в увражах или гравюрах с архитектурными фонами. В качестве примера можно привести гравюру Адриана Колларта «Поднятие Иеремии из ямы» 1585 г., входящую в состав Библии Пискатора. Здесь в левой части композиции изображен арочный проем, декорированный колоннами, архивольтом, замком и треугольными зеркалами в антрвольтах. Расположение этой архи и ее ракурс также соответствуют рисунку Ушакова.

Упомянем также еще один элемент композиции «Троицы», часто привлекающий внимание исследователей этого произведения и иконописи вообще. Речь идет об изображении «трапезы» — богато накрытого стола с натюрмортом из разнообразных по форме сосудов и предметов, а также рукомойным комплектом перед ним. Исследователи традиционно сравнивают эту пышность с аскетической простотой деталей на иконе Андрея Рублева, а предметам утвари на произведении XVII в. приписывают происхождение из драгоценных посольских даров Оружейной палаты. Это, несомненно, возможно, особенно если вспомнить, что Симон Ушаков в начале своей карьеры знаменовал изображения для изделий из металла для мастеров Серебряной палаты и, конечно, был знаком с хранившимися там произведениями местных и зарубежных умельцев.

Однако можно предположить, что еще одним источником для изображения трапезы послужили гравюры, например, Библии Пискатора, в Новозаветных сценах которой часто встречаются накрытые с той же плотностью компоновки столы, а также расставленные на первом плане причудливой формы кувшины. Особенно интересна здесь гравюра «Тайная вечеря» Криспейна ван ден Брока 1600 г., опубликованная в Theatrum Biblicum Николая Пискатора. Это изображение, несомненно, было известно Симону Ушакову, поскольку оно послужило для него

образцом при написании иконы «Тайная вечеря» 1685 г. Здесь перед стоящим параллельно плоскости накрытым столом также поставлен рукомой — кувшин с изогнутой ручкой. Вообще, этот предмет достаточно часто встречается в различных изображениях Тайной вечери, например, у Альбрехта Дюрера. Северные мастера изображали рукомои как символы омовения в различных сценах, например, в картинах Якоба Йорданса и его мастерской («Оплакивание Христа» (ок. 1650 г., Эрмитаж), «Оплакивание Христа» (ок. 1650 г., Троицкий собор Александро-Невской лавры, Санкт-Петербург)). В Библии Пискатора же такие кувшины предстают перед зрителем в гравюрах, также связанных и со сценами пиров, застолий и иных композициях.

При рассмотрении формы, рисунка и манеры исполнения рукомойного комплекта особый интерес для нас представляют несколько гравированных листов Theatrum Biblicum, например, «Фамарь рожает Фареса и Зару» Мартена ван Хемскерка 1566 г. (лист из Библии Пискатора). Здесь рядом со служанкой, омывающей младенца, стоит кувшин, очень похожий на сосуд из Ушаковской иконы, с металлическим блеском, показанным тонкой штриховкой. На гравюре Яна Колларта (I) «Царица Савская перед Соломоном», 1579 г. (лист из Библии Пискатора) также представлен натюрморт из разнообразных сосудов, среди форм которых можно найти аналогии тем, что изобразил на иконе Симон Ушаков.

В довершение ко всему вышеизложенному вспомним об авторской стилизации гравюрного образа, в соответствии с предпочтениями и иконописной традицией того времени. В итоге всех описанных манипуляций получается практически собранная композиция, в которую автору оставалось лишь вписать саму сцену Троицы, рисунок которой был взят Ушаковым, по мнению многих исследователей (не вполне убедительно), из одноименной иконы Андрея Рублева.

Таким образом, получается, иконописец пользовался не одним гравюрным образцом, а целым набором печатной графики, вычленяя из каждого «увража» нужные элементы. Так в композиции иконы «Троицы ветхозаветной» мы можем назвать порядка пяти гравюр, а именно: 1. «Аллегория Италии» Яна Саделера, ок. 1594 года; 2. «Песнопение Царя Давида» Маттеуса Мериана, ок. 1625 года (Библия Мериана); 3. «Поднятие Иеремии из ямы» Адриана Колларта, ок. 1585 года (Библия Пискатора); 4. «Фамарь рожает Фареса и Зару» Мартена ван Хемскерка, ок. 1566 года (Библия Пискатора); 5. «Царица Савская перед Соломоном»

Яна Колларта (I), ок. 1579 года (Библия Пискатора). Выбирая из каждой необходимые ему детали, составившие основные элементы кулис и других предметов убранства иконы. Однако же работа М. Мериана имеет в разработке композиции «Троицы ветхозаветной» второе по степени важности значение, являясь лишь декоративным дополнением к образу, созданному из гравюры Яна Саделера. Остальные же «куншты» играют здесь менее важную роль. Выходит, все то, на, что обращали свое внимание исследователи прошлого, являлось не единственным заимствованием Симона Ушакова в композиции «Троицы», а было только частью большого набора использованных изографом образцов.

Теперь мы знаем, каким числом гравюр апеллировал Ушаков, также мы разобрались с изобразительной преемственностью арочного фасада и проследили мотив от иконы через гравюры Маттеуса Мериана, Яна Санредама, неизвестного художника до полотна Паоло Веронезе. Однако же остается неразобранной изобразительная преемственность гравюры Яна Саделера. К тому же архетипы данных архитектурных мотивов кроются не в живописных полотнах, а в реальных архитектурных памятниках. Рассматривать в этой статье вопрос архитектурных архетипов мы не имеем возможности, поэтому данному вопросу будет посвящена отдельная статья с подробным рассмотрением вопроса архитектурных архетипов в иконе Ушакова «Троица ветхозаветная».

Примечания:

1. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Л., 1927. — С. 113–146.

2. *Филимонов Г.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1873. — С. 12.

3. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Том II. — СПб., 1895.

4. *Тарабрин И.М.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // «Известия XV Археологического съезда в Новгороде». Выпуск I. — М., 1911. — С. 107–108.

5. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Л., 1927. — С. 113–146.

6. Там же.

7. Там же.

8. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 80.

9. Симон Ушаков — царский изограф: [Каталог выставки]. — М., 2015. — С. 528 (ил.).

10. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 80.

11. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 98–99.

12. *Бусева-Давыдова И.Л.* Пространственные построения в работах Симона Ушакова // ГММК. Материалы и исследования. Том 7. Русская художественная культура XVII века. — М., 1991. — С. 22.

13. *Красилин М.М.* Вновь открытое произведение Симона Ушакова // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы международной конференции. — М., 2000. — С. 327.

14. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — СПб., 2019. — С. 72.

15. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — СПб., 2019. — С. 72. – если это не ошибочный повтор: Там же. К авт., уточнить

16. *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана. — С. 443–450.

17. Там же. В библиотеках С.-Петербурга и Москвы нам известны восемь экземпляров Библии Мериана разной полноты и сохранности, различных изданий даже разного формата. Четыре из них имеют русские подписи XVII–XVIII вв. (Э, Х, А, Б), в том числе в трех вписаны интересующие нас вирши. Только в двух экземплярах сохранились титульные листы с указанием места и года издания: Франкфурт-на-Майне, 1638–1643 (Ф) и Амстердам, 1682 (Ш). Три экземпляра, относящиеся к концу XVII в., отличаются увеличенным форматом: вместо альбомов «в четверку» это обычные книги в лист (Ш, Л, Ц). Один экземпляр (Б) представляет собой увраж — он не имеет наборного текста. В Э и Ф гравюры принадлежат М. Мериану; в Х, А, Б, Ш иллюстрации выполнены с участием гравера П.Х. Схюта; в Л и Ц — Г. Лересса. Первое издание Библии М. Мериана (1625–1627 гг.) осталось нам недоступным в его полном виде. В России XVII в. распространялись, скорее всего, нидерландские переиздания (примером чего служат Х, А, Б). Экземпляр А, например, происходит из библиотеки Антониево-Сийского монастыря, в которой находилась еще Библия с гравюрами Петера ван дер Борхта, также переизданная в Амстердаме в 1673 г.

Список литературы:

1. *Белоброва О.А.* Иллюстрированные Библии XVI–XVII веков в русских средневековых библиотеках Выходные данные? — С. 21–28.

2. *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана. С. 443–450.

3. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев: [Каталог выставки]. — Москва, 2019. — С. 232.

4. Библия Пискатора [Theatrum Biblicum]: альбом репродукций, РГБ.

5. *Брюсова В.Г.* Симон Ушаков и его время // ГММК: Материалы и исследования. Выпуск 7. Русская художественная культура XVII века. — Москва, 1991. — С. 9–19.

6. *Бусева-Давыдова И.Л.* Пространственные построения в работах Симона Ушакова // ГММК. Материалы и исследования. Том 7. Русская художественная культура XVII века. — Москва, 1991. — С. 20–31.

7. *Бусева-Давыдова И.Л.* Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. — Москва, 1993. — С. 191–192.

8. *Буслаев Ф.И.* Для биографии царского иконописца Симона Федоровича Ушакова // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинения. Том 2. — Санкт-Петербург, 1861. — С. 395–396.

9. *Гамлицкий А.В.* Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники // «Филевские чтения». Тезисы конференции. — Москва, 1995. — С. 19–25.

10. *Грабарь И.Э.* История русского искусства: [в 9 т.] / И.Э. Грабарь. — Москва: Кнебель, [1914]. Том 6: Живопись. История живописи. Том 1: Допетровская эпоха. — 536 с. — Из содержания: Симон Ушаков и его школа. — С. 426–450. Ил. на с. 427, 428, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 447, 376.

11. *Грабарь И., Успенский А.* Царские иконописцы и живописцы XVII века // Грабарь И. История русского искусства. Том VI. — Москва, [1915]. — С. 425–427.

12. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. — С. 72.

13. *Каргер М.* Из истории западных влияний в древнерусской живописи // Материалы по русскому искусству. Том I. — Ленинград, 1928. — С. 66–77.

14. *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цирес А.Г., Блаватский В.Д.* Всеобщая история архитектуры. Том. II. Книга 2. — Москва: Издательство академии архитектуры СССР, 1948.

15. *Красилин М.М.* Вновь открытое произведение Симона Ушакова // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы международной конференции. — Москва, 2000. — С. 327.

16. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Ленинград, 1927. — С. 113–146.

17. *Покровский А.* Московский Печатный двор в XVII в. — Москва, 1915.

18. *Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Том I, II. — Санкт-Петербург, 1896–1899. — С. 702–704.

19. Симон Ушаков — царский изограф: [Каталог выставки]. — Москва, 2015. — С. 528: ил.

20. София Пескарин. РИМ. Атлас чудес света. — Москва, 2001. — С. 134–137.

21. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Ленинград, 1928. — С. 78–111.

22.*Тарабрин И.М.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического съезда в Новгороде. Выпуск I. — Москва, 1911. — С. 107–108.

23. *Филимонов Г.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — Москва, 1873. — С. 1–104.

Г.А. КРИВОЛАПОВА

Старший преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло»
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

Е.А ШУШЛЯКОВА

Старший преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра «Художественное стекло»
e-mail: 5453726@bk.ru

G.A. KRIVOLAPOVA

Department of Art Glass of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

E.A. SHUSHLYAKOVA

Department of Art Glass of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 5453726@bk.ru

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ РЕВЕРСИВНОЙ ЖИВОПИСИ В ВОСПРИЯТИИ ПОСЛЕДУЮЩИХ ПОКОЛЕНИЙ

THE AESTHETIC VALUE OF REVERSE PAINTING IN THE PERCEPTION OF SUBSEQUENT GENERATIONS

Статья посвящена значимым периодам развития изысканной технике декорирования обратной стороны стекла золотом. Период расцвета этого вида искусства представлен на выставке «В блеске золота, в блеске красок» которая проходила в 2020 году в музее декоративного искусства Праги (UPM). Рассмотрены первые работы в технике декорирования при помощи сусального золота, также последующая трансформация видов изделий на переломе смены художественных стилей. Представлена широкая география применения данного вида декорирования, описано влияние на появление многообразия создаваемых форм и сюжетов.

This article is devoted to significant periods of development of the refined technique of decorating the back of glass with gold. The hey-

day of this art form is presented in the exhibition “In the glitter of gold, in the glitter of colors” which was held in 2020 at the Museum of Decorative Art in Prague (UPM).The first works in the technique of decorating with gold leaf are considered, as well as the subsequent transformation of the types of products at the turn of the shifts of changing artistic styles. The wide geography of application of this type of decoration is presented, the influence on the appearance of the variety of created forms and subjects is described.

Ключевые слова: реверсивные картины на стекле, стекло, золото, золотая фольга.
Keywords: reversible paintings on glass, glass, gold, gold foil.

Современное выставочное пространство музея декоративно-прикладного искусства в Праге поражает зрителей редкой коллекцией. Куратор Гелена Брожкова представила многолетнее профессиональное исследование и одновременно реставрационную работу хрупких экспонатов, выполненную сотрудниками музея. Выставка «В блеске золота, в блеске красок» состоялась в 135 годовщину со дня основания музея и представляет демонстрацию 135 из 370 находящихся в музее интересных и уникальных предметов живописи на обратной стороне стекла, выполненных в период от античности, Средневековья, Возрождения и барокко вплоть до конца XIX века. Все представленные предметы исключительно из коллекции музея UPM, из них тринадцать ценных экспонатов из оригинальной коллекции основателя музея барона Дмитрия Ланна. Формированию коллекции способствовали меценаты и коллекционеры, такие как промышленник Богумил Бондс с сыном Леоном, Рудольф Юст, Отто Моравиц, полковник Ян Новотный.

Музей декоративно-прикладного искусства занимает в Чехии особое место. Под крышей дома в стиле неоренессанса, возвышающегося напротив дворца Рудольфиниум, собраны коллекции стекла, фарфора и керамики, прикладной графики и фотографии, текстиля, моды и дизайна, мебели, часов, а также коллекция драгоценных и недрагоценных металлов, редких минералов, ювелирных изделий, игрушек, письменных и графических документов от античности до современности.

С момента торжественного открытия нового здания 18 ноября 1900 года и по сей день музей руководствуется девизом «Соединять красоту, качество и функциональность». Музей декоративно-прикладного искусства собирает и хранит прошлое, настоящее художественных ремесел, декоративно-прикладного искусства и дизайна для будущего. Экспонаты являются значимым для современных ценителей источником вдохновения, уроком и опытом. Одним из основателей музея является крупный меценат XIX века Дмитрий Ланна (1836–1909), который еще до официального открытия музея, будучи знатоком и успешным коллекционером, покупал ряд экспонатов для формирующейся музейной коллекции. Являясь самым щедрым благотворителем, кроме всего прочего, подарил музею половину своих редких коллекций стекла, что до сих пор позволяет представлять зрителю ряд стекольных памятников от античности до наших дней. Когда музей переехал из дворца Рудольфиниум, где ранее находился, в собственное здание, меценат передал для экспонирования собственные коллекции, которые заняли четыре этажа, а в 1906 году в честь своего 70-летия передал более 1200 предметов старинного стекла. Эта коллекция стекла является одной из крупнейших в мире. Коллекционер целенаправленно собирал предметы такого рода, руководствуясь профессиональным интересом. В начале XIX века считалось, что пражский музей обладает самым крупным собранием стекла. Художественная выставка представляет рационально организованную экспозицию картин на стекле, расписных тарелок, кубков, шкатулок, а также пятнадцать офортов, которые стали эскизами для росписи на обратной стороне стекла, представленных Национальной галереей Праги. Коллекция концентрирует внимание на определенных явлениях в области искусства и культуры разных эпох, апеллирует к чрезвычайно широкому спектру ассоциаций. Она интересна не только техническими аспектами, но и тем, как художники разных эпох пытались посредством материала выразить свое восприятие жизни, волнения и эмоции. Мы видим разнообразные сюжетные линии, в античный период преобладают изображение Венеры, Афины, Орфея с животными, светские картины со сценами охоты на оленей, изображения военных действий, а также крестьянские мотивы, большое разнообразие пейзажей, портретов и силуэтов города. Библейские темы наполнены изображениями Самсона в борьбе со львом, Давида и Голиафа, поклонения пастухов, снятия с креста. Также на картинах из стекла присутствуют однофигурные или статичные композиции — фигуры Иисуса Христа, Девы Марии и святых покровителей, изображения Св. Ольги, Св. Екатерины, Св. Вацлава. Кар-

тины продавали в паломнических местах, и они становились неотъемлемой частью интерьера сельских домов.

Листовое золочение — самое древнее искусство, технологический процесс которого не меняется на протяжении тысячелетий. Кроме блеска, одним из первых обнаруженных свойств золота является удивительная пластичность, способность превращаться в тончайшую пленку, сохраняя при этом все свои характеристики. Для достижения большего оптического эффекта глубины пространства фольгу наносят с обратной стороны стекла, тем самым достигая высокой степени преломления света и отражения металлических слоев. Мастера умело использовали прозрачность материала и эффект отражения при создании картин.

Одно из первых литературных упоминаний стеклянного золочения относится к описанию Феофилом в книге «Записки о разных ремеслах» (XII век) в тринадцатой главе под названием: «De vitreis cyphis quos Graeci auro et argento». Самые ранние примеры техники в позолоченных медальонах найдены в нишах римских катакомб, датируемых III и V веком нашей эры. Золотая фольга находится между двумя слоями стекла, диаметр изделия — не более 12 сантиметров. На таких изображениях — тончайшая прорисовка святых или библейские сюжеты. Популярная в Италии в XIII веке техника гравировки по золотой фольге «под стеклом» нашла распространение в других регионах, немного дополняя технологический процесс с использованием росписи обратной стороны стекла пигментами. Особенность техники заключалась в том, что рисовать приходилось от переднего плана к фону, что исключало перекрашивания и дорисовки. Каждое изображение начинается с нанесения рисунка по шаблону на стеклянную пластину, в зависимости от сложности проработки, изображение совершенствуется, затем выкладывается сусальным золотом, реже — серебром. Позже, в двадцатых-сороковых годах XVIII века, мастера, работавшие при богемских монастырях, возродили технику межстеклянного золочения, рисунок часто дополнялся росписью цветными эмалями, вставками серебра. Обратная роспись стекла была также популярна в Японии, Китае, Индии, Сенегале в XIX веке. Практика росписи стекла была доведена до небывалого совершенства в Китае в Кантоне XVIII и XIX веках. Обратная роспись стекла берет свое начало на Западе и получила свое развитие в Китае в связи с восточно-западной морской торговлей. Самые ранние упоминания о живописи на стекле в Китае относятся к середине XVII века, с введением

иезуитами западных технологий, включая производство стекла и зеркал при дворе Канси. Этот вид искусства широко использовался для культовых картин времен Средневековья и в иконописном искусстве Византийской империи. На протяжении всего XIX века живопись на стекле была широко популярна как народное искусство в Австрии, Баварии, Моравии, Чехии и Словакии. Продолжение интереса к народному искусству отразилось в творчестве группы «Синий всадник», созданной в 1911 году в Мюнхене Василием Кандинским и Францем Марком.

Преображение исторического и культурного опыта ремесленника и художника в современном контексте несет важный посыл формирования и сохранения культурной памяти цивилизации. На выставке «В блеске золота, в блеске красок» представлены экспонаты, знакомящие нас с историческим развитием этого специфического вида искусства в таких регионах, как Прага, Кунштадт (Орлицкие горы), Юго-западная Богемия, Нюрнберг, Аугсбург, Цюрих, Тироль, Ломбардия, Венеция, Неаполь. Нюрнбергская школа производства реверсивных картин, в первую очередь, связана с местными традициями ювелиров, граверов, живописцев. Среди известных авторов реверсивной росписи стеклянных картин были Августин Хиршфогель (1503–1552), Виргиль Солис (1514–1562), Николаус Солис (1542–1584), Якоб Фролиш (1555–1579), Йост Амман (1539–1591). Их работы, в основном, созданы в технике золочения, это метод, который сочетает гравированную золотую и серебряную листовую живопись с непрозрачными и полупрозрачными красками. В реверсивных картинах часто использовались сюжеты и сцены, взятые из современных гравюр, с богато орнаментированными мотивами, применялись, как правило, в мельчайших шкатулках и деталях мебели.

Цюрих и другие швейцарские школы в XVI веке стали крупными центрами производства традиционных высококачественных картин на плоском оконном стекле или витражах. Выдающимся представителем этой техники считался Ганс Якоб Шпрюнгли (1559–1637). Оригинальность материала, технических приемов и способов росписи стекла интересны для изучения. Трудоемкий ручной процесс, традиционные сюжеты с ярко выраженным духом эпохи сделали эти работы популярными. Особая чистота стекла, блестящая поверхность, которая отражает свет, эффектно проявили качество росписи и золотых пластин под стеклом. Создается впечатление, что предмет полностью сделан из золота. Пластины из горного хрусталя (кварца) без включения пузырьков шли-

фовались до толщины 1 мм, расписывались с обратной стороны и покрывались сусальным золотом. Эта техника описывается во II части «Ars vitraria experimentalis» Иоганном Кункелем. На своих работах художник ставил подпись в виде аббревиатуры «VBL». Далее стекло вставлялось в детали шкатулки или предметов мебели. Маньеристская традиция была продолжена в XVIII веке Анной Марией Барбарой Абеш (1706–1772) из Сурзея. Абеш была одним из профессиональным художников по реверсивному стеклу в Швейцарии, сохранилось более 160 ее работ, подписанных «ABVE», а также 120 других работ, приписываемых ей. Ее картины, как правило, изображают библейские сцены или святых, выполненные, в основном, с французских гравюр. Они были высоко оценены еще при ее жизни, и многие из них сохранились в швейцарских монастырях или частных коллекциях.

В течение XVII века в Неаполе появились достойные конкуренты Цюриху. А после мощного извержения Везувия в 1631 году произошел необычайный бум в многочисленных областях искусства. Картины из реверсивных стекол, в основном, устанавливались в эбеновых шкафах, часто с типичными линиями гильошировання. Как и в других странах, эти картины создавались художниками и граверами, одним из них был Лука Джордано (1634–1751). Неаполитанский стиль характеризован использованием ярких цветов в сочетании с листовым золотом.

Картины Герхарда Янссена (1636–1725) представляют собой пример реверсивной живописи эпохи барокко. Герхард Янссен занимался росписью на обратной стороне стекла, экспериментируя с различными техническими приемами. Он был мастером травления, мастером офорта, его секреты мастерства до сих пор не раскрыты. С 1662 году он жил в Вене, где и создал основные свои картины. В его работах прослеживается игра света и тени, что передает объем фигурам, направляет фокус на центрального героя композиции, оставляя фон темным, в то время как лицо и фигура высвечиваются, наполняя произведение глубиной. Он доставлял картины с реверсивной росписью, в частности, князю Карлу Евсевию фон Лихтенштейну.

Даниэль Прейслер (1636–1733) и Игнац Прейслер (1676–1741) работали в городе Кунштадт (Орлицкие горы) до конца 1730-х годов. Работы художников, отца и сына, были востребованные уже во время их создания. Разнообразные изображения на плоском стекле характеризуются полупрозрачными черными и красными красками с царапинами

линий, покрыты сусальным золотом или реже серебром. До сих пор все эти работы принадлежат Игнацу, однако изучение источников теперь показывает, что неповторимый стиль этой мастерской почти наверняка был сформирован отцом, Даниэлем Прейслером. Поскольку ни один из художников не подписывал свои картины, чрезвычайно трудно адекватно атрибутировать, тем более что многие из них созданы по образцу и под впечатлением гравюр на темы, аналогичные Пражским кабинетным картинам 1700 года. К ним относились шинуазри, различные аллегории и персонификации.

В середине XVIII века город Аугсбург прославился техникой обратной росписи на стекле. «Hinterglasmalerei» — холодная техника живописи на стекле, осуществляется минеральными красками на основе природного связующего. Работы местных художников изображают романтические пейзажи и пасторальные сцены, оживленные мельчайшими фигурами, ведутами и аллегориями, сценами из ветхого и нового завета и образами различных святых. Они отличаются характерным набором цветов, в которых преобладают коричневые оттенки. Аугсбургские художники изготавливали свои работы по гравюрам Мельхиора Кузеля (1626–1683), Иоганна Георга Хертеля (1700–1775) и других. Большинство картин анонимны, некоторые подписаны и датированы, к примеру, Иоганна Вольфганга Баумгартнера (1702–1761). Аугсбурские работы очень близки по стилю к прибрежным пейзажам французского стиля, и тот же тематический материал, типичный для периода рококо, можно найти в декорировании европейского фаянса, фарфора и также гравировки чешского стекла. Это наводит на мысль о возможности того, что реверсивные картины с этим популярными темами могли быть созданы одновременно на территории чешских земель, ведь, например произведения северо-богемского художника Винченсо Янке (1769–1838) подписаны Лансом Хейдом, который долгое время считался выходцем из Аугсбурга. Другие создатели реверсивных картин на юге Германии базировались в Кауфбойрене, Обераммергау, Мурнау, хотя некоторые местные художники известны по именам, трудно приписать им конкретные произведения.

В реверсивных картинах стекло декорировано пигментами в органической связующей среде, и со временем изображения подвергаются большим изменениям и таким потерям, как повреждение и хрупкое состояние красочного слоя, битое стекло, трещины, выцветание

краски. Для демонстрации картин на выставке прошла большая реставрационная работа, длившаяся несколько лет, были приняты меры для сохранения изображений на обратной стороне стекла. Реставрационные работы прошли под руководством Евы Рудловой, используемые материалы и методы обеспечили максимальную обратимость и позволят в будущем переоценить используемые решения как с консервативной, так и с эстетической точки зрения. Коллекция художественного стекла формировалась на протяжении длительного периода. Ее собирали люди, искренне увлеченные своим делом, любовавшиеся каждым новым приобретенным предметом. Хрупкие изящные картины демонстрируют удивительное мастерство создавших их художников — живописцев и стеклодувов. Они являются безмолвными свидетелями не только технологических достижений, но могут поведать заинтересованному зрителю и об изменении эстетических вкусов своего времени. Картины, служившие украшениями интерьеров, личных покоев, в качестве убранства часто приносившие эстетическое наслаждение их владельцам, теперь доступны взору посетителей музея.

Список литературы:

1. *Горин-Розен Я.* Византийское Золотое стекло из раскопок в Святой Земле // Журнал исследований стекла. — 2015. — Vol. 57. — P. 97–119 (23 p.).

2. *Ченнини Ч.* Книга об искусстве или Трактат о живописи / перевод А. Лужнецкой. — Москва, 1933.

3. *Giulia Cesarin.* Gold-band glass fragments in the Römisch-Germanischen Museum Cologne: considerations about the technique. Annals of the 20th Congress of the International Association for the History of Glass (Fribourg – Romont).— 2017. — P. 22–45 (24 p.)

5. *Kisa Anton.* Das Glass im Altertume, band III, in 3 Teilen, Verlag von Karl W. Hiersemann. — Leipzig, 1908.

И.В.ГЛАЗОВ

Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова

glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV

Postgraduate at the Stroganov Academy (MGHPA)

glazzov@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА НОВОГО ЧЕЛОВЕКА В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

PARTICULAR FEATURES OF THE FORMATION OF THE IMAGE OF A NEW MAN IN SOVIET PAINTING

Формирование образа нового человека рассматривается в связи с поворотом советского искусства 30–40-х годов XX века от формотворческих поисков к тематической живописи.

The formation of the image of a new human is considered in connection with the turn of Soviet art of the 30s–40s of the XX th century from searches of form to thematic painting.

Ключевые слова: неоклассицизм, героический реализм, советский романтизм, социалистический реализм, советская живопись.

Keywords: Neoclassicism, Heroic realism, Soviet romanticism, Socialist realism, Soviet painting.

Первая четверть XX века в европейском искусстве характеризуется интенсивными поисками новых средств выразительности и новых художественных форм. В России эти поиски дали выдающиеся результаты и на первых порах получили поддержку советской власти. Но уже с принятием I пятилетнего плана в 1928 году культурная интенция новой власти все более и более настойчиво определяет требования идейности в изобразительном искусстве, что приводит к отходу от формальных поисков и обращению к тематической живописи. Одним из первых вариантов решения этой задачи стал так называемый «героический ре-

ализм», представлявший собой вариант романтизма. Ретроспективно оценивая это время, В. Перельман писал в 1929 году в статье «Пути АХР в искусстве», заставляющей вспомнить другую, написанную 20 годами ранее, статью: «Борьба АХР протии беспредметничества, формализма, засилья этюда, фрагмента, безыдейности в искусстве была подняла во имя возврата к картине, как к одному из мощных средств классовой борьбы. Язык реализма, выражающий героику революции и служащий ее целям, представляется Ассоциации единственно правильным и наиболее отвечающим эпохе Октября. Вот почему в лозунге "героический реализм" были органичность, целеустремленность» [5, с. 16–23]

Идеологическое обоснование новому романтизму дал А.В. Луначарский: «Искусство имеет не только способность ориентировать, но и формировать. Дело не только в том, чтобы художник показал всему классу, каков мир сейчас, но и в том, чтобы он помог разобраться в действительности, помог воспитанию нового человека. Поэтому он хочет ускорить темпы развития действительности, и он может путем художественного творчества создать такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволял бы заглядывать в будущее и этим ускорял бы темпы. Это открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности, — реальной действительности в ее развитии, в ее будущем» [3, с 11–35].

Уже в 1930 году пролетарский сектор АХР снимает лозунг «героического реализма», заменяя его новым, — «за пролетарское искусство». Этот шаг был продиктован соображениями политической борьбы, прежде всего, с «Октябрем», он перехватывал лозунг левых сделать пролетариат не потребителем искусства, а активным руководителем и массовым организатором социалистической реконструкции. Однако в художественной практике «героический реализм» сохранял свои позиции, что служило поводом для обвинений художников в «непреодоленной романтике». Обращение к романтизму, которое, казалось, предлагало простое решение новых задач искусства, столкнулось с проблемой романтической концепции гения, противопоставленной в действительности новой концепции пролетарского художника. Героический реализм обвиняли в пропаганде индивидуализма, противопоставлении героической личности и общества, романтическом культе превосходства одинокого подвижника над массой.

Решающим шагом в создании нового искусства стало обращение к той общности художественных течений начала века, которые сущностно восходят к классицизму. Если для романтизма общественная позиция художника определялись поэтическим идеалом, мечтой, которая оставалась сущностной категорией искусства, его целью, то для неоклассицизма мечта становится инструментом, позволяющим вывести содержание искусства за пределы реальной жизни. Неоклассицизм предполагал обращение к академическим формам античной классики (привыкшей иметь дело с «идеальным»). С другой стороны, содержательно уникальный личный опыт художника, который полагался субъективным и, следовательно, не требующим никакой верификации парадоксально снимал вопрос идейной значительности картины. Этот индивидуальный опыт и стал камнем преткновения на пути создания советского искусства, что выражалось на языке тех лет понятием разрыва, под которым подразумевался культурный разрыв между так называемым старым искусством последней стадии капитализма и новым, пролетарским искусством. Доказывалось, что классовая чуждость художника неизбежно приводит к идеологической диверсии: «Идея художественного произведения есть то, что хотел выразить в нем его автор, и она является сама по себе еще не художественным явлением, но просто общей идеологией эпохи. Содержание же есть то, что получается в результате выявления идеологии эпохи, как художественной идеологии, как художественного мировоззрения стиля. Таким образом, при восприятии произведения зрителем может возникнуть ситуация, когда в изображении рабочего с молотом на фоне восходящего солнца можно дать жесточайшее извращение и осмеяние этого символа и наоборот, в изображении тихого буржуазного «семейного уюта» можно выразить бесконечный ужас мещанства и горячий протест против него» [8, с. 131]. Новый, пролетарский художник, будучи свободен от груза капиталистической культуры, должен был раскрыть первобытную красоту социализма. Следствием этого стало установление самых жестких требований классовой чистоты, которой не могли похвастаться не только «формалисты», но и реалисты из АХР. Задача усложнялась тем, что даже самые общие контуры коммунистического общества будущего были неизвестны. Неоклассицизм предлагал оригинальный выход из положения. Еще

в 1909 году в статье «Пути классицизма в искусстве» Л. Бакст утверждал: «Последний враг, самый грозный, искусству вообще, школе в особенности — конечно индивидуализм, торжественно провозглашенный четверть века назад, как залог законности существования художника» [1, с. 72]. Поскольку для теоретиков неоклассицизма был свойственен политический радикализм, то античность понималась ими как исторический пример идеального общественного устройства, а ее искусство представляло собой эстетический идеал, сформировавшийся в результате коллективного творчества древних мастеров. Благодаря этому подходу были «вновь выдвинуты вечные заветы и подлинно-классические идеалы в искусстве» [4, с. 88]. Таким образом, получила свое решение проблема идейной значительности картины: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. [...] но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели [6, с. 61–79].

Конкретное успешное применение этого подхода можно представить на примере решения одной из первых больших тем, предложенных советской властью художникам, а именно темы труда. Она рефреном походит в различных статьях, посвященных задачам искусства конца 20-х годов, ее формулировку можно найти, например, в передовице «Речь т. Сталина и задачи изофронта»: «Дальнейший и более углубленный показ ударников социалистической стройки, лучших хозяйственников, организаторов труда, лучших рабочих, бережно относящихся к своим обязанностям, станкам и механизмам» [7, с. 1–4].

Традиция критического реализма создала тип рабочего как человека, изнуренного трудом, с изуродованным ремеслом телом («Кочегар» Н.А. Ярошенко, «Шахтер-зарубщик» Н.А. Касаткина, «Прачки» А.Е. Архипова). В советское время этот творческий метод встретил жесткую критику, поскольку он предполагал выявление социальных противоречий в действительности и их воспроизведение, при этом сущностный характер этих противоречий отрицался через гуманистический пафос. Очевидно, что для советской власти он не являлся приемлемым, поскольку это входило в противоречие с декларируемой ей «новой эрой человечества», в которой труд приравнивался к творчеству, поэтому в основе пластических поисков эпохи лежала идея представления человеческого тела как художественного произведения. А. Лосев писал: «Живое и одушевленное тело человека, мыслящего на основании, при помощи и в целях общинно-родового коллектива, — вот предмет античного мышления» [2, с. 38]. Таким образом, в основу нового представления о совершенном теле положено языческое, специфически греческое представление человека, живущего в социальной гармонии. Классическое пластическое наследие служило идеальным образцом художникам, пытавшимся через различные виды физической активности отыскать тип физически и духовно совершенного человека. Среди них можно выделить участников объединений «Круг художников» «ОСТ» и «Маковец». Усилиями небольшого круга художников были найдены идеальные условные мужские, женские и детские типы, которые в дальнейшем определили характер всей советской живописи. Стремление к монументальности, которая так высоко ценилась в начале века, в сочетании с видимым отсутствием сюжета, то есть развитие именно тех качеств, которыми критики определяли будущую живопись, характеризует такие работы, как «Кросс» (1931) А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию!» (1927) Ю. Пименова, «Купание краснофлотцев с борта корабля» (1933) А. Пахомова. Характерным становится точно найденный контур, движение и силуэт. Рабочий обретает идеальное тело античного атлета, превращающего его в совершенного человека, который наслаждается физическим трудом.

Новую женственность, типологически восходящую к античности, по-своему пытались выразить многие крупные художники: А. Пахомов («Девушка на солнце» (1934) и «Купальщица» (1934)), Н. Чернышев («Венера» (1918)), Ю. Пименов («Новая Москва» (1937)), Е. Зернова («Стрельбище» (1932)), но наиболее последовательно его смог воплотить А. Самохвалов. В серии работ, изображающих женщин-строителей нашел отражение сложный комплекс идей, о которых говорилось выше. Рабочие инструменты, равно как детали машин и механизмов служат атрибутами, маркирующими социальную свободу и равенство женщины, физический идеал которой соответствует античному мироощущению. Хрестоматийным примером может служить картина «После кросса» (1934), которая демонстрирует ход мысли художника: композиционная и живописная простота, несомненный результат формальных достижений первой четверти века, компенсируется пафосом утверждения идеала через равнозначность телесного совершенства современности и античности. В связи с представлением нового советского мира

следует выделить активное обращение художников к изображению детского тела: «Крымские пионеры» (1934) А. Дейнеки, «Купальщица» (1927) и «Стрелки из лука (1930) А. Пахомова, получившее своеобразное отражение в творчестве Н.М. Чернышева. Манифестом можно считать его «Автопортрет» (1918): на стене за спиной художника портреты К. Гамсуна и А. Иванова, дающие основания полагать, что предметом его художественных устремлений являются индивидуальность жизненного опыта первого и универсализм художественного языка второго. Особую роль в изображении он уделяет движению, но это не напряжение атлетических соревнований, а танец. Девочки — дунканки — стали для Н. Чернышева подлинным воплощением телесного идеала. Лучшие его работы проникнуты духом поиска, который воскрешает ощущение свежести итальянских примитивов. Прекрасным примером здесь могут служить работы серии «Школа Дункан» и ряд других, например, «Девочка с козленком» (1929) и «Выжимает рубашку» (1933), непосредственно примыкающие к ней по элегическому настроению. Выразительные возможности детского тела, лишенного половой определенности и, следовательно, предопределенности судьбы в гендерно дифференцированном мире, позволили Н.П. Чернышеву вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевало создание нового человека.

Таким образом, особенности формирования образа человека в советской живописи определяются в процессе актуализации неоклассицизма в парадоксальной жанровой форме, где, с одной стороны, — пластическая ясность и идеальность эстетической нормы, и обусловленное политическими установками свойственное жанру стремление к типизации — с другой — создают четко фиксированный в точке встречи момент времени, определяющей ее качества.

Список литературы:

1. *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. — 1909. — № 2. — С. 63–78.

2. *Лосев А.Ф.* История античной философии в конспективном изложении. — Москва, 1998.

3. *Луначарский А.В.* Соцреализм // Статьи о театре и драматургии. — Москва-Ленинград, 1938. — С. 11–35.

4. *Муратов П.* Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. — 1908. — № 1.

5. *Перельман В.* Пути АХР в искусстве // Искусство в массы. — 1929. — № 1–2. — С. 16–23.

6. *Радлов Н.Э.* Цех Святого Луки // Аполлон. —1917. — № 8–10. — С. 61–79.

7. Речь т. Сталина и задачи изофронта // за пролетарское искусство. — 1931. — № 9. — С. 1–4.

8. *Федоров-Давыдов А.* Проблема формы и содержания // Печать и революция. — 1925. — № 5/6.

Ю.А. МАНИН
Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Y.A. MANIN
Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA), restoration artist
e-mail: maninjurij@yandex.ru

П.П. ЧИСТЯКОВ И ЕГО СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

P.P. CHISTYAKOV AND HIS DRAWING TRAINING SYSTEM

В статье рассказывается о педагогической системе П.П. Чистякова в части обучения рисованию с натуры, приведены принципиальные положения этой системы.

The article describes the pedagogical system of P.P. Chistyakov in terms of teaching drawing from nature, the basic provisions of this system are given.

Ключевые слова: система П.П. Чистякова, рисование с натуры.
Keywords: P.P. Chistyakov's system drawing from nature.

Педагогическая система выдающегося русского художника-педагога ***Павла Петровича Чистякова*** (1832–1919) получила широкое признание в XX веке, когда по инициативе его учеников стал изучаться его богатый архив.

Чистяков был воспитанником Академии художеств. Вернувшись из Италии, где он пробыл несколько лет, Чистяков вновь пришел в Академию, но уже в качестве преподавателя.

В течение первого двадцатилетия деятельности в качестве адъюнкт-профессора (1872–1892) он выработал новую методику преподавания,

создал свою систему обучения академическому рисунку, которая дала замечательные результаты. Павел Петрович воспитал плеяду прекрасных художников. В.А. Серов, В.И. Суриков, братья В.М. и А.М. Васнецовы, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, В.Д. Дервиз, В.В. Матэ, В.Д. Поленов, В.Е. Савинский — его благодарные ученики.

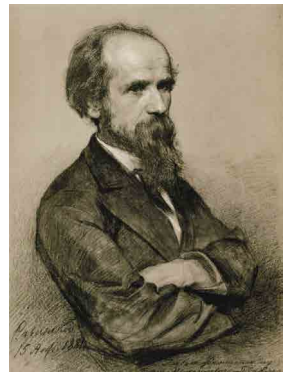


Рис. 1. В.Е. Савинский. Портрет П.П. Чистякова. 1881 г.

Обучение рисованию по системе Чистякова при его жизни проводилось в нескольких средних и высших учебных заведениях. Об этом свидетельствует его переписка с преподавателями из Санкт-Петербурга, Москвы, Киева и других городов Российской империи. К сожалению, сам Павел Петрович за свою более чем сорокалетнюю педагогическую практику не оставил учебника. Его методику обучения академическому рисунку мы знаем по записям его учеников и современников и по его собственным записным книжкам и письмам.

Чистяков сконцентрировал в своей системе все лучшее, что было наработано русской художественной школой. Современная художественная педагогика высоко ценит его заслуги и использует его методику.

Далее приведены принципиальные положения этой системы.

1. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА

Обучение рисованию с натуры Чистяков начинал с правильной организации рабочего места ученика. Он говорил, что надо расположиться на таком расстоянии от изображаемого объекта, чтобы иметь возможность охватывать его общим взглядом. Рисовать надо, ***развернувшись всем корпусом к натуре.*** Планшет с бумагой разместить как можно ближе к оси своего зрения, когда смотришь на натуру, чтобы ***во время работы не крутить головой,*** а только перекидывать свой взгляд с натуры на лист и обратно.

Во время работы нужно иметь возможность сохранять в поле зрения весь рисунок, для этого размещать планшет с рисунком на достаточном расстоянии, особенно если он большого размера. Это правило легко соблюдать, если рисовать, ***держа карандаш в вытянутой руке.*** Лист бумаги с рисунком должен быть ***перпендикулярен оси зрения,*** когда ученик на него смотрит. Иначе рисунок получится с искажениями.

2. «ПОСТАНОВКА ГЛАЗА»

«Прежде всего надо научить глядеть на натуру, это почти самое главное и довольно трудное» [1].

Как видно из приведенной цитаты, в рисовании Чистяков большое значение придавал умению ***правильно смотреть на натуру.*** Это принципиально важное понятие необходимо зафиксировать и объяснить.

Умение правильно смотреть обеспечивает рисующему цельное видение натуры, позволяет верно чувствовать и передавать в рисунке пропорции частей и целого, соподчинять и связывать между собой детали большой формы. Благодаря этому умению, ученик правильно передает в рисунке перспективное сокращение различных предметов или участков объёмной формы.

П.П. Чистяков предлагал до начала работы внимательно разглядеть объект рисования в деталях, предварительно уяснить себе его конструкцию. Затем, во время разметки общей композиции на листе, следовало ***одновременно захватить в поле своего зрения целиком всю натуру.*** Больше не разглядывать ее по частям в моменты рисования. Если что-то не ясно, перестать рисовать, рассмотреть неясное место, а начав рисовать, вновь ***охватить всю форму взглядом.*** Необходимо выработать в себе «широкий взгляд», то есть приобрести способность расширять поле активного зрительного восприятия во время работы и удерживать в нем всю форму или значительные ее части. Для этого смотреть нужно так, чтобы две воображаемые оси зрения, исходящие из зрачков, были ***параллельны между собой*** *(или даже немного расходились),* а не сходились в точку на поверхности предмета, как бывает при разглядывании деталей. При этом можно смотреть чуть мимо, немного поверх формы.

Умение правильно смотреть на натуру свидетельствует, что у ученика «поставлен глаз», по аналогии с постановкой голоса у вокалиста. У некоторых способность смотреть широко — врожденная, другим ученикам для приобретения такой привычки нужно много и целенаправленно работать с натуры. Умение захватывать взглядом большие участки пространства крайне необходимо при создании картин и монументальных росписей.

Такое профессиональное зрение с расширенной активной зоной восприятия и развитой чувствительностью периферийной зоны встречается у спортсменов, которым во время соревнований приходится контролировать пространство вокруг себя, это — футболисты, хоккеисты, мастера восточных единоборств и другие.

Этот способ работы позволяет также ***видеть и передавать*** в рисунке ***верные тональные отношения,*** уметь хорошо, сознательно работать тоном, а не срисовывать механически светлые и темные пятна.

Ученики Чистякова вспоминали, что Павел Петрович часто повторял: ***«Необходимо правильно видеть,*** следует, прежде всего, научить ученика смотреть на натуру, ***смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура.*** Его известные выражения: “гляди в оба”, “гляди мимо” говорят об этом.

— Смотри мимо.

— Когда рисуешь глаз, смотри на ухо.

— Рисуя голову, видеть пятку.

— Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете *(а на всю форму)*. Всякий, кто не видит форму, и линии верно не нарисует» [2].

Другое необходимое в работе с натуры качество — активность и острота зрительного восприятия. Чистяков говорил ученикам, что надо ощущать лист не плоскостью, а как бы стеклом, сквозь которое видно пространство с предметами или живой натурой. Это ощущение усиливается, если во время рисования ***быстро переносить широкий взгляд*** с натуры на свой рисунок и обратно. Увиденное **«вдруг»** в натуре остается на короткое время в глазах и как бы накладывается на изображенное в рисунке. Сразу становятся видны все неточности, допущенные в работе. Такой активный способ рисования позволяет дольше сохранять свежесть восприятия натуры, глаз дольше не «замыливается». Привычка правильно и энергично смотреть на натуру, развивает находчивость, сообразительность, активность и быстроту восприятия [3].

Чистяков говорил, что «смотрящие на предмет ***вдруг*** — не видят линий, а видят пространство» [2].

«Глаз есть такой орган, который точнее циркуля способен определить расстояние, как скоро он воспитан правильно» [3].

3. СПОСОБЫ «ПОВЕРКИ» РИСУНКА ПРИ РАБОТЕ С НАТУРЫ

Понятие «Картинная плоскость» в системе Чистякова

Рисование с натуры «на глаз» Чистяков считал важным, но не достаточным: «Строгое, полное рисование, — писал художник, — требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом слу-

чае нужен даровитый глаз, а во втором — знание предмета и законов, по которым он кажется таким *(знание в области перспективы и других прикладных наук). (Предмет)* в пространстве не может быть нарисован верно вполне только посредством одного талантливого глаза. Он требует поверки… основанной на самых точных приёмах. Предмет, нарисованный на глаз и поверенный *(картинной)* ***плоскостью,*** как посредником, будет… нарисован, как он кажется глазу и как он существует в данный момент» [4].

Чистяков объяснял, что ***картинная плоскость,*** которую мысленно располагают между художником и натурой, представляет собой как бы переднюю прозрачную стенку пространства, изображение которого художник строит на плоскости листа. Картинная плоскость тождественна этому листу. Ближайшая точка изображаемого пространства или формы, заключенной в ее границах, касается этой плоскости. Все остальные формы, ограниченные картинной плоскостью, размещаются на том или ином расстоянии в глубине, все не параллельные картинной плоскости линии направлены от первого плана в глубину под тем или иным углом, в том или ином ракурсе (в перспективе).

Картинную плоскость нужно мысленно располагать на таком расстоянии от глаза художника, чтобы он мог одновременно охватывать взглядом всё ограниченное ею пространство.

Кроме того, картинная плоскость всегда сохраняет неизменное положение относительно глаза рисующего, мыслится всегда перпендикулярной оси зрения художника.

На картинной плоскости нужно мысленно провести вертикальную и горизонтальную линии. Чистяков говорил, что эти линии, могут быть применены в рисовании неподвижных предметов с натуры как регуляторы. Соотнося все линии натуры с ними, можно легко увидеть отклонения направлений различных форм и плоскостей относительно картинной плоскости [5]. **«Всякое рисование с неподвижной, или мертвой, натуры основано на горизонтальной и вертикальной линиях.** Хорошо рисующий непременно должен верно чувствовать в пространстве эти два направления. Почему он *(и)* берёт *(их)* теми точками опоры, которые поверяют всё.

(Мысленная) сеть, устроенная из вертикалей и горизонталей, есть… вернейшее средство давать каждой форме соответствующее место на картинной плоскости. Потому что эти два положения, как неизменяющиеся, дают самое верное положение другим… формам, смотря по отдалению и по положению точки зрения к *(этим)* формам» [6].

Поверочные линии не обеспечивают сами по себе верности в рисунке, а только помогают увидеть ошибку, развивают пространственное мышление и глазомер.

В качестве вспомогательного инструмента для проверки рисунка можно использовать отвес — нить с грузом на конце. Его применяют, наблюдая отклонения от вертикали направлений конструктивных ребер предметов и сравнивая их со своим рисунком. Также можно проверить свою работу, держа горизонтально карандаш на фоне видимого изображения, затем разместить его, сохраняя горизонталь, перед рисунком, устраняя несоответствия.

Рисовать — значит соображать

Чистяков писал: «Рисование-черчение, которое до сих пор преподавалось и преподаётся везде, то есть рисование с натуры на плоскости одними глазами, чувствами, талантом, безо всякого рассуждения, конечно, есть не более как набивка руки, как говорится, и пользы образовательной от него мало. Потому что рисующий не думает, а смотрит, видит и переносит, что и как ему кажется. Здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно — передать предмет следует не только, как он вам кажется, а как он есть, как существует в натуре. Вот тут человек и не свободен. Тут-то ему и мало одного чувства, таланта, тут требуется и соображение… Требуется, чтобы сперва глядеть, думать и рассуждать» [7].

Для получения практических навыков в использовании приемов поверки рисунка Чистяков предлагал ученику выполнить простое упражнение. Необходимо было нарисовать с натуры один или несколько геометрических предметов, составленных в натюрморт. После наброска общей композиции ученик намечал в нижней части листа ближайшую к нему точку первого плана. Чаще всего это был край (или угол) предметной плоскости. Ученик проводил через нее горизонталь и поверял относительно нее направления линий, обозначающих границы уходящих в глубину оснований предметов. Для этого он сравнивал *угол отклонения* той или иной линии от горизонтали в натуре и на рисунке. Затем он продолжал рисовать, поверяя при необходимости горизонталью и вертикалью, ребра других плоскостей формы предметов. Поверка проводилась не механи-

чески. Рисовальщик должен был, проводя линии во время построения формы, мысленно ***рассуждать***: какие формы ближе, а какие дальше; линии проводить от ближних точек формы к дальним, при этом говорить себе — «отсюда — сюда». Чистяков говорил: «Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу. Велико ли слово: "отсюда — сюда", а как оно держит художника, не позволяет ему рисовать от себя, наобум…» [8]. И еще: ***«Нужно рисовать всегда с земных линий*** *(с основания предмета, стоящего на плоскости)* ***и идти от ближайших точек…*** Везде наблюдать порядок *(при этом)* ***всё брать на глаз*** *(и)* ***на сравнение»*** [9].

Для дальнейшей проверки правильности пропорций, ракурсов и взаимного расположения предметов в рисунке, а также ***связи частей изображения в единую композиционную структуру*** Чистяков предлагал, глядя на натуру, мысленно продлевать прямые линии конструктивных ребер формы и смотреть, где и с какими линиями, плоскостями или деталями они пересекаются. Затем легкими касаниями прочерчивать такие же линии в рисунке. Быстро перекидывая взгляд с рисунка на натуру и обратно, постепенно уточнять их направления, приводя свой рисунок в соответствие с видимой картиной. Снова, глядя на натуру, искать линии и плоскости, параллельные между собой, и передавать это в рисунке, сравнивать пары взаимно сходящихся или расходящихся в натуре плоскостей с соответствующими местами в рисунке. На завершающем этапе работы во время детальной проработки формы вспомогательные прямые линии постепенно встраивались в общую структуру рисунка, заслонялись другими линиями и штрихом.

«Рисуя, развивай чувство формы, проверяй на рисунке, насколько ты её понял и осознал, для этого необходимо смотреть больше на натуру и поменьше на свой рисунок. Всё время сравнивай натуру с рисунком и старайся добиться портретного с ней сходства» [10]. ***«Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш.*** Линия, пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и лёгкая, если срисовать её с натуры» [8].

4. СИСТЕМА «ПОВЕРОЧНОГО РИСОВАНИЯ»

Свою систему в целом Чистяков назвал «системой поверочного рисования» [5]. О системе «поверочного рисования» с использованием картинной плоскости говорил еще Леонардо да Винчи. Есть сведения, что ее применял в своей практике великолепный рисовальщик Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855), который воспитал таких русских художников, как А.А. Иванов, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, П.В. Басин и многих других.

Чистяков, наконец, ясно сформулировал этот метод рисования с натуры и внедрил его в широкую образовательную и художественную практику.

В воспоминаниях учеников Чистякова и его записных книжках говорится о двух неразрывных сторонах такого рисования. Это рисование «на глаз», внимательно глядя на натуру «широким взглядом», и поверка нарисованного с применением воображаемой картинной плоскости, вспомогательных прямых линий и других способов, о которых будет сказано ниже, в разделе о рисовании живой натуры.

Чистяков говорил, что на занятиях сперва следует давать волю и последить за тем, чтобы ученик смотрел правильно. Затем следует несколько научить поверять себя правилами, а потом учить, только как исполнять, то есть следить за соблюдением последовательности в работе [11].

Говоря, что в технике искусства чувствуется необыкновенная точность, «всё в момент и в моменте», он предостерегал учеников: «Не туда взглянул сначала и пошло всё не то… Первая не проверенная ошибка отпечаталась в мозгу и дала тон фальшивый, сразу кажется всё верно, в итоге неверно, ***в начале ошибку не исправил и кончил ошибкой»*** [12].

4.1. Рисование неподвижных предметов

Всю работу с натуры Чистяков разделил на два вида: рисование неподвижных предметов и рисование живой натуры. Такое разделение обусловлено необходимостью применения различных приемов поверки в том и другом случае.

Чистяков предлагал начинать рисование неподвижных предметов с общих касательных линий, отсекающих формы от пространства; сначала наиболее общие и крупные плоскости, потом постепенно мельча их, по его выражению, до точки.

Рисование гипсовой головы

И.Е. Репин описал в своих воспоминаниях впечатление от учебного рисунка гипсовой головы, который он увидел в мастерской П.П. Чистякова на стадии линейного построения формы. Система построения изображения, как писал Репин, заключалась в перспективе плоскостей. Встречаясь на поверхности головы, границы этих плоскостей, образо-

вывали сеть линий, что и составляло основу рисунка. Особенно интересной получалась система встреч этих плоскостей в перспективе; «дробясь и разбиваясь в разные детали.., эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях… Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушёвки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперёд, если они поставлены на месте» [13].

Ученики вспоминали, как Павел Петрович объяснял последовательность рисования гипсовой головы: «Голову начинать так. Первое (наметить) положение массы головы и шеи относительно вертикали. Потом сейчас (же) положение глаз относительно горизонтали и сейчас же овал лица и шеи. ***Рисовать не линией, а формой, то есть чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т.д. линиями.*** Нарисованное поверять вдруг на всю массу *(то есть быстро перекидывать широкий взгляд с натуры на рисунок и обратно, охватывая им всю голову)*. Когда положение общей массы верно относительно горизонтали и вертикали, тогда приступают к разбивке на более мелкие части, потом вырисовывают, как обыкновенно, на глаз. Голова окончена — следует поверить *(проверить)*.

Светотень наводить начинают с рисунка пятен или *(границ)* теней *(и)* светов. Берут самую сильную *(тёмную)* тень и от неё все тени смотрят *(сравнивают силу тона и связность направлений)* и ведут в *(тональной)* гармонии …отделывать как можно внимательнее (разумею не чистоту, а связь формы). Точно так и света, потом полутоны копируют до точности — и готово» [14].

Еще ***об увязывании между собой деталей большой формы*** применительно к рисованию гипсовой головы: «…для головы необходимо точно установить пропорции и взять за исходное положение нос, как выступающую часть лица, и к нему строить всё остальное. По носу находится положение глаз, ушей, плоскости лба и щёк. ***Первоначальная схема строится только прямыми линиями, как вспомогательными.*** Где, куда, откуда — вот первые три вопроса, на которые нужно ответить, они держат художника и не позволяют ему рисовать от себя, наобум. ***После того,***

как найдена связь между частями лица, можно перейти к выявлению его внутренней формы, то есть лепки, следя за отношениями света и тени, так как они не случайны и связаны с особенностями формы» [15].

В записях учеников Чистякова упоминается интересное упражнение: «Кроме перспективных задач, самое строгое рисование было рисование “от точки”. На маске Аполлона, на *(пересечении)* линии бровей *(и переносицы)* … П.П. ставил точку, и от неё строилась вся голова…» [14].

Приведем несколько замечаний Чистякова по работе над рисунком головы: «Не теряй общего, прежде всего, ставь на место, связывая одно с другим, не забывай — отсюда — сюда, направление и форму.

Для начала надо рисовать, как видишь, и более подробно вырабатывать. …рисовать линию через две точки *(то есть, проводя линию, одновременно видеть точки её начала и конца, вести линию от ближней точки к дальней)* и всё с расчётом… и поверять общей формой… рисуя *(на голове)* линию *(например, границу волос)*, нужно смотреть не в карандаш, а в форму *(например, захватывая взглядом всю форму лба с глазницами)*.

Не важно эту *(именно)* голову нарисовать, нужно научиться вообще головы рисовать» [14].

О тоне в учебном рисунке

Чистяков так объяснял значение тона в учебном рисунке: «Рельеф *(в рисунке)* зависит от формы *(верно нарисованной в линиях)*, а тушёвка *(тональная проработка)* только дополняет объём-обман *(усиливает иллюзию объёмности)*.

Такой взгляд на дело заставляет обращать особенное внимание на (конструктивный) рисунок, на форму. ***А в искусстве рисунок — разум, а эффект, светотень — чувство.*** Линия, собственно говоря *(тоже)*, играет вспомогательную роль, давая направление: “отсюда-сюда”. Рёбра кирпича — это линии; отодвиньте кирпич, взгляните на него быстро, вы увидите кирпич и не увидите линий-рёбер; увидите лишь плоскости, образующие форму в целом» [16].

Чистяков говорил ***о тенях:*** «Если тени не рисунок, то это вздор: ***тени могут*** *(и должны)* ***быть*** *(рисунком)*» [16]. Здесь имеется в виду, что тени образуются рельефом, что контуры теней, лежащих на форме, верно перспективно нарисованные, помогают передать рельеф, ракурс плоскостей, на которых они лежат. В этом смысле, они — рисунок, то есть помогают выявить рельеф.







Рис. 2. М.А. Врубель. Начальный этап рисования гипсовой маски. 1883 г.

Рис. 3. В.Е. Савинский. Рисунок гипсовой маски. Середина работы на стадии увязывания форм вспомогательными прямыми линиями. 1878 г.

Рис. 4. В.Е. Савинский. Рисунок головы Аполлона, завершающий этап. Рисование «на глаз» всех нюансов формы. 1881 г.

И далее ***о тональной проработке и полутонах:*** «Чистота в тушёвке *(аккуратность в тональной проработке без случайных пятен),* если смотреть на неё правильно, совсем не вредит, а напротив — она есть необходимость всякого осмысленного рисования. Если рисующий старается чистить ради чистоты, то он впадает в сухость, в манерность. Если же исполнять всё, что заключается в модели, всё, начиная рисунок, и если всё это нарисованное пройти и сгармонировать, как кажется глазу, то чистота явится сама и именно та чистота, которая должна быть, а не натянутая (искусственная), выдуманная, потому что в натуре нет пятен, а есть формы — плоскости до бесконечности, следовательно, исполнение всех этих плоскостей и требует бесчисленного множества полутонов. ***Каждый полутон есть плоскость уходящая. Если полутоны в гармонии между собой и, следовательно, отвечают рисунку плоскостей, то работа выходит вполне удовлетворительная и пятен быть не может, потому что всё осмысленно, всё законно и потому натурально, чисто»*** [16].

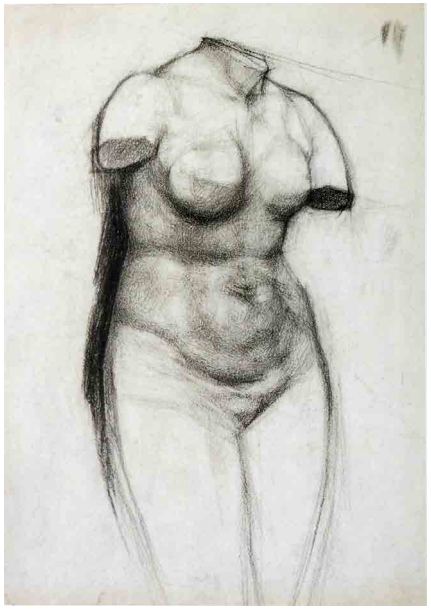


Рис. 5. М.А. Врубель. Торс статуи Венеры Таврической. 1882–1883 гг.

Примером подобного построения изображения могут служить учебные рисунки В.А. Серова, М.А. Врубеля и В.Е. Савинского.

Общие принципы рисования неподвижных предметов

П.П. Чистяков сформулировал в сжатой форме свой метод рисования неподвижных предметов так: «Всякое дело имеет начало, середину и конец. Рисование с неподвижных предметов подлежит этому же закону, который можно выразить так: постановка, пропорции, сходство. Итак, первое: постановка головы или фигуры в пространстве относительно вертикального и горизонтального положения, второе — места или пропорции крупных частей и третье — самые малейшие изгибы, выступы и уклонения форм. При этом *(прорисовка теней)* от *(остального линейного)* рисунка не отделяется, потому что тени или полутени не суть бессмысленные пятна, а формы, следовательно, имеют перспективу, рисунок. *(В работе соблюдать последовательность),* и всё через две точки *(одновременно видеть ближнюю точку первого плана и дальнюю точку в глубине, между которыми расположена форма или её часть, вести линии от ближних точек к дальним, мыслить форму)* плоскостями и так до мелочей. ***Так рисовал Брюллов, Веласкес, Ван Дейк и пр.*** *(Тональная проработка),* есть конец дела.

Подобный приём в рисовании непременным следствием имеет такое заключение: всякое неподвижное тело, будучи срисовываемо относительно горизонтального и вертикального положения в пространстве и через две точки плоскостями, заставляет рисующего ***смотреть в оба глаза, как говорится, энергично и, рисуя, быстро, живо, поверять всё формами, а не смотреть в часть линии, которую в данный момент рисуют, то есть не соединять глаза в одну точку.*** Линия и верная сама по себе, но проведённая не в соответствии с другими, служит только ошибкой.

Предлагаемый приём, научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет в ученике способности к колориту, потому что соединяет оба взгляда — и рисовальщика и колориста» [17].





Рис. 6. В.А. Серов. Сидящий натурщик. Рисование от первого плана в глубину
Рис. 7. М.А. Врубель. Женский портрет. Начальная стадия построения. 1882–1883 гг.

Стремление срисовывать каждую линию в отдельности заставляет обоими глазами смотреть в одну точку, сужает зону активного зрительного восприятия и тем уничтожает совокупное действие цветов одновременно на оба глаза, притупляет способность видеть цветовые отношения и «заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно *(по контурам*). Известно, что способный к колориту смотрит на предметы иначе, чем любящий рисование, и особенно линий, а не форм» [17].

«При этом нужно заметить, что ***эта система вполне применима только при рисовании предметов неподвижных. С предметов одушевлённых, подвижных, она заключает в себе ещё другие правила, основанные на науке*** *(навыке)****, находчивости и сноровке, что достигается практикой.*** С живой натуры нельзя рисовать голову от точки, так как голова всё же шевелится, как бы неподвижна ни была модель, и отвес не пригоден. ***Здесь связь предмета самого в себе»*** [18].

4.2. Рисование живой натуры

Для рисования живой натуры Чистяков считал важным наличие у ученика основательных знаний *по пластической анатомии.* На основе этих знаний, а также приобретенных ранее навыков «перспективного рисования», он предлагал использовать в работе, наряду с описанными способами поверки, другие дополнительные приемы.

По воспоминаниям учеников Чистякова и его записям можно описать, например, процесс рисования торса и фигуры с живой модели.

Рисование торса

Вначале определялась композиция в листе и общее ***движение*** полуфигуры в пространстве. Все это надо было проделать быстро и как можно точнее, так как натурщик мог незаметно немного менять позу.

Далее нужно было ***быстро согласовать основные части,*** иначе в процессе рисования одних частей модель могла немного повернуться, и при переходе к другим частям, те уже были бы видны в другом ракурсе, согласование частей не получилось бы.

При этом ученики применяли разные приемы: один мог сначала долго смотреть и затем врисовывать формы или места форм на рисунке, другой — живо и в то же время легко водил карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая одновременно и общее движение и места форм. Главное было при этом не чернить рисунок, потому что черные линии и пятна мешали видеть и исправлять ошибки. По всей полуфигуре находили переломы формы, которые делили ее на плоскости, уходящие в глубину в разных ракурсах, или были развернуты на рисующего. Проверяли их взаимное расположение прямыми линиями.

Когда основа или начало рисунка были заложены, следовало снова охватить всю полуфигуру общим взглядом и начать не спеша, не впадая в мелочи, ***увязывать все части*** и уточнять ее ***пропорциональные особенности и характер.*** Самое ценное в рисунке по Чистякову — это связь форм. Это была самая трудная часть работы, она требовала талантливого и чрезвычайно внимательного рисования с натуры, одушевления, неторопливости, больших знаний анатомии и, в то же время, сноровки и, сверх всего этого, чутья, таланта.

Для этого вначале находили ***места основных узловых точек*** конструкции и общие осевые линии: яремную ямку, лобковое сращение, суставы рук, уровни плеч, воображаемую ось, проходящую через большие вертелы тазобедренных суставов, точки костных выходов конструкции таза, взаимное положение лопаток, кости крестца, если рисовали со спины, наклон шеи и положение головы. Прослеживали среднюю линию и изгибы позвоночника и, в соответствии с ними, положение грудной клетки. Требовалось нигде не фантазировать, не набавлять мускулы или кости. Нужно было, чтобы, находясь в определенном ракурсе, каждая часть

являлась пропорциональной всей полуфигуре и в то же время совпадала бы при данном положении с соответствующей симметричной частью. «Нет такого знания анатомии, чтобы на волосок проверять мускулы… тут чутьё природное, созданное и изощрённое постоянной практикой, только выручает, тут меры нет, и не может быть» [19]. В этих случаях чутье ученика подсказывало, намекало на ошибку, указывая место, где исправить.

Увязывая части торса, соблюдали определенный порядок. Сначала прослеживали положение средней линии в заданном ракурсе, проходящей от яремной ямки до лобка. Затем, глядя одновременно на лобок и плечи, устанавливали относительно ***средней линии*** узловые точки плеч, проверяя тем самым ***общий поворот*** торса.

Далее, определяя нижнюю границу грудной клетки и увязывая ее с общей формой торса, старались видеть ***одновременно взаимное расположение нижних точек левой и правой половины грудной клетки, узловых точек плечевых суставов, яремной ямки и лобка как единую пространственную фигуру и тут же все точно фиксировали на рисунке.***

Увязывая голову с торсом, рисовали от яремной ямки, прикрепляя сначала шею, а к шее — голову, тогда она была на месте. Яремная ямка как одна из *неподвижных точек* фигуры являлась в данном случае центром построения, использовалась для увязывания плеч, головы и груди.

Продолжали увязывать детали торса (грудные мышцы, конструкцию грудной клетки), соотнося их со средней линией и с точками на ней, например, с пупком или нижней точкой грудины. Одновременно рисовали формы слева и соотносили их с парными им формами справа, замечая, как они взаимно расположены в перспективе (пространстве).

При разработке подробностей держали в поле зрения участок больше того места, которое рисовали. Не теряли общего, прежде все ставили на место, связывая одно с другим, не забывая, когда рисовали, мысленно говорить — «отсюда — сюда», искать направление и место формы, рисовать от ближних точек к дальним. Иными словами, начинали как можно шире и потом через сравнение форм доходили до подробностей. Разрабатывая мелочи, видели общее.

Рисовали руки. Определять их длину следовало от верно нарисованных плеч как от точек опоры, соблюдая пропорции в отношении к торсу. Рука вместе с плечом могла немного менять свое положение относительно других частей торса (быть выше или ниже), поэтому при рисовании не стоило привязывать ее формы к тем или иным точкам каса-



Рис. 8. М.А.Врубель. Рисунок торса на стадии увязывания форм. 1882–1883 гг.



Рис. 9. В.А. Серов. Сидящий натурщик. Середина работы



Рис. 10. П.П. Чистяков. Натурщик стоящий. 1856 г.



Рис. 11. В.И. Суриков. Натурщик. 1873 г.

ния с торсом. В противном случае могла быть нарушена ее длина. Нужно было передавать расположение костей и конструкцию суставов.

Разрабатывая форму, необходимо было также ***верно определять границы теней.*** Тени лежат на форме и подчиняются ей, поэтому верное (перспективное) нахождение светотеневых границ лепит рельеф. ***Работая тоном,*** начинали с контрастных тонов (свет — тень) и постепенно переходили к тонким тональным градациям. Не забывали, что каждый тон лежит на своей плоскости, то есть имеет границы, обусловленные формой, состоящей из множества плоскостей, по-разному развернутых, во-первых, к свету (отсюда разные тона) и, во-вторых, к глазу рисующего (то есть в перспективе). Тона связывали с фоном. Если была падающая тень от торса на фоне, ее могли включить в общую композицию и в общее тональное решение.

Рисование фигуры.

(Постановка или движение фигуры, связь и пропорции. Перспектива линий и характер фигуры)

Начало работы

Первый этап — это постановка фигуры на плоскости. Намечая фигуру на листе, особенно строго, в правильном ракурсе, перспективно изображали стопы, а точнее «следки» на подиуме, определяли

взаимное расположение яремной ямки и стоп у стоящей фигуры. Каким бы набросочным ни был рисунок стоящей фигуры, человек, изображенный на нем, должен был прочно стоять на плоскости подиума.

Одновременно с постановкой ***определялось общее движение фигуры*** в пространстве. Для того чтобы уловить движение фигуры, перед началом работы следовало вглядеться и понять общие направления этого движения, «разучить» их заранее. Затем начинать рисовать, не думая ни о характере, ни о красоте форм, только искать направления и места форм в пространстве; остальное — после.

В построении исходили из больших величин, то есть торса и ног, далее находили малые величины головы с шеей до яремной ямки, от нее устанавливали расстояния до сосков, определяли место пупка, коленной чашки.

Отвесная линия от яремной ямки к лобку давала положение торса, от лобка также прямой линией, идущей к лодыжке опорной ноги (или лодыжкам обеих ног), устанавливали положение ног.

Чистяков говорил, что в рисунке дорога связь форм. Увязывая формы, нужно ориентироваться на точки неподвижные или серединные [20].

Для построения фигуры в первую очередь нужно было найти места, постоянно не изменяющие своих пропорций и положений, какими являются яремная ямка, лобковое сращение, величина костей. Здесь необходимо было вспомнить все приемы и последовательность работы над рисунком торса. От яремной ямки легко определяли направление, величину ключиц, величину шеи и плеч. Средняя линия, ее найденная длина указывала ширину левой и правой сторон торса.

В рисовании ног тоже учитывали основные точки: прежде всего, стопы (следки касаний с плоскостью подиума и характер подъема стопы), лодыжки, коленные суставы, взаимное расположение тазобедренных суставов и направления костей скелета. Расположение и ракурсы мышц подчинялись этой конструкции.

Для этой первой стадии рисунка требовалось очень небольшое количество линий, только чтобы они были на месте, не допускалось случайных не помогающих в работе линий, а наоборот — вносящих путаницу и пачкотню бумаги, которую надо было «хранить как глаз». Хорошо выполненный первый этап работы сохранял время, энергию, которая направлялась на завершение работы, а не на переделки. Прежде чем перейти к деталям, нужно было проверить, все ли на месте.

Середина работы

Передавая форму, сначала надо было понять ее и выявлять по теням, подчеркивая ее характерность, а потом переходить к полутонам, не рисовать отдельно тень, полутон, а так, как они лежат по форме. Необходимо было научиться широко смотреть на форму, а выполнять ее по частям, тончайшими переходами от света к тени. Работать над деталью долго не следовало, так как пропадала острота восприятия, лучше было перейти к другой, рядом находящейся части. Снова вернувшись к проделанной вначале работе, можно было легко увидеть недоделки. И так в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держали в поле зрения всю фигуру, не стремясь сразу к общему, а вникая в детали, не боясь первоначальной пестроты, обобщить ее было не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передать форму, ее объем делало линию, штрих живым и выразительным.

Окончание работы

Рисунок делали тонально выдержанным, брали верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их с фоном.

Следили за правилами и последовательностью в работе, в итоге появлялось знание, как начать, как продолжить и как кончить, работа выглядела интересной в любой момент, что вызывало у учеников веру в себя и эмоциональный подъем.

5. РИСУНОК КАК ИСКУССТВО

Приведtм несколько цитат из записей П.П. Чистякова. Словесная форма этих высказываний может показаться уже несколько архаичной, но смысл не устарел и сегодня.

«Мы заключены в форму и потому нам и сродно понимать всё в форме — не иначе, и пространство мы чувствуем каким-то куполом; знаем, что оно бесконечно, но представить не можем. *(Передаём пространство посредством форм, структур).*

Три необходимости рисунка. 1-е движение линий и есть жизнь рисунка, второе — перспектива и внушает чувство мощи, но не той, которую внушают тяжеловатые формы, и третье, последнее, это сходство или жизненность, теплота, прелесть рисунка. Все три, соединяясь вместе, составляют идеал, полноту рисунка» [21].

«Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке. ***Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно***

уметь остановиться вовремя, *(а то можно)* легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста или засушить, если не умеешь схватить общее. ***Лучше не досказать, чем пересказать.*** Неприятно, когда портрет лезет из рамы, лучше, когда он как бы уходит в глубину. Искусство не должно пугать» [22].

6. П.П. ЧИСТЯКОВ —ПЕДАГОГ

С особой серьезностью П.П. Чистяков подходил к педагогической работе. Он писал: «…не всякий, кто работает порядочно *(как художник)*, может быть и учителем хорошим» [23]. «Великий мастер, художник не всегда великий учитель. Чтобы учить и хорошо учить, надо иметь к этому дар и большую практику» [24].

Рассматривая рисование как серьезный учебный предмет, Чистяков указывал, что и методика его преподавания должна строиться на законах науки и искусства. Педагог не имеет права вводить ученика в заблуждение своими субъективными рассуждениями, он обязан давать достоверные знания. «Преподавание в Академии должно идти не по произволу каждого художника, более или менее маньериста *(то есть, имеющего свою индивидуальную манеру в искусстве),* а по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, с полными доказательствами, на всё ясными» [25].

Чистяков мыслил воспитание и образование будущих художников как единый процесс, цель которого была одна — создание не только профессионала по ремеслу, но и по способу мышления — по тому, как человек видит мир и как он на него реагирует.

Познание объективных качеств окружающего мира и способность передавать свой ***творческий метод познания*** ученикам — одна из составляющих его педагогической системы [26].

Большую ценность для нас представляют идеи Чистякова, касающиеся взаимоотношений педагога и воспитанников. С особой осторожностью он подходил к индивидуальности каждого ученика. Прежде всего, говорил он, надо знать ученика, его характер, его развитие и подготовку, чтобы, в зависимости от этого, найти нужный подход к нему. Нельзя подходить с одной меркой ко всем. Надо укреплять в ученике веру в себя, чтобы он, не идя на поводу, сам разбирался в своих сомнениях и недоумениях. Главным образом руководство должно заключаться в том, чтобы направить ученика на путь изучения и вести его неуклонно

по этому пути. В учителе ученики должны видеть не только требовательного учителя, но и друга. Он писал: «Каждый талант имеет свой особый язык и потому учить манере *(то есть, определённому стилю в работе)* не следует; а следует просто учить правильно, натурально, то есть так, как в натуре дело лежит. Манерность *(здесь, неповторимые черты конкретной творческой личности)* присуща всякому своя. За что же я буду в зародыше уничтожать её у ученика» [27].

«Настоящий, развитой, хороший учитель… в случае ошибки, неудачи и пр. старается осторожно разъяснить суть дела и ловко навести ученика на путь истинный» [28].

«Правильно научить несколько проверять себя, но не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, а предоставлять ему свободу самому находить их, ***указывая только, как смотреть, чтобы их находить через сравнение формы, направления и связи»*** [28]. В то же время, соблюдая тактичность, ***учитель должен быть*** и не делать уступки ученику.

В мастерской Чистяков строил свою работу на принципе равенства профессии и старшинства знаний.

Приведем черновую запись, в которой Павел Петрович без ложной скромности говорит о своей высокой репутации как педагога среди студентов и выпускников Академии художеств: «…Поленов, Репин по окончании курса в Академии брали у меня… уроки рисования. Учились рисовать ухо гипсовое и голову Аполлона. Стало быть, учитель я не плохой, если с золотыми медалями ученики берут уроки рисования с уха и головы, да и надо же было сказать новое в азбуке людям, так развитым уже во всём» [29].

Художник Валентин Александрович Серов в одном из своих писем к П.П. Чистякову признавался: «…считаю Вас единственным (в России) истинным учителем вечных незыблемых законов формы, чему только и можно учить…» [30].

***

Художественно-педагогическая система П.П. Чистякова охватывала не только рисунок, но и живопись, в понимании цвета предвосхищая искания художников XX века, однако рассказ об этой ее стороне выходит за рамки заявленной темы.

Примечания:

Следует указать на одну особенность в подаче материала. В тексте жирным курсивом выделены слова, на которые надо обратить внимание, тонким курсивом в скобках выделены пояснения составителей внутри цитат.

1. Цит. по: *Гинзбург И.* П.П. Чистяков и его педагогическая система. — М.-Л., 1940. — С. 134, 135.

2. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919 / подготовка к печати, комментарии Э. Белютина, Н. Молевой. — М.: Искусство, 1953. — С. 333.

3. Там же. — С. 330.

4. Там же. — С. 425.

5. Там же. — С. 328.

6. Там же. — С. 329–330.

7. Там же. — С. 333–334.

8. Там же. — С. 359.

9. Там же. — С. 352.

10. Там же. — С. 365–366.

11. Там же. — С. 335.

12. Там же. — С. 337.

13. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — М.: Просвещение, 1982. — С. 116.

14. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — С. 354–355.

15. Там же. — С. 358.

16. Там же. — С. 346–349.

17. Там же. — С. 356–357.

18. Там же. — С. 360.

19. Там же. — С. 362.

20. Там же. — С. 364–366. Раздел — изложение текста М.Г. Платунова.

21. Там же. — С. 344.

22. Там же. — С. 360.

23. Там же. — С. 449.

24. Там же. — С. 423.

25. Там же. — С. 446.

26. Тезисы из статьи: Аксёнов Г.П. Система П.П. Чистякова.

27. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. — С. 424.

28. Там же. — С. 429.

29. Там же. — С. 349.

30. Там же. — С. 275.

Список литературы:

1. *Аксёнов Г.П. Система П.П.* Чистякова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры. Материалы Всероссийской научно-методической конференции (с международным участием). 30 января – 01 февраля 2013 г. — Оренбург: Издательско-полиграфический комплекс «Университет», 2013. С. 346–350.

2. *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — Москва: Искусство, 1963. — 408 с.: 173 ил.

3. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. — Москва: Просвещение, 1982. — 240 с.: ил.

4. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919 / подготовка к печати, комментарии Э. Белютина, Н. Молевой. — Москва: Искусство, 1953. — 590 с.: ил.

А.В. ПОПОВ

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории искусства и архитектуры Технического университета города Либерец, Чехия
e-mail: alespopov@yandex

A.V. POPOV

Candidate of Art History, lecturer at the Department of history of art and architecture of the Technical University of Liberec, Czech Republic
e-mail: alespopov@yandex.ru

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОСТИ ПРИ ОБРАЩЕНИИ В XXI ВЕКЕ К ПАССЕИЗМУ «МИРА ИСКУССТВА»: НА ПРИМЕРЕ ГРАФИКИ А.В. ХВАСТУНОВОЙ

THE PROBLEM OF MODERNITY WHEN REFERRING TO THE PASSEISM OF THE «WORLD OF ART» IN THE XXI CENTURY: ON THE EXAMPLE OF GRAPHICS BY A.V. KHVASTUNOVA

В статье рассматривается возможность использования в XXI веке художественной традиции мастеров «Мира искусства», основанной на пассеизме и стилистике модерна. Цель исследования — на примере творчества талантливого современного художника А.В. Хвастуновой аттестовать способы придания современности произведениям, основанным на изображении прошлого. На основании анализа художественного материала установлены приемы, позволяющие сократить дистанцию между днями минувшими, с которыми формально связано изображение, и современностью.

The article considers the possibility of using the artistic tradition of the masters of the «World of art» in the XXI century, based on passeism and art Nouveau style. The purpose of the research is to use the example of the creative work of a talented contemporary artist A.V. Khvastunova to evaluate ways to give modernity to works based on the image of the past. Based on the analysis of artistic material, techniques have been established to reduce the distance between the days of the past, with which the image is formally associated, and modernity.

Ключевые слова: современная графика, «Мир искусства», стиль модерн, художник Алла Хвастунова.
Keywords: modern graphics, «World of art», art Nouveau style, the artist Alla Khvastunova.

Художественное объединение «Мир искусства» (1898–1927) в начале XX века сыграло решающую роль в борьбе с пережитками передвижничества за обновление отечественного искусства и «заслоняло собой накануне Октябрьской революции все иные явления русской художественной жизни» [9, с. 204]. Однако в Новейшем времени традиции мирискусников оказались невостребованными, что дало основание А.М. Эфросу в 1945 году утверждать следующее: «“Мир искусства” исчез, исчез как течение начисто, — и идейно, и творчески» [9, с. 204].

Одной из возможных причин невостребованности традиций «Мира искусства» в Новейшем времени является проблема, связанная с недостатком или полным отсутствием современности у произведений, основанных на изображении прошлого. Действительно, в начале XX века «русская живопись знала и культивировала главным образом старый Версаль, старый Петербург, старую Троице-Сергиевскую лавру, старую Москву (Бенуа, Добужинский, Юон, Васнецов)» [8, с. 209, 210]. Однако после революционных событий и Гражданской войны, после масштабной индустриализации всей страны пожелания зрителей к произведениям изобразительного искусства претерпели существенные изменения. Я.А. Тугендхольд писал об этом следующее: «Не подлежит сомнению, что каждое “время” в зависимости от тех или иных его объективных условий среды по-своему видит и мыслит мир. Быстрый темп современной жизни, основанной на новейших средствах техники, формирует совершенно иную психику, нежели, скажем, медлительная и сидячая жизнь тургеневской России» [8, с. 208]. В связи с этим продолжать художественную традицию «Мира искусства» без определенной модернизации не представляется разумным — «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» не волнуют в желаемой степени и не находят живой отклик у современного зрителя [10].

Поводом для проведенного исследования стало творчество А.В. Хвастуновой — современного художника, который при создании графических произведений, входящих в циклы «Павловск» (2012), «Карабиха Н.А. Некрасова» (2013) и «Вишневый сад» (2014), обратилась к пассеизму как к одной из составляющих художественной системы мастеров «Мира искусства» и к иконографическим сюжетам и мотивам мирискусников, но при этом попыталась сократить дистанцию между прошлым и настоящим для того, чтобы привлечь внимание современников.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы на примере творчества А.В. Хвастуновой дать характеристику приемов, способствующих современному восприятию произведений изобразительного искусства, формально обращенных к прошлому.

Перед началом анализа необходимо сделать пояснение, касающееся ответа на вопрос: почему творчество мирискусников в начале XX века воспринималось современно, хотя оно было основано на обращении к дням минувшим. Необычную ситуацию можно объяснить тем, что мастера «Мира искусства» создавали произведения на основе стиля модерн, который в начале XX века являлся передовым. Эстетизм, основанный на достоинствах художественной формы, помог мирискусникам создавать произведения изобразительного искусства, которые выглядели в глазах зрителей более современно по сравнению с картинами передвижников, основанными на литературной содержательности. Действительно из искусствоведческой литературы известно, что современность может проявляться не только в виде сюжетно-содержательной составляющей картины, но и в стилистике — об этом писал Я.А. Тугендхольд: «Понятие современности включает в себя не только то, что изображает художник, но и то, как он изображает» [8, с. 208].

Таким образом, стилевая новизна позволила мирискусникам в 1900–1910-е годы не только уменьшить разрыв между прошлым и настоящим в произведениях, обращенных к дням минувшим, но и считать их по-настоящему современными. Модерн во второй половине XX века уже не воспринимался в качестве передового направления искусства, что во многом и предопределило его судьбу, — В.С. Манин на примере исследования творчества А.А. Мыльникова, который использовал традиции мирискусников в 1960–1980-е годы в полном объеме, сделал следующее заключение: «Наследовать образные формы отошедшего в прошлое искусства было настолько же заманчиво, насколько и опасно. Культивирование старой стилистики одновременно “старило” образ, делало его уже знакомым» [5, с. 614].



Рис. 1. А.В. Хвастунова. Ворота в Старую Сильвию. Павловск. 2012. Б., гуашь. 50 х 70

Для усиления современности своих графических работ А.В. Хвастунова пошла другим путем, сохранив стилистику модерна и эстетическое кредо «Мира искусства», то есть опираясь в своем творчестве на достоинства художественной формы, художник попыталась вложить в создаваемые произведения живые и подвижные человеческие чувства и переживания, собственную взволнованность. Для пояснения сути осуществленных изменений в рамках проведенного исследования было проведено сравнение произведений версальского цикла А.Н. Бенуа, созданных в начале XX века и являющихся эталонными, с точки зрения эстетики «Мира искусства», а также таких картин П.В. Кузнецова, как «Фонтан» (1904), «Утро», «Голубой фонтан» (обе — 1905), «Рождение» (1906), эталонных для эстетики «Голубой розы», с графическими листами из серий «Павловск», «Карабиха Н.А. Некрасова» и «Вишневый сад» созданных А.В. Хвастуновой в начале XXI века.

Эстетическое чувство от произведений А.Н. Бенуа, изображающих дворцово-парковый ансамбль Версаля времен Людовика XIV, естественным образом рождается у зрителя от непосредственного любования совершенством изображенного садово-паркового ансамбля, от нескрываемого восхищения художника великолепием художественной формы, в которую облечено оформление резиденции французских королей, и имеет созерцательную природу. Л.С. Бычкова подобрала следующие слова для характеристики мирискуснического эстетизма: «Вот этот поэтически-эстетический опыт любования Версалем, его удивительной галантно-языческой красотой, символизирующей какие-то неописуемые красоты уже ушедшей жизни, но вечно остающейся где-то в версальском пространстве искусства и природы, хорошо передает дух и тональность эстетического настроя, собственно дух самой эстетики мирискусников, во всяком случае их основного ядра, включавшего помимо Бенуа Сомова, Добужинского, Бакста» [1, с. 109].

В XXI веке А.В. Хвастунова создала ряд изображений старинного парка, расположенного в городе Павловск под Санкт-Петербургом и являющегося не только номинальным памятником русского классицизма конца XVIII, но и шедевром садово-паркового искусства. Таким образом принципиальной разницы между объектами, выбранными А.Н. Бенуа и А.В. Хвастуновой для создания своих произведений, не наблюдается. Однако формальное сюжетное родство не гарантировало идентичность эстетики — характер эстетизма в картинах, изображающих парк в Версале кисти А.Н. Бенуа и Павловский парк, написанных А.В. Хвастуновой, отличается в значительной степени. Так художественность листу «Ворота в Старую Сильвию. Павловск» (рис. 1) придает экспрессивное человеческое чувство, рожденное впечатлением от энергичной эмоциональной маэстрии разнонаправленных мазков, с помощью которых автор изобразил переплетающиеся ветви и листья деревьев. Живая и подвижная красочная маэстрия, никак не связанная со стариной, в первую очередь привлекает внимание зрителя и приближает изображенное к сегодняшней реальности. Таким образом, влияние иконографически типичного для мирискусников мотива, основанного на изображении женщин, одетых по старинной моде и прогуливающихся в старинном парке, во многом нивелируется созданным художником образом-чувством, который имеет самостоятельное эстетическое звучание и прочитывается современно, а не в контексте прошлого [6, с. 209].



Рис. 2. А.В. Хвастунова. Дождь в Павловске. 2012. Б., тушь, гуашь, белила. 43,5 х 63,5

Однако утверждать, что лист «Ворота в Старую Сильвию. Павловск» полностью воспринимается как часть современности, не приходится — пассеизм, нашедший свое отражение в изображении элементов старинной парковой архитектуры и прогуливающихся женщин в старинных платьях, продолжает оказывать достаточно сильное влияние на общее восприятие обсуждаемого произведения изобразительного искусства.

Необходимо отдельно подчеркнуть, что деятельное, активное чувство, рождающееся у зрителя от живой и подвижной художественной

формы, изображающей переплетающиеся ветви и стволы деревьев на листе «Ворота в Старую Сильвию. Павловск», принципиально отличается не только от созерцательного эстетизма мирискусников, но и от пассивного, умиротворенного чувства, возникающего при лицезрении произведений П.В. Кузнецова. На самом деле, тишина и покой, исходящие от изображенного на нижней половине картины, принадлежащей кисти А.В. Хвастуновой, перестали доминировать и находятся как бы под сенью энергичной красочной маэстрии верхней половины листа. Покой и волнение, естественно объединенные художником в единое целое, в большей степени соответствуют современному мироощущению, чем однозначная умиротворенность произведений П.В. Кузнецова.

В работе «Дождь в Павловске» (рис. 2) А.В. Хвастунова поставила перед собой сложную живописную задачу — передать слитные потоки летнего ливня, почти полностью закрывающего видимость. При рассмотрении картины у зрителя рождается образ, в определенной степени связанный с днями минувшими, — о старине напоминают скульптура на дальнем плане и аккуратно подстриженные ряды кустарников, вызывающие в памяти образы версальского парка кисти А.Н. Бенуа. Нельзя не обратить внимание на удивительную близость живописного языка, при помощи которого созданы картина П.В. Кузнецова «Утро» (1905) и лист «Дождь в Павловске» — неопределенные голубые, зеленые, розовые оттенки цвета, мерцающие и взаимно перетекающие друг в друга, составляют основу цветового решения обоих произведений, границы между цветовыми пятнами отсутствуют, и живописность в понимании Г. Вельфлина торжествует [2, с. 203]. При этом и А.В.Хвастунова, и П.В. Кузнецов сохранили художественную традицию мирискусников — эстетическое звучание художественной формы, несомненно, присутствует в обоих произведениях, но авторы сумели дополнительно вложить определенные чувства в созданные произведения и тем самым отошли от созерцательного характера эстетизма, свойственного «Миру искусства».



Рис. 3. А.В. Хвастунова. Голубой пруд. 2013. Б., гуашь. 40 х 65

На листе А.В. Хвастуновой баланс между формой и со-

держанием в некоторой степени смещен в сторону последнего — у зрителя в первую очередь возникает чувство прекрасного от образа, то есть от ощущения удивительной точно переданной атмосферы летнего дождя в старинном парке, которую художник передала при помощи изображения слитных потоков падающей с неба воды, объединяющих все в единое целое и только потом, во вторую очередь, зритель начинает наслаждаться совершенством художественной формы и, прежде всего, переливами зеленых, синих и фиолетовых цветовых тонов, при помощи которых автор изобразил ровно подстриженный кустарник на ближнем плане. Необходимо подчеркнуть, что возникающее душевное переживание от физического ощущения атмосферы летнего дождя имеет активный, деятельный характер и непосредственно связано с жизнью, чем принципиально отличается от оторванного от реальности, во многом пассивного, келейного переживания, вложенного П.В. Кузнецовым в картину «Сон». Можно утверждать, что лист «Дождь в Павловске» А.В. Хвастуновой, формально связанный с прошлым, как и произведения А.Н. Бенуа из версальского цикла, во многом воспринимается как часть современности.



Рис. 4. А.В. Хвастунова. Осень в усадьбе Карабиха. 2013. Б., соус, гуашь. 42,5 х 60,5

Проведенный анализ позволяет утверждать, что при создании листов «Ворота в Старую Сильвию. Павловск» и «Дождь в Павловске» А.В. Хвастунова отошла не только от созерцательного эстетизма мирискусников, но и продвинулась дальше, чем голуборозовцы, в направлении «деятельного», «творческого» эстетизма, в терминологии А.К. Топоркова, так как чувства, возникающие при постижении изображенного, в большей степени связаны с реальной жизнью, и отвечают мироощущению сегодняшнего дня [7, с. 71]. Действительно, в начале XX века А.К. Топорков обратил внимание на существование произведений изобразительного искусства с разным характером эстетического чувства и предложил различать эстетизм созерцательный и эстетизм деятельный, творческий, в котором «обнаруживается новая красота, несхожая

с красотой созерцания, красота творчества, преображения жизни, воли, воплотившейся в красках… красота беспокойной, ищущей души художника, незримо присутствующей в его творении» [7, с. 71].

Установлено, что А.В. Хвастунова, вдохновленная атмосферой музея-заповедника Н.А. Некрасова «Карабиха», создала работы, основанные на хрестоматийном для голуборозовцев мотиве, связанном с изображением задумчивых женщин в старинных платьях на берегу овального водоема. Необходимо подчеркнуть, что использование подобного мотива, прежде всего, вызвано существованием водоема именно такой формы на территории дворянской усадьбы XIX века, а не стремлением художника воспользоваться композицией известной картины «Водоем» (1902) В.Э. Борисова-Мусатова из собрания Государственной Третьяковской галереи. Однако ощущение покоя и тишины передается зрителю только при первом взгляде на листы «Голубой пруд» (рис. 3) и «Карабиха. Бордовый вечер», стилистика которых типична для модерна — плоскостность, цветная композиция, основанная на гармонизации плоских цветовых пятен, условность цветовой палитры являются признаками стиля модерн. При внимательном рассмотрении обсуждаемых листов с изображением водоема зритель понимает, что абсолютному спокойствию и безмятежности мешает определенная напряженность, созданная художником и связанная с характером цветового решения. На самом деле сам по себе объединяющий цветовой тон листа «Карабиха. Бордовый вечер» вызывает у зрителя чувство неясности, неопределенности и беспокойства. В листе «Голубой пруд» напряжение, также связанное с цветовым решением, ощущается в ослабленном виде, но и в таком, не явно выраженном состоянии, оно мешает воспринимать изображенное полностью спокойно и безмятежно. Вложенное художником беспокойство притягивают внимание зрителя в противовес старине и сокращает дистанцию между прошлым и современностью.

Переходя к анализу листа «Осень в усадьбе Карабиха» (рис. 4) и сравнивая изображенное с реальностью, можно утверждать, что художественная система А.В. Хвастуновой не включает в себя задачу точного копирования действительности — художник решила не изображать главное здание усадьбы, находящиеся с правой стороны, и заменила его на картине строем деревьев. Необходимо обратить внимание на то, что таинственная и загадочная атмосфера, созданная художником, характерна для образности символизма. Цветовая палитра, основан-

ная на оттенках черного цветового тона, использованного автором для изображения здания и переплетающихся стволов деревьев с вкраплениями светлых и охристых пятен, способствует созданию сумрачной атмосферы, а две еле различимые фигуры в черном перед колоннами и вовсе придают изображенному трагический оттенок. Складывается впечатление, что именно ощущение загадочности и трагичности в первую очередь передается зрителю, и только после этого зритель обращает внимание на эстетизированный природный вид, свидетельствующий о том, что художник не забыла об эстетизме как о творческом кредо, являющимся центром притяжения для мирискусников и голуборозовцев.

Исследование листов, входящих в цикл «Вишневый сад» и объединенных иконографически типичным для мирискусников мотивом прогулки с изображенными молодыми женщинами, одетыми по старинной моде, показало желание А.В. Хвастуновой разнообразить диапазон чувств и усилить накал переживаний, вкладываемых в создаваемые работы. Действительно, при рассмотрении картин у зрителя, в первую очередь, рождается эстетическое чувство, связанное с общей радостной атмосферой весеннего дня, с ощущением подвижного образа решительно шагающей женщины, с впечатлениями от житейских бурь, пролетающих над головами девушки в белом платье, держащей зонт от солнца, и разговаривающих молодых женщин, прогуливающихся со старинной детской коляской. Таким образом на передний план выходит содержательная составляющая, а формальная, основанная на восхищении красотой и совершенством художественной формы, отступает на второй план.

Сравнительный анализ произведений мирискусников, голуборозовцев и листов, созданных А.В. Хвастуновой, показал, что характер эстетизма в произведениях современного художника заметно отличается от эстетизма как мирискусников, так и голуборозовцев. Действительно, для листов, созданных мастерами «Мира искусства», характерен так называемый «созерцательный» эстетизм, основанный на возникновении эстетического чувства, возникающего, в первую очередь, от непосредственного любовании художественной формой, от восхищения красотой линий, пятен, картинной плоскости, имеющих самостоятельное эстетическое звучание [7, с. 71]. За оторванность от чувственных переживаний мирискуснический эстетизм подвергался критике как во времена Серебряного века, так и в более поздний период. Так В.Д. Милиоти писал, что «школа “Мира искусства” проникнута ядом салонности, сведшим задачи искусства к рафинированному эстетизму, надолго изгнавшему весь драматизм душевных переживаний» [4, с. 45]. Мнение А.П. Гусаровой носит аналогичный характер: «Аристократическая замкнутость и эстетизм дягилевской программы отчасти привели к тому, что искусство членов кружка лишилось подлинного накала чувств, волевого начала, силы и полноты выражения жизни и, в некоторых своих проявлениях, превратилось в изысканный узор, красочное пятно, ласкающие пресыщенный взгляд, в прихоть, забаву» [3, с. 13].

Подводя итоги проведенного исследования, можно утверждать, что анализ графических листов А.В. Хвастуновой, связанных с пассеизмом и входящих в циклы «Павловск» (2012), «Карабиха Н.А. Некрасова» (2013), «Вишневый сад» (2014), показал принципиальную возможность придания современного звучания произведениям, основанным на иконографических сюжетах и мотивах мирискусников.

Установлено, что прием, который использовала художник для сокращения дистанции между днями минувшими и современностью, заключается в изменении созерцательного характера эстетизма на деятельный, в терминологии А.К. Топоркова, что предполагает рождение у зрителя эстетических ощущений, в первую очередь, от непосредственных человеческих переживаний и живой взволнованности автора, вложенных в произведение изобразительного искусства, — эстетическое чувство от созерцательного любования совершенством художественной формы, характерное для мирискусников, отходит на второй план.

Трансформация созерцательного эстетизма в деятельный не означает отказа художника от опоры на достоинства художественной формы, а подразумевает достижение гармоничного паритета между формой и содержанием. Деятельный характер эстетизма в исполнении А.В. Хвастуновой предполагает присутствие в картинах, формально обращенных к прошлому, содержательной составляющей в виде образа-чувства или образа-переживания при сохранении самостоятельного эстетического звучания художественной формы.

Список литературы:

1. *Бычкова Л.С.* Эстетика Александра Бенуа // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Выпуск 3. — Москва: ИФ РАН, 2008. — С. 103–121.

2. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. — 427 с.

3. *Гусарова А.П.* Мир искусства. — Ленинград: Художник РСФСР, 1972. — 102 с.

4. *Лобанов В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет. — Москва: Художественное издательское акц. о-во АХР, 1930. — 148 с.

5. *Манин В.С.* Русский пейзаж. — Москва: Белый город, 2001. — 631 с.

6. *Сарабьянов Д.В.* Сюжеты и мотивы живописи мирискусников. Иконографические заметки // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. — Москва: Искусствознание, 1998. — С. 199–209.

7. *Топорков А.К.* О творческом и созерцательном эстетизме // Золотое Руно. — Москва, 1909. — № 11. — С. 67–74.

8. *Тугендхольд Я.А.* Искусство и современность // Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. — Москва: Советский художник, 1987. — С. 208–215.

9. *Эфрос А.М.* Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // Эфрос А.М. Мастера разных эпох. — Москва: Советский художник, 1979. — С. 186–226.

10. URL: http://russian-literature.org/author/Pushkin (дата обращения: 06.09.2020).

Н.Ю. ЖЕРНАКОВА

Художник-архитектор, старший преподаватель кафедры ХПИ, член ТСХР
e-mail: n-zhernakova@mail.ru

N.Yu. ZHERNAKOVA

Artist-architect, senior lecturer of the Department of Artistic Interior Design, member of the Creative Union of Artists of Russia
e-mail: n-zhernakova@mail.ru

КАДИНА ИРАИДА ГЕОРГИЕВНА — 100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

KADINA IRAIDA GEORGIEVNA — 100th ANNIVERSARY OF HER BIRTH

Статья знакомит с основными вехами жизни и творчества Кадиной Ираиды Георгиевны — профессора МГХПУ им. С.Г. Строганова — архитектора, художника-графика, музыканта и литератора. Кадина Ираида Георгиевна преподавала в Строгановке 35 лет, с 1960 по 1996 год, на кафедре академического рисунка, на кафедре истории искусства, на кафедре монументально-декоративной скульптуры — большую часть времени.

The article introduces the main milestones in the life and work of Kadina Iraida Georgievna — professor of the Stroganov University (MGHPU), architect, graphic artist, musician and writer. Kadina Iraida Georgievna taught at Stroganovka for 35 years, from 1960 to 1996, at the Department of Academic Drawing, at the Department of Art History, at the Department of Monumental and Decorative Sculpture — most of the time.

Ключевые слова: художник-график, архитектор, педагог, театральный портрет, биография, личность, творчество, успех.
Keywords: graphic artist, architect, teacher, theatrical portrait, music, biography, personality, creativity, success.

Кадина Ираида Георгиевна (1) (08.01.1921–08.11.1996) — архитектор, кандидат архитектуры, член СА России, художник-график, профессор МГХПУ им. Строганова, Лауреат Премии Совета Министров СССР, имя ее занесено в Биобиблиографический словарь «Художники народов СССР» (М.: Искусство, 1983). Основа ее творчества как художника-графика — театральный портрет. Предмет творчества как архитектора — мемориально-декоративная скульптура.



Рис. 1. Кадина Ираида Георгиевна

Ее произведения пользовались неизменным успехом, являясь драгоценным украшением многих выставок и коллекций не только в России, но и за ее пределами.

Жизнь Ираиды Кадиной настолько насыщенна творчеством, общественной деятельностью и интересными встречами, что в рамках данной статьи не будет возможности все охватить. Пока — это, скорее, презентация будущей монографии.

Кадина Ираида Гергиевна родилась 08.01.1921 в Киеве, в семье художника-архитектора, артиллериста и авиатора Георгия Петровича Кадина. Вскоре семья переехала в Москву и поселилась во флигеле дома известного фабриканта-водочника Смирнова. Здесь разместился штаб «Промвоздуха» (1), членом которого Георгий Петрович был по роду службы. В этом вот флигеле и начиналось создание авиационной промышленности. «Дом наш был на Садовой-Самотечной улице 6, под окном росла высокая липа и палисадник с душистой сиренью, а на противоположной стороне был большой сад с вековыми деревьями. По узкой в то время улице, замощенной булыжником, ходили трамваи и ездили экипажи и пролётки» [3].

Праздничная анфилада конфискованного особняка была отведена под учреждение, а остальные жилые комнаты и квартиры во флигеле — для семей сотрудников. Среди жильцов оставались и «бывшие», как их тогда называли: нэпманы, артисты, просто служащие. Жена Смирнова — Александра Павловна — актриса Императорских театров — осталась с сыном в Москве, не уехав в эмиграцию, и жила в квартире рядом. Из ее сундуков дети дома черпали бесконечные костюмы для маскарадов, которые она любезно им предоставляла.



Рис. 2. Ира и знаменитый волк. Фото Г.П. Кадина 20-е гг.



Рис. 3. Г.П. Кадин. Творчество. Рис. 1923 г.



Рис. 4. И.Г. Кадина. Н.П. Хмелев в роли Каренина. Х., м. 80 х 60. 1938 г.

Сосед по квартире, нэпман Рябов Сергей Семенович, в прошлом глава «Рябовской мануфактуры», — человек общительный, веселый — был страстным путешественником и охотником. Рябов дружил с Федором Шаляпиным. «Я видела много стереослайдов, где они вместе пировали на даче или снимались после удачной охоты со всеми егерями, собаками, убитой дичью и волками. Матерый волк был убит на одной из таких охот и был за свои необычные размеры превращен в чучело. Рябов был дружен с Георгием Петровичем Кадиным и подарил чучело ему» (2).

Отца своего девочка очень любила и хотела во всем походить на него. «Отец очень рано давал мне акварельные краски, и я рисовала. Мои работы ему нравились, и он даже устраиваю маленькие выставке. Потом он стал давать мне масляные краски и даже сажать за свой мольберт, ставил натюрморт. Учил рисовать деревья, объясняя красоту их строения. Девяти лет я уже помогала ему делать копии на кальке тушью с его чертежей. Он говорил с гордостью: “Смотри, скоро мы будем работать вместе!”» (3).

Но этому не суждено было сбыться. Отец безвременно ушел из жизни в 1931 г.

«... Я научилась рисовать то, что меня волнует, потрясает, не выходит из памяти. Сначала были кони. Это первое потрясений детства. Я мечтала тогда быть кучером, потом кавалеристом.

Даже Пушкина я узнала через коней: “Песнь о вещем Олеге”, “Что ты ржешь, мой конь ретивый?” и, уж конечно, конь Руслана и затем

вся поэма “Руслан и Людмила”. Я её знала наизусть в семь лет, читала вслух, рисовала иллюстрации» [3].

Потом в 16 лет она прочла о Гамлете, принце Датском. Это потрясло ее на всю жизнь. Ее любимым героем стал Гамлет. Это было открытие глубины человеческого духа и мысли, открытие Шекспира.



Рис. 5. И.Г. Кадина в 1941 г.

«…Театр я узнала очень рано. Меня, к моему счастью, водила в оперу моя тётушка Люся — страстная театралка, и я в три года пересмотрела весь репертуар Экспериментального театра (филиала Большого). Это был мир музыки и красок. В семь лет я начала учиться музыке и уже пыталась сочинять» [3].

Сочиняла она и стихи, вела дневник. Спектакли МХАТа пользовались тогда большой популярностью. Кумир тогдашней театральной Москвы Н.П. Хмелев (2) собирался играть Гамлета. Это решило все. Она стала следить за его творчеством, ходить на его спектакли, написала его портрет в роли Каренина, подарила ему. Портрет Хмелеву понравился, и он передал его в музей МХАТа, где он пребывает до сих пор (4).

С первых дней войны Ираида Кадина, уже студентка Московского архитектурного института, закончила курсы медсестер при МАРХИ, ожидала отправки на фронт, но судьба распорядилась иначе. Она стала работать медсестрой-эвакуатором в затемненной прифронтовой Москве: перевозила раненых с вокзалов и аэродромов в госпитали, вела дневник, делала зарисовки. Все это ожило много лет спустя в повести «Аудитория — война», которую она написала на основе дневников, посвятив ее друзьям — студентам МАРХИ, прошедшим войну или сложившим голову в боях за Родину.

27 июня 1941 г.

«…Начались занятия на курсах медсестёр. По утрам — лекции по анатомии и фармакологии, после обеда — практика в анатомическом театре МГУ. Расписание напряженное. Вслед за курсом по хирургии, который читает доктор Якобс, практика в институте Склифосовского. Затем курс лекций по терапии в клинике на Пироговке прочтет профессор Гиляревский (3). У него мы пройдём и практику. Улеглись волнения первых дней войны. Установился новый распорядок жизни. Мы заняли свое место в ходе событий» [5].

7 июля 1941 г.



Рис. 6. И.Г. Кадина. Операция С.С. Юдина. Рис. 1941 г.

«… — Девочки, там сидит профессор, которого Нестеров рисовал! — Юдин? (4). В перевязочной мы старались все замечать и запоминать. Молодой хирург снимал швы у больного после аппендицита. Возле большого окна сидел Юдин и молча наблюдал за нами. Через стекла очков его глаза казались особенно большими и внимательными. После одной из перевязок он жестом своей тонкой руки остановил врача и, кивнув в нашу сторону, сказал: “Следующего пусть они попробуют сами — ну, кто первая? Смелее!” Мы испуганно молчали. Вдруг вышла вперёд Наташа. Подошла к умывальнику и стала по всем правилам мыть руки. Мы уже досадовали на свою робость — каждый из нас это может! Чтобы не мешать, мы пошли в сторону, где сидел Юдин и с любопытством наблюдал за Наташей. — Ну, что ж, отлично! — Сказал он, вставая, и посмотрел на часы. — Пора на операцию.

— А нам можно? — спросил кто-то из нас и тут же спрятался за спину соседки. Юдин улыбнулся.

— От чего же? Прошу. Сестры должны знать все.

Мы понеслись к старшей сестре отпрашиваться. Нас пригласил Юдин! По подземному туннелю идём в операционную. Тихо, не дыша, проходим на трибуны. Фигура хирурга почти неподвижна (6). Напряжение видно только в повороте головы и движение шеи. Зато руки работают спокойно: в перчатках, туго обтягивающих каждый сустав пальцев, они необычайно пластичны, подвижны и точны.

— Поэма! — шепчет Зоя. Хирургическая сестра строго скидывает на нас глаза, и мы застываем в безмолвии…» [5].

16 октября 1941 г.

«…Когда сели ужинать, позвонила по телефону Наташа и сказала, что архитектурный эвакуируется в Ташкент. Маршрут: до Ярославля пешком, а оттуда эшелоном. Завтра в 6 утра сбор в походном порядке. Кто не явится, отчислят.

Как мучительно принять решение! Мысли лихорадочно пляшут,.. никуда я не поеду!» [5].

5 ноября 1941 г.

«Первый день работы. В дежурной комнате, ожидая вызовы, наслушалась страшных рассказов о бомбёжках санитарных машин. Больше всего боялись ехать на Лиственничную аллею, которую для простоты все называли “лиственной”. Это таинственное название упоминалось чаще всего, и притом при самых мрачных обстоятельствах. Если ехать туда в тревогу, говорят, дела пропащие…

Где-то вдали завыли сирены. К ним присоединились фабричные гудки. Опять тревога. Бывалые сестры и шофёр притихли, ожидая, кого теперь позовёт диспетчер. Диспетчер вызвала меня.





Рис. 7. Диплом И.Г. Кадиной. Вилла дипломатов. 1946 г.
Рис. 8. Кафедра МДС в 60-е годы

— Куда тебя? — С тревогой спросили сестры. — На Лиственную аллею…

— Ни пуха, ни пера! — крикнули вслед мне голоса.

С волнением села в автобус. Всегда вот так: чего боишься, то и получаешь! Мне погрузили 24 ходячих. Молодые и бородачи, с руками на перевязи, на костылях, в гипсовых повязках до самого горла, в шинелях внакидку, забинтованные до самых бровей, слепые и оглохшие, мрачные и весёлые, озлобленные и детски простодушные.

Потом — три рейса с носилочными. Шофёр помог мне все устроить, ласково укрыл одеялом забинтованные ноги раненых, чтобы не промерзли, проверял крепления рам для носилок в автобусе. Весь день езда с вокзала в госпиталь. То легкораненые сидят, тихо покуривая самокрутки, то тяжелые качаются и стонут на носилках. …

Уже поздно вечером мне дали шесть тяжелых. Везти далеко: с Лиственной в клинику на Пироговке. Пока грузили автобус, я стояла у подъезда и слушала вой ветра в поле. Его холодные волны ударяют то в лицо, то под колени. Не видно ни зги. Точно и нет нигде Москвы. Только огромные лиственницы дрожат, раскинув длинные лапы. Какой заунывный вой! Так и сердце сжимается от тоски и непонятной тревоги.

9 ноября 1941 г.

На площади Белорусского вокзала прямо на снегу темнеют ряды носилок. У изголовья раненых толпятся женщины: поят из бидончиков чем-то домашним, тёплым. Заглядывают с надеждой в лицо: не свой ли, не знакомый ли?

Далеко за полночь я бежала от Колхозной площади под горку домой. В квартире ни души. На столе — укутанный горячий чайник, хлеб, сахар. Чего же больше? Едва я утолила голод, раздалась пятая за этот день тревога. Я побрела уныло в подвал под нашим домом. Подвал надёжный, со сводами боярских времён.

21 ноября 1941 г.

Ну и денёк сегодня! Едва успеваем поворачиваться. Наш огромный голубой автобус дымится. 18 рейсов с вокзала в Комгоспиталь (5) за одну ночь! Перевезла почти 200 носилочных… Что будет к утру? Двигаюсь как лунатик…

12 марта 1942 г.

Сегодня езжу в последний раз. Дождалась приказа. Рада ли я? Сказать не просто. Когда мне стало известно, что я покидаю свой нелёгкий пост и снова становлюсь студенткой, стало очень грустно. Даже тяжело, как будто я чем-то провинилась перед всеми…

Сколько было дорог их нельзя забыть. Как нельзя забыть задубевших от крови шинелей, запах ран, махорки, едкого бензина, скрипа пружин, держащих тяжелые носилки.

Их нельзя забыть, как нельзя забыть вой ночных сирен, лай зенитных батарей, бесконечные ряды стальных надолбов, прострочивших пунктирными нитями снежные подмосковные поля, пустынные ночные улицы, патрули и всюду — синий цвет. Их нельзя забыть, как нельзя забыть первый радостное сообщение Совинформбюро “В последний час” о разгроме немцев под Москвой.



Рис. 9. И.Г. Кадина. Уланова — Джульетта. Грав. 1958 г.



Рис. 10. И.Г. Кадина. Лемешев — Герман. Грав. 1963 г.



Рис. 11. И.Г.Кадина. Лемешев — Ленский. Б., паст. 1963 г.



Рис. 12. И.Г. Кадина. И. Архипова — Кармен. Б., гр. 1967 г.

9 апреля 1942 г.

Столько дел в институте, что не хватает времени и сил писать дневник. Холод, просто мороз в наших нетопленых аудиториях. А мы — рисуем! Рисуем в перчатках, не снимая пальто и шапок. Ноги прячем под себя, чтобы не мёрзли от цементного пола мастерской, и сидим "как турки", приводя в отчаяние профессора Михаила Ивановича Курилко (6): где же тут достичь живописной линии рисунка?!...

Снова на нас смотрят невидящими глазами античные боги и герои, снова мы слышим мирные слова о строительстве, проектах, об удобствах жизни, о красоте и творчестве, о великих задачах восстановления после разрушений войны.

Но бои продолжаются.

И наши друзья идут тяжелыми дорогами войны...» [5].

За участие в обороне Москвы Кадина И.Г. была награждена медалью «За оборону Москвы».

После возвращения в МАРХИ осенью 1942 года студентов отправили на труд фронт под Кимры валить лес, потом было снова возвращение в аудитории и продолжение учебы. В 1944 году обмерная практика в еще не разминированном до конца Павловске: вестибюль, лестница, круглая проходная, Итальянский зал, зал Мира и зал Войны и другие комнаты в бригаде известного реставратора А.М. Харламовой от Академии архитектуры СССР.

После войны в архитектурном институте был объявлен «Ренессанс», и Ираида Кадина была его душою, одной из заводил. Устраивались маскарады, ставились спектакли, к которым писалась музыка, рисовались декорации, — люди спешили наверстать отнятую войной бурную студенческую жизнь во всей ее полноте. Ее разносторонние дарования, свойственные людям Ренессанса, получили широкое признание у современников — художник, архитектор, писатель, музыкант.

Ираида Кадина была в числе любимых учеников выдающегося архитектора И.В. Жолтовского. «Кадина» (с ударением на и) — так он в шутку называл ее в итальянском духе.

Первым исполнителем романса «Эхо» на слова Сафо была Ирина Архипова, однокурсница Ираиды, с которой они общались на протяжении жизни. Образ Кармен в ее исполнении запечатлен в гравюре и подарен певице (12). Бывал на студенческих концертах и Жолтовский во главе всех педагогов и под руку с женой. «Он тогда очень меня обнадёжил, сказав, что вот это и есть настоящее дель арте, как делали древние: архитектура, живопись, и музыка» [3].

В 1946 году Ираида Кадина окончила с отличием Московский Архитектурный институт (7).

Затем — работа в Академии архитектуры, защита диссертации по теме «ВСХВ 1923 г.» (7) в 1953 г.





Рис. 13. И.Г. Кадина. Дирижер Мелик-Пашаев. Х., м. 120 х 70. 1965 г.

Рис. 14. И.Г. Кадина. Заставка к альбому гравюр «Гамлет — Пол Скофилд». 1956 г.

С 1960-х годов Кадину пригласили преподавать в МВХПУ (б. Строгановское), где она проработала 35 лет до самого конца своей жизни. Она вела рисунок, читала лекции по истории монументально-декоративной скульптуры, по истории Советского искусства, преподавала композицию на кафедре МДС (8).

И параллельно — конкурсы, выставки, проекты, монографии, учебники по композиции, руководство работой по монументально-декоративному оформлению Экспериментальной школы в Люберцах (работа удостоена Госпремии Совета министров СССР), общественная работа: выставком МВХПУ, культмассовая работа в МВХПУ, руководитель

СНО (8) МВХПУ, работа в Правлении общества СССР — Великобритания, литературная секция ЦДА.

Но любовь к музыке не оставляет ее. Из воспоминаний И.Г. Кадиной: «Музыку любила с детства. Думала, что стану музыкантом, но архитектура взяла верх. Музыка же осталась со мной на всю жизнь. Сочиняла, когда не могла не сочинять. Я её слышала и старалась выразить в нотах. Блок писал в своих дневниках или письмах, что некоторые думают, что поэт сочиняет стихи. Вовсе нет. Он слышит их. Откуда? Извне… из космоса… от Бога…» [3].



Рис. 15. Пол Скофилд на выставке гравюр художника И.Г. Кадиной, посвященных постановке спектакля. Дом дружбы. 1967 г.

Одна из первых вещей была написана в страшный, памятный москвичам день 16 октября 1941 года. Это были стихи и музыка романса «Отчего?». «…Позже, когда еще не было не то, что внуков, но и детей, мы с мужем (Юрием Жернаковым) сочиняли музыку вместе …и получали огромное удовольствие от такого творческого содружества. Я очень благодарна моему спутнику и супругу за то, что он не только не препятствовал, но всячески помогал мне в моих увлечениях» [3].

Первый конкурс Чайковского в Москве. «…Новое потрясение ожидало меня после встречи с удивительным пианистом Ваном Клиберном (9). Первые наброски я делала с экрана телевизора в квартире соседей по коммуналке. Шел I Международный конкурс Чайковского. Гравюры я сделала за два дня. Когда они были напечатаны на хорошей бумаге, сделаны надписи на русском и английском языках, изготовлен холщовый альбом, я показала его заведующему отделом советско-американских отношений в ВОКСе. Он долго смотрел эти гравюры и с чувством оказал: “Это Ван Клиберн должен видеть”. На другой день она уже была представлена пианисту» (16).

О своих встречах она подробно рассказывала не только дома. На работе все ждали ее рассказа, причем в самых подробностях. «Собирался весь наш институт Теории и Истории Архитектуры в одну большую комнату, и слушали, не дыша. Директор наш проходил тихонько, на цыпочках, чтобы не мешать» [3].



Рис. 16. И.Г. Кадина. Ван Клиберн. Апассионата. Грав. 1958 г.



Рис. 17. И.Г. Кадина. Заставка к альбому гравюр Вана Клиберна. 1958 г.

Повальное увлечение Клиберном в те дни походило на всеобщий восторг и ожидание счастья. «Я преподнесла ему альбом гравюр и стала главным художником Вана Клиберна. Он потом издавал свои пластинки с моими гравюрами на обложке» [3].

Ван Клиберн, которого она запечатлела в многочисленных гравюрах, получил в дар не только альбом гравюр, но и один из ее лучших романсов — «Желание» на слова Пушкина. «Дело в том, что Ван Клиберн в один из своих приездов на встрече в Доме дружбы сказал, что сделает для нас то, что никогда ещё не делал потому, что очень нас любит: “Я буду для вас петь!”. И он повернул сам огромный рояль хвостом в зал и сел так, чтобы мы видели его лицо. Он пел прекрасным низким, каким-то бархатным басом спиричуэлс. Зал был в восторге. Вот тогда я решила принести ему свои романсы. Кроме “Желания” я выбрала “Проснись, любовь” на сонет Шекспира. Пришла к нему в Националь, там был и пианист Петров. Я передала ему ноты. Он был поражен: знал, что я художник, архитектор, но что и композитор?! “Это очень серьезная музыка”, — сказал он, внимательно рассматривая ноты и передавая их Петрову» [3].

Более сорока лет рисовала Ираида Кадина актеров и музыкантов, воссоздавая их в обобщенных сценических образах (9; 13).

Ираида Кадина любила и прекрасно знала балет и оперную музыку. Особое место в ее работах занимает театральный портрет и, в частности, сценические образы выдающегося русского тенора Сергея Яковлевича Лемешева. Она много лет ходила на спектакли в Большой и рисовала певца, стараясь запечатлеть его в партиях Ленского, Вертера, Альфреда, Германа, Ромео… Образ Ленского был ею особенно любим. Имеется семь законченных портретов певца в этой роли и множество зарисовок. Вот признание самого певца, (имевшего абсолютный слух и абсолютный глаз) в конце жизненного пути: «Портреты и рисунки Ираида Георгиевна Кадина делает лучше других. Научилась она, в общем-то, правильно видеть меня… Много лет она ходит на спектакли и смотрит меня. У нее глаз хороший, рука точная и что-то в душе есть зоркое, трепетное для понимания меня» (10; 11).



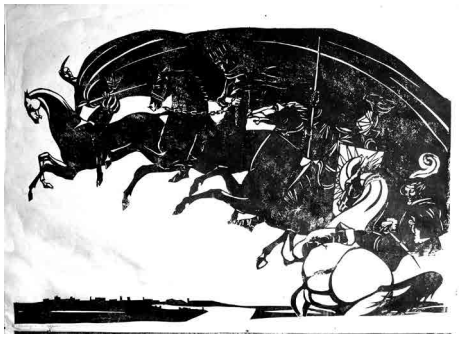


Рис. 18. И.Г. Кадина. Мастер и Маргарита. Встреча Мастера и Маргариты. Рис. 1969 г.
Рис. 19. И.Г. Кадина. Мастер и Маргарита. Полет Воланда. Б., грав.1969 г.

Театральный портрет — особая сфера. Он вмещает в себя все закономерности изобразительного искусства и черты исполнительского искусства оперной сцены, прежде всего, интерпретацию роли певцом-артистом на основе оперы, музыки композитора, собственных эстетических установок, своих художественных взглядов и своего творческого воображения. Даже общеизвестный сюжет в музыке на оперной сцене у разных исполнителей имеет свои отличительные особенности.





Рис. 20. Мемориальная доска актеру Станицыну. Арх. И.Г. Кадина. Ск. Г.Д. Жилкин

Рис. 21. И.Г. Кадина. Мемориал в Ховрино. Современный вид

«Уровень мастерства Кадиной (как архитектор она строила форму, находила как бы единственно убедительную композицию, решала пространство, как силовое поле, через четкий рисунок и найденную технику) позволил проникнуть в творческие тайны артистов-исполнителей.

В 40–70-е годы прошлого столетия Ираида Кадина — известный и лучший художник театрального портрета. Ее работы находятся в музеях нашей страны, за рубежом и в частных собраниях. Творческая активность и широта интересов Ираиды Кадиной поразительны.

Художник проживала много дополнительных жизней, предпринимая сложное, увлекательное путешествие: выявляла у себя и у того, кто предстоял, некоторые обертоны внутреннего мира; улавливала характерные особенности внешних черт. Она развивала в себе и теплую восприимчивость, и холодную оценку своих поисков, поскольку в театральном портрете присутствуют одновременно живой облик человека-артиста и многогранная жизнь незаурядных личностей — образов, рожденных творческой фантазией исполнителя, и восприятие художником этих жизней через свое сердце, чувства, воспитанные своим вдохновением и упорным трудом в постижении искусства исключительного творца» [6].

Сергей Яковлевич также познакомился с вокальными произведениями Ираиды Кадиной, ему очень понравился «Морфей», «Кто под звездой» на сонет Шекспира и «Я слыхал». Просил прислать ему ноты, хотел их петь. Но не успел. «…Его ученица, артистка Нина Дербина, разыскала меня позже, попросила ноты и пела, выступая с “Морфеем” в ВТО» [3].

Влюбленность в жизнь, в искусство, литературные образы, такие как Гамлет, Ленский, король Лир, Мастер, увлеченность выдающимися исполнителями — все вместе создало фон для новой творческой полосы 50–70-х годов. Это было удивительное время — фестиваль молодёжи, Ван Клиберн, английский театр, Шекспир, Пол Скофилд (10)…

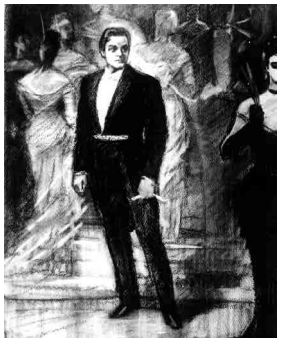


Рис. 22. И.Г. Кадина. Лемешев — «Травиата». Сцена на балу. Б., соус. 1961 г.

«…Читала в списках “Мастер и Маргарита”. Образы романа захватили меня. Я вспомнила свои встречи с Булгаковым (11) и в волненье, очень быстро, сделала рисунок встречи Мастера с Маргаритой и две гравюры. …Когда была моя выставка в 1969 г., я отнесла пригласительный билет на дом Елене Сергеевне Булгаковой (12), узнав её адрес в Союзе писателей. В странном волнении я оказалась перед чёрной кожаной дверью. Дала звонок. Тишина. Никто мне не открыл, и я была даже рада, так как подумала, что дверь могла бы мне открыть сама Гела!… Я тихонько отошла от двери и опустила конверт в почтовый ящик…

Уже осенью мне позвонила Елена Сергеевна и сказала, что была в Париже, а когда вернулась, то увидела моё приглашение на выставку и очень сожалела, что не могла быть» [3].

Позже в коротком письме Елена Сергеевна напишет: «…А когда вы сможете (на любых условиях!) сделать еще что-нибудь “булгаковское”, я буду счастлива» [3].

Как следствие творческих достижений — участие в выставках с 1956 года: живопись, графика, портреты выдающихся мастеров искусств: Н. Гриценко, Ц. Мансуровой, Ю. Борисовой, И. Архиповой, Г. Улановой, С.Я. Лемешева и др. Многие запечатленные образы хранятся в музеях театров — МХАТа, Вахтангова, Большого и др.

Любимая техника — гравюра. «…К гравюре же меня обратил Егор Щукин (13). Он сказал как-то: “Послушай, Кадина, мне не нравится, что ты будешь сидеть среди детей своих перед мольбертом и вытирать кисти об их пеленки. Займись лучше гравюрой. Сделай свои рисунки по Гамлету в гравюрах, отпечатай по несколько экземпляров, один — себе, другой — в музей, третий — кому хочешь, хоть самому Шекспиру, а четвертой — мне на память… Вот и будет хорошо. И чисто, и приятно» [3].



Рис. 23. Работы И.Г. Кадиной на выставке кафедры рисунка 1969 г.



Рис. 24. Н.А.Бенуа в Строгановском училище. 1965 г.

И вот в Москву приезжает английский театр и привозит Гамлета. «Я, наконец, дождалась, ведь в Москве тогда Гамлет не шел. Появление Пола Скофилда, его нервная игра, облик, голос необычайной силы и глубины — все меня потрясло. На спектакле я делала лихорадочные наброски в полной темноте, карандаш летел на пол, полевой бинокль мешал, томик Шекспира сваливался под кресло… Меня точно оглушили. Шла пешком домой, держа в памяти то одну, то другую сцену» [3].

Очень быстро была выполнена серия гравюр и подарена Полу Скофилду (14; 15). В гравюрах привлекали и необычность подачи сюжета всем известной трагедии о принце Датском и мастерство рисунка: от тонкого психологического портрета до быстрого наброска, где одной линией было сказано бесконечно много. Гравюры в альбоме сопровождались выдержками из текста на русском и английском языках.

За первым альбомом последовали и другие.

«…Я была знакома со всеми английскими Гамлетами: Полом Скофилдом, Джоном Гилгудом, Лоуренсом Оливье, Майклом Редгрейвом. Когда Охлопков ставил русского Гамлета с Эдуардом Марцевичем, меня пригласили помочь в работе актера над ролью. Я уже была в шутку известна как “Шекспираида”» [3].

Выполненные ею портреты артистов в ролях находятся в музеях Большого театра и Бахрушина в Москве, Театральном музее в Санкт-Петербурге, в Шекспировском мемориальном театре в Стратфорде-на-Эйвоне (Англия). Тридцать работ выставлены в театре Вахтангова (Борисова, Мансурова, Гриценко, Абрикосова). Несколько альбомов занимают

рисунки и гравюры музыкантов — Чайковский, Скрябин, Шаляпин, Стоковский, Мелик-Пашаев, Гилельс, Рихтер, Керер и другие. В одном из альбомов собраны Лауреаты Международных конкурсов Чайковского и среди них особое пристрастие души — Ван Клиберн (около ста работ).

Театр и музыка продолжают идти рука об руку с архитектурой в творчестве Ираиды Кадиной. Она создает при Центральном доме архитектора литературно-музыкальную студию «Орфей», спектакли которого пользовались неизменным успехом долгие годы.



Рис. 25. И.Г. Кадина. Пол Скофилд — Лир. Б.гр.1964 г.

С 1960 года и до самой своей смерти 1996 году Ираида Кадина преподавала в прославленном Строгановском училище композицию и рисунок, читала лекции по истории пластики и Советского искусства. Ею выпущено более 100 дипломников — скульпторов-монументалистов, семь дипломных работ, выполненных под непосредственным руководством Кадиной, осуществлены в натуре. Среди ее выпускников — скульпторы и живописцы России, Болгарии, Кубы, Монголии, Вьетнама. Она написала ряд учебных пособий и программу по курсу «Композиция». В 1996 году вышла в свет ее монография «Монументально-декоративная скульптура», с авторскими иллюстрациями.

Ираидой Кадиной создано более 300 творческих работ: проекты мемориалов и мемориальных досок, в том числе — авиаконструктору Лавочкину, академику Борису Иогансону, народному артисту СССР Станицыну, маршалу Коневу, космонавту Беляеву — в сотрудничестве со скульпторами А.Н. Бургановым, Г.Д. Жилкиным, В.Б. Шеловым, А.В. Соловьёвым; живопись, графика — портреты выдающихся мастеров искусства.

На общественных началах она разработала проекты мемориалов воинской славы в Ховрине (скульпторы А.Н. Бурганов и Г.Д. Жилкин), куда в 1941 г., в дни обороны Москвы, возила раненых; в селе Аксаур (скульптор — дипломник А.И. Молостов; М.И. Касьянов) на родине отца Георгия Петровича Кадина; в селе Леонове под Чеховым — «Сожженная деревня» (скульптор-дипломник С. Савин), в селе Богородицкое под Вязьмой (скульптор А.В. Соловьев) и др. Все проекты осуществлены в натуре под авторским надзором (19; 20).

Она вела разносторонне общественную деятельность: в стенах Строгановки много лет возглавляла культурно-просветительскую работу — старожилы Строгановки могут вспомнить серии музыкальных вечеров и в актовом зале и на кафедре русского языка в 403 аудитории, куда приглашались музыканты и звучала живая музыка на протяжении многих лет; она состояла членом правления общества СССР — Великобритания, публиковалась в изданиях литературной секции ЦДА, с фрагментами дневников военных лет.

Будучи личностью, разносторонне одаренной, Ираида Георгиевна Кадина притягивала и к себе людей незаурядных. Миротворчество, доброта, широкая эрудиция, горячий энтузиазм в любом, стоящем того, деле, внимательность к каждому человеку, способность воспринимать создавали вокруг чудесную, на редкость дружную, товарищескую атмосферу… Люди испытывали к Ираиде Георгиевне огромное уважение, любовь и благодарность за ее работу, высоко ценили ее творчество, талант рассказчика. Тем не менее, ее скромность, скорее всего, мешала в полной мере представить масштаб ее личности, так проста она была в своей манере общения. Она умела быть на равных и с уборщицей, и с чиновниками любого ранга, и с выдающимися личностями, достигшими мирового признания.

Круг ее общения — тема отдельной книги. Вот только некоторые имена: С.Я. Маршак, Е.С. Булгакова, театральный художник Н.А. Бенуа (14), Г.С. Уланова, С.Я. Лемешев, И.К. Архипова, К.С. Мельников, историк архитектуры С.О. Хан-Магомедов, английский график Джон Биггс (15) и многие, многие другие…

Примечания:

1. «Промвоздух» — трест— Управление ВВС РККА.

2. Хмелев Николай Павлович — советский российский актер, театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР (1901–1945).

3. Гиляревский С.А. Клиницист, опытный лектор, педагог- методист. Будучи профессором клиники факультетской терапии 1 Московского медицинского института (1942–1943), возглавлял работу крупного эвакогоспиталя, развернутого на ее базе.

4. Юдин Сергей Сергеевич — советский ученый-хирург, заслуженный деятель науки РСФСР, академик АМН СССР, главный хирург НИИ СП имени Н.В. Склифосовского, директор НИИ хирургии имени А.В. Вишневского (1891–1954).

5. Комгоспиталь — главный военный госпиталь Красной армии.

6. Курилко Михаил Иванович (1880–1969) — русский советский художник театра, сценограф, архитектор. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

7. ВСХВ — Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка Москве, проходившая в 1923 году. Была первой выставкой такого масштаба, проведенной на территории СССР (России). Предшественница ВСХВ — ВДНХ.

8. СНО — студенческое научное общество.

9. Ван Клиберн (1934–2013) — американский пианист, первый победитель Международного конкурса имени Чайковского.

10. Пол Скофилд (1922–2008) — английский актер, который получил известность блестящим исполнением ролей в пьесах Шекспира

11. Булгаков Михаил Афанасьевич — русский писатель советского периода, драматург, театральный режиссер и актер. Автор романов, повестей и рассказов, пьес, киносценариев, множества фельетонов в 1920-е годы (1891–1940).

12. Булгакова Елена Сергеевна — жена русского писателя и драматурга Михаила Афанасьевича Булгакова, хранительница его литературного наследия. Основной прототип Маргариты в романе «Мастер и Маргарита» (1893–1970).

13. Щукин Георгий Борисович (1925–1983) — советский кинорежиссер, сценарист, художник.

14. Бенуа Николай Александрович (1901–1988) — русский художник, почетный член Академии художеств.

15. Биггс Джон Ричард (1909–1989) — английский график.

Список литературы:

1. Архитектор в солдатской шинели // Сборник. — Москва: Стройиздат 1985.

2. Биобиблиографический словарь «Художники народов СССР». Том 4, книга 1. — Москва: Искусство, 1983.

3. Домашний архив.

4. *Жернакова Н.Ю.* Кадины и Жернаковы. Свет памяти // Московский журнал. — 2006. — № 11.

5. *Кадина И.Г.* «Аудитория-война» неопубликованная повесть. Домашний архив.

6. *Лемешев С.* Сборник / серия «Память сердца» / составитель О.С. Петрова. — Одесса, 2013.

7. *Песков О., Низовская Н., Адаурова Л.* Память, высеченная в камне. Мемориальные доски Москвы. — Москва: Московский рабочий, 1983.

Т.С. ГАМИДОВ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им Г. Цадасы ДФИЦ РАН. Старший преподаватель Архитектурно-строительного факультета ДГТУ

e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

T.S. GAMIDOV

Candidate of Art, research worker, the G. Tsadasa Institute of Language and Art, DFRC of RAS. Senior lecturer at the Faculty of Architecture and Civil Engineering, DSTU

e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

СТАНКОВАЯ ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА ДАГЕСТАНА 1960-х гг. СТИЛИ, ТЕЧЕНИЯ, ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

EASEL PRINTED GRAPHICS OF DAGESTAN IN THE 1960s. STYLES, TRENDS, CHARACTERISTIC FEATURES

В статье освящаются наиболее ярко проявляющиеся формы развития художественных стилей и направлений дагестанской печатной графики 1960-х гг. На примере творчества известных мастеров линогравюры и офорта выявляются характерные черты их художественного почерка и эстетических воззрений. В контексте советского реалистического искусства затрагиваются вопросы синтеза местных национальных традиций и инокультурных влияний. Автор описывает монументально-декоративное направление, образованное вариациями от орнаментально-декоративной трактовки изображений до строгих и лаконичных форм «сурового» стиля. Анализируются произведения национально-романтического характера и композиции программно-идеологической содержательности.

The article highlights the most clearly manifested forms of development of artistic styles and trends in Dagestan print graphics of the 1960s. On the example of the work of famous masters of linocut and etching, the characteristic features of their artistic handwriting and

aesthetic views are revealed. In the context of Soviet realistic art, questions of the synthesis of local national traditions and foreign cultural influences are discussed. The author describes the monumental and decorative direction, formed by variations from ornamental and decorative interpretation of images to strict and laconic forms of the «severe» style. The article analyzes works of national-romantic nature and compositions of program-ideological content.

Ключевые слова: графика, Дагестан, линогравюра, офорт, стили, направления, орнаментальный, декоративный, монументальный.
Keywords: Graphics, Dagestan, linocut, etching, styles, directions, ornamental, decorative, monumental.

Изобразительное искусство Дагестана 1960-х гг. начинает вступать на качественно новый этап развития. Социально-политические процессы, связанные с «оттепелью», а также приток большого числа советских художников в республику и обновление состава местных художников, получивших образование в средних и высших учебных заведениях страны, послужили почвой для обновления языка дагестанского искусства.

О новых веяниях советского искусства 1960-х годов говорит искусствовед Л.Г. Крамаренко: «Освобождаясь от идеологического давления, канонов социалистического реализма, молодые художники, поэты, архитекторы стремятся к отражению реальных жизненных проблем и коллизий, ищут сближения с современными течениями мирового искусства» [4, с. 68]. По словам другого искусствоведа Т.В. Ильиной, «…с художественных выставок рубежа 1950-х — 1960-х годов стали постепенно исчезать ложнопатетические, повествовательно-натуралистические произведения. В поисках “правды жизни” советские художники обратились к сдержанной, условной, обобщённой форме, отвергнув всякую описательность» [3, с. 357].

В связи с этими процессами однородный художественно-эстетический строй дагестанского изобразительного искусства первой половины XX в. начинает постепенно приходить к стилистическому многообразию во второй пол. XX в. Рассматриваемый в статье период явился началом на пути к стилевым дифференциациям, появлению новых видов и жанров графики (так же, как и в живописи, скульптуре), развитию актуальных тем и сюжетов, отражающих духовный мир людей послевоенной эпохи. Изобразительное искусство на базе академического образования складывается в Дагестане лишь с приходом советской власти (1920–30-е гг.), а его «полноценное» формирование в контексте национальной реалистической школы можно отнести к концу 1950-х — началу 1960-х гг. Примерно с этого времени начинается следующий этап развития, основанный не только на подражании натурным наблюдениям, но также стремлении к обобщениям, стилизациям, метафорическому осмыслению образов изображений. Развиваясь в лоне советской художественной культуры в целом, дагестанская графика с 1960-х гг. становится содержательнее и стилистически богаче.





Рис. 1. Г.П. Конопацкая. Ковровщицы. 1959. Линогравюра. ДМИИ
Рис. 2. Иранпур Гюлли. Лучшее произведение. 1960-е. Тонированная бумага, гуашь. ДМИИ

Особое развитие получает техника эстампа, не имевшего прежде развитых традиций в республике. Линогравюра и офорт становятся наиболее распространенными видами печати. От броских энергичных работ на основе натурных впечатлений до цельных символических образов складывается широкий и разнообразный пласт идейно-художественных воплощений. Разнороден и тематический строй: художники обращаются к темам труда и индустрии, с интересом раскрывают сюжеты национального быта, празднеств. Чертами благородства и духовной приподнятости отмечены портреты современников или героев прошлого. Романтикой созидательного труда овеяны сюжеты трудовых будней простого советского рабочего (отображаемого в кипучем ритме заводских цехов, на колхозных пастбищах или в уютном интерьере творческой мастерской). Пользуются мастера графики и приемами экспрессивного выражения, усиливающими эмоциональную составляющую образов изображений. Другие художники

обращаются к монументально-декоративным приемам выразительности. В этом сложном и многомерном сплетении индивидуальных манер, художественных стилей и течений динамично развивается искусство графики Дагестана. Порой в разных работах одного и того же художника наличествуют разнородные стилистические приемы. Данная статья нацелена на попытки систематизации и классификации новаторских явлений в искусстве графики изучаемого времени. Ставится задача в выявлении проблем традиций и новаторства, раскрытии особенностей индивидуального почерка художников, а также их нравственных и эстетических взглядов в контексте историко-культурных веяний времени.

Конопацкая Галина Павловна (1911–1989) — яркий разносторонний художник, свободно владеющей различными видами и техниками графики. Темы народных ремесел, символическое осмысление идеи мира и процветания нашли выражение в ряде линогравюр («Ковровщицы», 1959), «Голубь мира», 1961). Их отличают лаконизм форм и певучесть линий, сохраняющих «живое» отношение к натуре. Ритмично организованные полоски резца различной направленности в сочетании с контрастными черно-белыми силуэтами фигур и предметов составляют основу художественной выразительности названных работ. Тенденция к монументализму и плоскостности начинают пронизывать пространство композиции. В сюжетах картин утверждается красота и значимость труда народных мастериц. Через национальное и самобытное возносятся ценности общечеловеческого характера.



Рис. 3. К.А. Мурзабеков. Портрет Айвазова. 1964. Линогравюра. ДМИИ



Рис. 4. К.А. Мурзабеков. Стекловары. 1964. Линогравюра. ДМИИ



Рис. 5. Г. и Г. Сунгуровы. Стрижка овец. Из серии «Дагестанцы». 1964. Линогравюра. ДМИИ



Рис. 6. Г. и Г. Сунгуровы. Сбор фруктов. Из серии «Трудовой Дагестан». 1967. Линогравюра. ДМИИ

Новый виток развития в дагестанской графике 1960-х гг. получают орнаментально-декоративные средства выразительности. Формирование этого течения обретает особо важное значение для XX века в виду того, что искусство Дагестана с далеких времен славилось богатыми традициями декоративного творчества. В ортодоксальной среде исламской республики, где существовал запрет на изображение живых существ, только уникальное кубачинское искусство XIV–XV вв. создало образцы художественных изделий (каменные рельефы, бронзовые котлы), в которые органично вошли приемы орнаментально-изобразительной трактовки форм. Зарождающийся интерес к стилизациям такого рода позволяет говорить о стремлении мастеров к творческому переосмыслению художественного наследия прошлого языком современного искусства графики.

Берг-Зейналова Ольга Васильевна (Иранпур Гюлли (1903–1983)) относится к числу таких художников, чьи работы привлекают особенностями национального колорита. Во время нахождения в Иране до 1958 г. Иранпур Гюлли испытывала влияние искусства этой страны. В ее графических листах «Надежда» (1953), «Слёзы Ирана» (1957) используется гибкая певучая линия с лаконично выявленными фигурами женщин. Такие мотивы напоминают нам композиции с антропоморф-

ными включениями, часто встречающимися в декоративном искусстве Ирана. После возвращения в Дагестан она выполняет множество работ, исполненных светлого лирического настроения. Несмотря на то, что в ее работах много отличительного и самобытного, они утверждают общечеловеческие ценности, связанные с темами любви, семьи, материнства. Излюбленной техникой Иранпур Гюлли является линейный рисунок, нанесенный по темному (или черному) картону светлыми красками. На условном фоне вырисовываются плавными изгибами фигуры танцующих пар, образы горянок за традиционным ремеслом или мотивы символико-аллегорического характера «Рождение космонавта» (1962), «Любовь» (1962). Линия как основное средство выразительности становится носителем абстрактного и реалистического одновременно. В плавных изгибах форм проглядывает некоторая составляющая от орнаментального — восточного, тогда как натуроподобие изображаемых фигур заключает в себе академический принцип рисунка.

Наряду с декоративно-стилизаторскими веяниями в искусстве графики Дагестана 1960-х гг. встречаются произведения монументально-декоративной стилистики, отличающиеся в большей или меньшей степени чертами лаконизма и «суровости». Важно заметить, что границы между этими двумя категориями зачастую размыты, некоторые работы невозможно однозначно отнести к монументальной или декоративной стилистике. Однако преобладание одного из них по отношению к другому в том или ином произведении позволяет конкретнее определить его



Рис. 7. Г. и Г. Сунгуровы. Чабаны. 1967. Линогравюра. ДМИИ



Рис. 8. Г. и Г. Сунгуровы. Пряхи. Линогравюра. 1968. ДМИИ

стилистическую принадлежность. Если в графических листах Иранпур Гюлли господствовала орнаментально-декоративная трактовка форм, то в ряде работ дагестанского художника К. Мурзабекова (1937–2019) преобладают образы аскетичные и монументальные.

В своих композициях художник развивает сцены трудовых будней, создает индустриальные пейзажи, прибегает к героизированному и жанровому портрету. Идейно-содержательная направленность его работ соответствует идеологическим доктринам соцреализма. «Портрет Айвазова», выполненный в линогравюре (1964), — это типизированное воплощение героя труда, это символ труженика, созидателя и патриота своей страны. Голова рабочего дается крупным планом, индивидуальность здесь сглажена в пользу социально-исторического характера. Фоном для лица служит мотив громоздкого слесарного станка, у которого изображена фигура трудящегося человека. Его трактовка в различных жанровых сплетениях (сюжетно-тематической и портретной) расширяет идейно-смысловое содержание композиции. Активные следы резца, оставленные на запавших щеках героя, придают ему суровый, брутальный вид.

Производит впечатление монументальности «Портрет художника Болошенко» (1964). В отличие от предыдущего, здесь превалирует эмоционально-психологическая сторона портретируемого; портрет выполнен в технике офорт. Несоразмерно крупные кисти рук по отношению к целому, подтянутая осанка и прямой уверенный взгляд наполняют портрет сложным комплексом чувств и состояний.

Камиль Мурзабеков выполняет и сюжетно-тематические работы в линогравюре. «Стекловары» (1964) — одна из типичных в своем роде композиций, отражающих сюжеты трудовых будней на заводе. Могучие тела рабочих у плавильного станка переданы обобщенно и монументально. Их тяжелый, но благородный труд олицетворяет идею мирного созидающего человека своей эпохи, окутанного в некоторой степени ореолом романтической приподнятости. Контрастная игра черно-белых пятен с жирной контурной обрисовкой фигур усиливает напряженность и динамику сюжета. Рост городов и промышленности художник отражает в серии линогравюр «Индустриальный Дагестан» (1960-е). Мотивы строящихся зданий и гидроэлектростанций, возведения морских портов и нефтяных вышек служат традиционными сюжетами для графических серий, раскрывающих пафос роста и благосостояния жизни советских

граждан. Богатая ритмичность линий, четкое чередование вертикальных и горизонтальный плоскостей, контрастность тональных пятен составляют основу художественной выразительности произведений графики из этого цикла.

Неоценимый вклад в развитие станковой графики Дагестана с 1960 г. принадлежит рано ушедшим из жизни братьям-близнецам Гасану и Гусейну Сунгуровым (1942–1973). В 1964 г., после завершения учебы в Художественном училище им. М.Б. Грекова (Ростов-на-Дону), они возвращаются на свою малую родину уже сложившимися опытными мастерами [2, с. 286]. «Поиски национального своеобразия, частое использование особенностей народного искусства определили творческие устремления братьев Сунгуровых» [1, с. 166]. Для их работ типично использование «жестких», но выразительных силуэтов в изображении людей, животных и предметов. Контрастная черно-белая игра линий и пятен, изломленные прямые или гибкие изгибы форм, строгая ритмическая организованность изображений на всей плоскости листа являются характерными сторонами творческого почерка братьев Сунгуровых. Идейно-тематическая канва их работ изобилует духом народной жизни, утверждает красоту и гуманизм национальной действительности в его самобытных проявлениях. Художникам импонируют сцены труда и празднеств, они охотно обращаются к мотивам народных ремесел и ничем не занимательным, но полным духовности сюжетам повседневного быта горцев. Им принадлежат исполненные в линогравюре серии листов: «Дагестан» (1964), «Дагестанцы» (1964), «Нагорный Дагестан» (1967), «Трудовой Дагестан» (1967). Светлое и жизнерадостное творчество Сунгуровых, представленное в различных видах эстампа (линогравюра, монотипия, сухая игла), раскрывает для современного зрителя не только изящный авторский почерк искусства графики, но и отражает непреходящие ценности самобытной культуры, традиционного уклада и образа жизни горцев.

В абсолютно ином художественно-стилистическом ключе раскрывается собирательный образ природы — «Дагестан» (1960) — в исполнении указанного нами выше художника К. Мурзабекова. Преобразованный мотив горного пейзажа полон таинственности и величия. Крохотные фигуры домашних животных и обветшалые хижины с искосившей башней на фоне грозных необузданных сил природы смотрятся робкими беззащитными существами. Нечасто встречающаяся тема в

шестидесятых годах XX столетия, тем не менее, свидетельствует о развитии национально-романтического направления в графическом искусстве Дагестана. Как международное явление, национальная романтика в указанном произведении художника отражает его стремление к поэтическому раскрытию обобщенного образа родины, тяготение к культурным истокам и народному эпосу, к философским рассуждениям о взаимоотношении человека и природы. Гравюра на металле позволяет мастеру создавать далекие пространственные планы, передавать мягкие объемы.

Сегодня, в век развитых информационных технологий и унифицирующихся форм межкультурного взаимодействия, творчество братьев Сунгуровых, Г. Конопацкой, Иранпур Гюлли и других служит важным подспорьем в сохранении и популяризации образов культурно-исторического своеобразия различных народностей в масштабах всей страны.

В рамках одной статьи невозможно охватить все многообразие творческого опыта дагестанских художников. Однако представленные здесь отдельные примеры работ демонстрируют наиболее тенденциозные и новаторские стороны развития искусства графики 1960-х гг. С этого времени техника эстампа в Дагестане получает бурное развитие, становясь, наряду с живописью, одним из выразительных и мобильных средств выражения художниками духовно-исторических и эстетических процессов в жизни страны. В духе социалистических взглядов, мастера искусства чутко откликаются на темы индустрии и гражданского идеала, создавая типизированный образ трудовика и патриота страны, активно обращаются к сценам народного быта, заключающих в себе богатый и разносторонний мир дагестанских горцев с их традициями, обычаями, ремеслом и т.д.

В станковой печатной графике (особенно в технике линогравюры) формируется лаконичный и по-своему изящный язык изобразительного искусства, в котором особо следует выделить монументально-декоративные средства выражения. Создаются работы с различной степенью акцентировки по шкале от орнаментально-декоративных стилизаций к поискам строгих и монументальных форм в духе «сурового» стиля. Интересным явлением представлено национально-романтическое направление.

Список литературы:

1. *Гейбатова-Шолохова З.А.* Дагестанская графика // Искусство Дагестана: альбом. Декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика. — Москва: Советский художник, 1981. — С. 164–177.

2. *Дагирова Д.А.* Изобразительное искусство Дагестана. XX–XXI вв. — энциклопедический словарь-указатель. — Махачкала, 2020. — 456 с.

3. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — Москва, 2009. — 364 с.

4. *Крамаренко Л.Г.* Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX начала XXI века. — Москва, 2009. — 220 с.: ил.

Список сокращений:

ДМИИ — Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой

А.В. ВАСИЛЬЕВ

Преподаватель кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: uchiharus@gmail.com

М.В. ГОРЕЛОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru

И.В. ЛУКШТ

Заведующий кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

A.V. VASILYEV

Teacher of the department of Academic Drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: uchiharus@gmail.com

M.V. GORELOV

Ph.D. in History of Arts. Professor of the department of Academic Drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: MG-1968@yandex.ru

I.V. LUKSHT

Head of the department of Academic Drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

СПЕЦИФИКА И ПРОБЛЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

SPECIFICITY AND PROBLEMS OF PRACTICAL APPLICATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE SYSTEM OF MODERN ART EDUCATION

Целью данной статьи является систематизация методов работы и примеров методических достижений в области программы академического рисунка среди студентов МГХПА им. С.Г. Строганова за период дистанционного обучения во время пандемии COVID-19. Анализируются элементы ДОТ, являющиеся полезными и перспективными для внедрения в учебные программы по академическому рисунку, в рамках освоения современных программ дистанционного образования, а также совмещения традиционных и инновационных подходов в сфере художественного образования.

The purpose of this article is to systemize applicable techniques and examples of methodical achievements in sphere of academic drawing among students of the Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry during the pandemic of COVID-19. Modern distant teaching programs are analyzed to be useful and perspective for implementation in classic academic system and become a part of art education.

Ключевые слова: академический рисунок, дистанционное образование, CG рисунок, цифровое искусство, COVID-19.
Keywords: academic drawing, distant education, CG drawing, digital art, COVID-19.

Со времен итальянского Возрождения художники поколениями оттачивали и передавали свои навыки от наставников к ученикам. Флорентийская Академия изящных искусств, основанная Джорджо Вазари, Аньоло Бронзино и Бартоломео Амманати в 1561 году, академия великого Леонардо Да Винчи — Леонардески, последователи Тициана и Караваджо — всех их объединяет единый системообразующий подход в передаче накопленных знаний непосредственно в практической работе [8]. В истории человечества можно вспомнить множество примеров того, как развивалось изобразительное искусство, формируясь и оттачиваясь мастерами из поколения в поколение. Безусловно, при рассмотрении той или иной школы изящных искусств, будь то стилистическое направление целой страны (к примеру, Нидерланды) или же школы, формирующейся вокруг мастера (боттега Рубенса), возможен подход по И. Тэну:

анализ среды обитания, расы, социально-исторического контекста [13]. Но в таком случае есть вероятность проанализировать произведение искусства лишь поверхностно, со стороны наблюдателя, пропустив тектонику, заложенную в само произведение. Другой подход к анализу произведения искусства у А. Гильдебранда, утверждавшего идею о поиске самой сущности в изобразительном искусстве, о совмещении объективных и субъективных сторон предмета [12]. Важно подчеркнуть, что, по Тэну, анализируется внешняя среда, влияющая на художника, а по Гильдебранду центром обсуждения становится философия создания произведения изобразительного искусства как диалога художника с натурой и самим собой. Подчеркивается как важность социально-культурного фактора, то есть среды формирования художника и его работы, так и внутренний процесс создания работы, при котором автор преображает действительность в согласии со своим внутренним видением. И оба этих фактора зависят от того, в какой среде формировался юный мастер. Важен каждый элемент, непосредственно или косвенно влияющий на воспитание и обучение. Примером в отечественной истории может послужить учреждение пенсионерства Петром I, а после Екатериной II, вплоть до XX века. Прорубая окно в Европу, молодой император понимал, что недостаточно пригласить зарубежных мастеров и привезти произведения изобразительного искусства. Нужны собственные специалисты, которые смогут не только выполнить поставленные задачи, но и воспитать русскую школу мастеров и художников, сравнимую с западной и превосходящую ее. После основания Императорской Академии Художеств в 1757 году практика пенсионерства прочно укрепилась в системе обучения русских художников и скульпторов. По окончании 12-летнего обучения в Академии лучшие ее выпускники отправлялись в Италию, а потом и во Францию с целью совершенствования своего мастерства и изучения мировых произведений искусства. Бесспорно, русская изобразительная школа XX века признана одной из сильнейших в мире, а академические традиции, заложенные в то время, актуальны до сих пор. В ту пору «золотого века», столь богатого на таланты и открытия для художественного общества России, блистал своим педагогическим гением великий учитель и наставник русских художников Павел Петрович Чистяков. Именно к этому человеку за советом и мнением обращались Репин, Суриков, Врубель и другие мэтры той эпохи. Многие наработки и методы воспитания используются и сегодня в работе не только с ху-

дожниками, но и с дизайнерами, а фраза «от целого к частному» стала негласным диалектическим законом при проектировании. Сегодня при обучении молодых специалистов используются как многолетние традиции и опыт, накопленные поколениями художников и преподавателей, так и современные инструменты, вносящие свои корректировки в уже, казалось бы, устоявшийся процесс обучения специалистов художественно-промышленной сферы [10].

Программа обучения кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова опирается как на традиции академической российской школы, так и на художественно-конструкторскую базу, созданную и внедренную во ВХУТЕМАСе. На протяжении десятилетий оттачивались как академические изобразительные традиции в рисунке, так и проектно-конструктивный подход к рисунку как к основному инструменту художника-проектировщика. На сегодняшний день в рамках обучения академическому рисунку студент не только получает набор знаний и приемов, основанных на практическом и теоретическом опыте своего педагога, но и учится решать поставленные перед ним задачи с точки зрения не только художника, фиксирующего реальность, но и дизайнера-проектировщика, эту реальность создающего. Тем самым в ходе работы со студентами преподаватель старается не только передать свои знания, формирующие их социально-культурный эстетический уровень, но и научить как самостоятельно мыслить и преобразовывать форму в соответствии с глобальным замыслом.

В современном процессе обучения в методику работы со студентами вводится новый инструментарий, используются цифровые технологии, в частности, работа на графических планшетах, при помощи которых удобно разрабатывать эскизы и делать наброски, а также выполнять анатомический разбор. Несомненно, это является важным этапом развития как дисциплины, так и изменения социокультурного контекста в целом. Для художников и дизайнеров теперь существует не одна реальность. Теперь, с наступлением XXI века, их две: мир, окружающий нас, и цифровое пространство. И доля влияния последнего на нашу жизнь и на формирование вкусов нашего общества с каждым годом неуклонно растет.

Весной 2020 года Москва, как и весь мир, подверглась первому этапу эпидемии коронавирусной инфекции COVID-19. Правительством Москвы были введены своевременные меры по предотвращению распространения коронавируса в условиях мегаполиса. Министерством науки и высшего образования Российской Федерации 14 марта 2020 года был утвержден приказ № 397 «Об организации образовательной деятельности в организациях, реализующих образовательные программы высшего образования и соответствующие дополнительные профессиональные программы, в условиях предупреждения распространения новой коронавирусной инфекции на территории Российской Федерации» [1]. Министерство науки и высшего образования Российской Федерации также опубликовало 20.03.2020 Рекомендации по организации образовательного процесса в рамках реализации приказа Минобрнауки России от 14 марта 2020 г. № 397, в рамках которых для высших учебных учреждений страны были предложены два сценария организации работы в период пандемии COVID-19 [2]. Первый подразумевал полный переход на дистанционное обучение с применением исключительно дистанционных образовательных технологий (далее в тексте ДОТ) в связи с особыми обстоятельствами с указанием срока действия такого решения [3]. Во втором сценарии рассматривалась индивидуальная работа со студентами на дистанции [4].

В рекомендациях по реализации учебных программ упор делался на освоение учебного материала студентами при помощи дистанционных образовательных технологий, в рамках которых преподавательский состав вуза подготавливал корректировки, вносимые в учебные программы на период дистанционного обучения. Кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова были разработаны корректировки, суть которых сводилась к наибольшему сохранению качества образовательного процесса в условиях пандемии COVID-19 на период 2 семестра 2019/2020 учебного года.

В ходе реорганизации учебного процесса и подготовки к переходу в дистанционный режим работы кафедрой было вынесено решение расширить цифровой инструментарий работы со студентами. Помимо использования личных кабинетов обучающихся как средства коммуникации, были организованы групповые чаты и каналы для быстрого обмена информацией в рамках рабочего процесса. В качестве инструмента общения и среды выступило приложение WhatsApp, а также его расширение WhatsApp Web, позволяющие синхронизировать аккаунт на мобильном устройстве и стационарном компьютере или ноутбуке. Прежде чем переходить к более детальному анализу инструментария, ис-

пользованного преподавательским составом кафедры, стоит отметить, что при рассмотрении дисциплины «Академический рисунок» нужно было учесть специфику предмета как визуально-эмпирического процесса. При обучении мастерству рисования главный упор делается на логический анализ и разбор формы, а также на работу с пространством на плоскости листа. Студенту недостаточно получить только лишь теоретические знания о текущем задании, но важно самостоятельно поработать над пространственным анализом формы. При этом краеугольной деталью процесса обучения является практическая демонстрация преподавателем мастерства и техники в рисунке как части передачи накопленного опыта от учителя к ученику. Учитывая все особенности дисциплины, стоит в первую очередь рассмотреть популярные технологии, используемые в рамках ДОТ.

Одним из самых популярных решений во многих странах стало приложение Zoom от компании Zoom Video Communications, Inc. Данное приложение используется не только в образовательных, но и в коммерческих целях, и представляет собой хостинг по созданию групповых видеоконференций с функцией чата, демонстрации экрана и записи конференции. Помимо Zoom, есть множество сервисов с похожим функционалом, например, Skype или Discord. Но, в отличие от них Zoom, прост и удобен в использовании для подавляющего большинства пользователей, так как не требует практически никакой дополнительной настройки. В нем удобно читать лекции и проводить семинары, а также планировать цикличные события.

Но при изучении академического рисунка, как и любого предмета, требующего максимально точного и близкого к натуре процесса работы, такие программы не являются панацеей, так как не предлагают профессиональные инструменты при работе с видеотрансляциями. Важно подчеркнуть, что никакой инструмент трансляции не может на данный момент заменить работы с натурой, так как при переносе в цифровое пространство итоговое изображение теряет одну из осей, а именно глубину, то есть переходит из объема (3D) в плоскость (2D), поскольку глаз человека считывает информацию с плоского экрана-проекции реального пространства.

В рамках осуществления ДОТ невозможно для каждого преподавателя организовать свою студию с профессиональной съемочной командой, которая сможет обеспечить качественный перенос аналогового

процесса в цифровой формат с целью освоения его студентом в режиме реального времени, что особенно важно при обучении академическому рисунку и изобразительному искусству в целом. К каждой работе требуется индивидуальный подход. С целью сохранения возможности работы в реальном времени, а также сохранения качества преподаваемого материала в практику кафедры в режиме дистанционной работы были введены элементы CG (Computer Graphics) рисунка. Проведение занятия с использованием CG накладывает ряд определенных требований и ограничений, как, впрочем, и любой другой материал в изобразительном искусстве. Со стороны студента для всех нижеперечисленных способов обучения требуется лишь устройство ввода и вывода текстовой и визуальной информации, а также стабильное интернет-соединение. Для преподавателя технические требования отличаются: процесс работы в CG состоит из двух частей: работа с техническим инструментарием, обеспечивающим ввод информации в цифровое пространство, и программное обеспечение, выступающее и как инструмент, и как среда работы.

Современное проведение дистанционных занятий невозможно без графического планшета. Графический планшет является аналогом обычного карандаша и поверхности для ввод/рисования, в нем важны лишь характеристики отклика пера, а также разрешения считывающей поверхности: количество линий на дюйм (lpi) в модели Oneby Wacom равно 2540 и количество уровней нажима равно 2048, что обеспечивает плавную и комфортную работу [17]. Второе устройство, используемое в работе, — это персональный компьютер (далее ПК), в данном случае ноутбук Asus TufGaming. Данная модель ноутбука относится к так называемой игровой серии, что подразумевает у нее наличие достаточно мощных аппаратных компонентов: шестиядерный процессор IntelCorei7-8570Hc тактовой частотой ядер от 2,20 GHz до 4,10 GHz, видеокарта NVIDIAGeForceGTX 1060 с объемом видеопамяти 6 Gb и оперативной памятьюDDR4 емкостью 16 Gb [16]. Такие характеристики необходимы для проведения учебного процесса в условиях дистанционного образования.

Для работы в прямом эфире требуется не только специализированное оборудование, но и профессиональное программное обеспечение, а именно: для работы на графическом планшете в цифровой среде нужен графический растровый редактор, карта захвата изображения, настроенная линия прямой трансляции, а также обратная связь со сту-

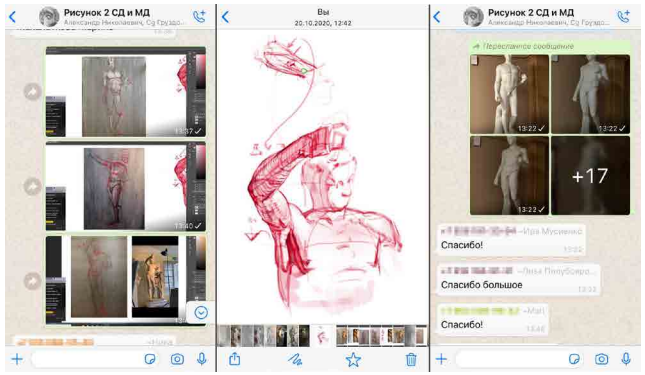


Рис. 1. WhatsApp-чат (2019–2020)

дентами и коллегами, если это необходимо. Формируется комплектация из технического оборудования и настроенных цифровых программ (далее Preset), позволяющая бесперебойно выходить в эфир с минимальными временными затратами и возможностью вести не только прямую трансляцию, но и сохранять запись, после доступную по ссылке для всех студентов.

Цифровое программное обеспечение, использовавшееся в период работы с ДОТ следующее: графический редактор AdobePhotoshopCC 2015, программа захвата и транслирования изображения OBS (OpenBroadcasterSoftware), видеохостинг для проведения и хранения записей трансляций YouTube/Studio, средства коммуникации и передачи данных: Skype, WhatsApp, сервисы GoogleДиск, Яндекс Диск, Облако Mail.

При работе с ДОТ основополагающим элементом являлась коммуникация между преподавателями и студентами. Помимо ЛК, кафедрой Академического рисунка было принято решение использовать стороннее приложение WhatsApp. Программа привязывается к номеру мобильного телефона пользователя и не требует дополнительной регистрации или добавления контактов, так как они синхронизируются со смартфоном. В условиях удаленной работы у студентов не всегда была возможность использовать компьютер, или же могло быть нестабильное интернет-соединение. При проведении промежуточных консультаций удобно быстро загружать изображения в общий чат, а преподаватель может дать голосовой или текстовый ответ. Помимо этого, программа позволяет составить отчетность о проведенной работе при помощи функции архивирования всей истории чата на данный момент. Внутренний файлообменник и ПК режим WhatsAppWeb дополняют функционал мессенджера и позволяют

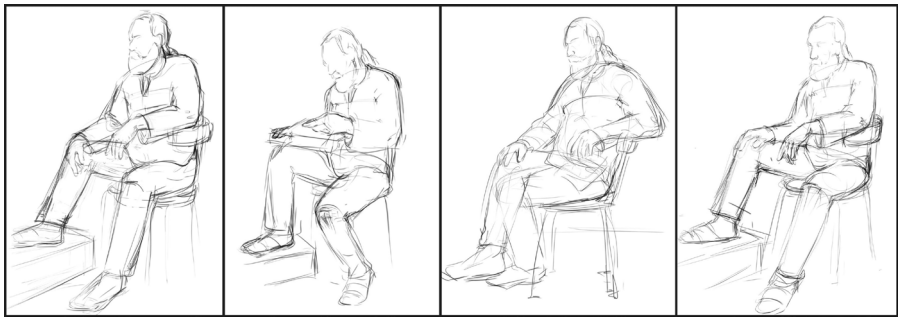


Рис. 2 Цифровые поисковые эскизы

своевременно оповещать группу о планируемых занятиях и заданиях, а также работать с отчетным фотоматериалом в реальном времени, что незаменимо для практической дисциплины (рис. 1).

В силу особенностей работы в условиях дистанционного обучения студенты в часы занятий получали прежде всего комментарии и исправления по уже выполненному этапу работы, а также рекомендации по ведению листа в дальнейшем. В случае необходимости вариант решения одного из элементов рисунка выполнялся педагогом в прямом эфире. Важно отметить, что при дистанционном обучении индивидуальная практическая работа студента в часы занятий зачастую невозможна в виду влияния различных внешних раздражающих факторов. В ходе освоения ДОТ был разработан определенный алгоритм проведения занятий, рассчитанный на долгосрочный период.

К примеру, при работе над заданием «одетая фигура в движении» был предложен следующий сценарий его реализации.

Первым этапом работы выступал самостоятельный поиск композиции посредством выполнения серии поисковых эскизов. Здесь свою эффективность показали CG методики, уже до этого успешно применяемые во время аудиторных занятий. А именно — создание эскизов в цифровой среде посредством либо графического планшета и ПК или же при помощи портативного планшета, в данном случае многими студентами использовались личные планшеты марки Apple и профессиональный графический редактор Procreate (рис. 2, 3).

На втором занятии студенты представили все выполненные поисковые листы для отбора финальной композиции. В ходе обсужде-

ния вносились корректировки поверх эскиза для визуальной демонстрации обсуждаемых ошибок и исправлений (рис. 4). Трансляции проходили каждую рабочую пятницу: оба преподавателя были на прямой связи и имели возможность обсуждать работу в прямом эфире, при этом студент мог взаимодействовать с ними посредством сообщений в чате, закрепленном на рабочем поле. В ходе прямого включения в каждый лист вносились корректировки, а также добавлялись устные комментарии по теории и методологии ведения данного этапа рисунка. При этом весь материал записывался и был доступен для ознакомления или повторного просмотра по ссылке. Последующим этапом студенты переносили свои эскизы на большой формат и начинали определять крупные массы в листе.



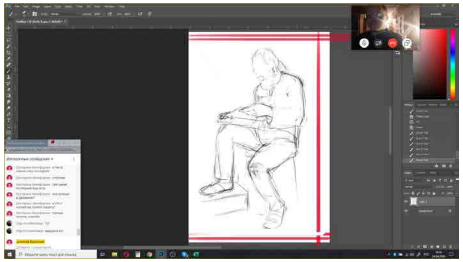


Рис. 3. Цифровые поисковые эскизы

Рис. 4. Обсуждение и внесение правок в композицию листа

Важно соблюдать несколько правил при работе с фотографией листа, чтобы не совершить серьезных ошибок при корректировке в цифровой среде. Студент зачастую не имеет технической возможности сделать качественную фотографию своего рисунка. Но два пункта при перенесении аналогового изображения в цифровое пространство нужно обязательно учитывать.

1. Камера должна быть перпендикулярна картинной плоскости/листу. Это позволит избежать перспективных искажений и эффекта рыбьего глаза в листе.

2. Освещение листа должно быть боковым и рассеянным, что позволит оценить тональное решение самого листа и не создаст световых артефактов на его поверхности.

Как показала практика, в ходе проведения трансляции был сделан вывод о сложности самостоятельного анализа формы студентами. Во многих листах при должном уровне рисования не хватало понимания того, как устроен человек с точки зрения больших масс. В условиях аудиторных занятий данная проблема решается постепенно в течении нескольких занятий, путем непосредственной работы со студентом и разбором его листа в несколько этапов, между которыми обучающемуся дается время для решения поставленных задач. К сожалению, дистанционное обучение не позволяет напрямую контролировать процесс ведения работы. Для решения данной проблемы было выдано задание по созданию конструктивной схемы рисунка для самостоятельного анализа перед следующим занятием. Такая практика применялась еще в эпоху Возрождения для анализа сложных ракурсов в многофигурных композициях. Так, например, мы можем вспомнить рисунки Луки Камбьязо, итальянского художника-маньериста XVI века (рис. 5).



Рис. 5 Рисунок Луки Камбьязо

При анализе эффективности ДОТ важен разбор не только учебного процесса со стороны преподавателя, но и то, как студенты воспринимают и усваивают предоставленную им информацию в новых для себя условиях обучения. Формирование психики и способности восприятия новой информации формируется у современных студентов еще в детском и подростковом возрасте, и в поздние годы повлиять на этот процесс намного труднее, а зачастую невозможно [11]. Для лучшего усвоения учебного материала студентом изучаемый материал должен вызывать эмоции и влиять на восприятие, тем самым воздействуя на мышление, которое сопровождает процесс знакомства с новым материалом и придает ему осмысленность. Правильное восприятие формирует в сознании обучающегося целостную картину изучаемого объекта. Наибольшей пропускной способностью является зрительная, тем самым при развитии восприятия упор стоит делать на наблюдение, и изучаемая информация приобретает целостный образ [15]. В современном обществе студенты большинство информации получают из цифровых источников, а именно из сети интернет. Цифровое пространство в целом формирует на сегодняшний день мировоззрение. При дистанционном обучении студентов одной из ключевых задач стало формирование желания у обучающихся к самостоятельной творческой и аналитической деятельности.

Важной проблемой является перегруженность студента. Синдром дефицита внимания, который на сегодня диагностирован у 20 % детей, может привести к плохому усваиванию информации уже во взрослом возрасте [14]. Современный студент привык получать информацию мгновенно и переключаться между десятком задач сразу. Сейчас растет поколение, чья психика и восприятие окружающего мира формировалось в реалиях постинформационного общества, где информация — это главный ресурс, окружающий нас со всех сторон. Как следствие, при работе обучающемуся сложно сфокусировать свое внимание на одной поставленной задаче. Во время аудиторных занятий данная проблема частично решается несколькими факторами: работой в группе, контролем со стороны преподавателя, учебной обстановкой, окружающей студента. В реалиях дистанционного образования все эти рычаги управления вниманием студента неосуществимы. При работе с ДОТ в такой практической дисциплине, как академический рисунок, между трансляциями с разбором работ студент предоставлен сам себе. Его задача — самостоятельно выполнять работу по данным заранее рекомендациям и схемам, а после предоставлять результат своего недельного труда к следующему разбору. Такая система работы используется в большинстве онлайн-курсов, где лекции с учебным материалом записаны заранее и рассылаются участникам заблаговременно, а прямые трансляции с ментором являются лишь разбором выполненного домашнего задания. На сегодня это одна из самых популярных схем дистанционного обучения. Но, в отличие от платных курсов, куда человек записывается при наличии стартовой мотивации и четко поставленных для себя задач, в потоковом обучении студентов академическому рисунку возникает проблема понимания ими того, в какой степени данная дисциплина ему нужна. Ввиду учебной ситуации, характеризующейся большой загрузкой по другим предметам и отсутствием среды обучения, замененной на домашнюю обстановку, велика вероятность качественного упадка в работах. Может произойти деградация, являющаяся последствием отсутствия мотивации и конкурентной среды.

Для поддержания мотивации и интереса к предмету в рамках дистанционной работы ведущими преподавателями были использованы несколько приемов в работе со студентами.

1. Проведение прямых эфиров с обязательным живым обсуждением работ студентов.

2. Аудио и видео присутствие преподавателей на трансляции для создания рабочей среды.

3. Обратная связь со студентами во время эфира не только для разбора работы, но и для общения, с целью сохранения субъектами идентификации себя как члена учебной группы.

4. Общение на творческие и рабочие темы, связанные с академическим рисунком и его применением на практике.

5. Регулярные ссылки на дополнительный учебный материал по теме.

6. Внеплановые консультации студентов в рабочее время, для поддержания чувства значимости выполняемой ими работы.

Безусловно, нельзя заявлять, что даже с учетом применения всех вышеперечисленных инструментов работы со студентами в период дистанционного обучения был достигнут 100-процентный положительный результат. В контексте учебной группы всегда есть часть коллектива, так или иначе менее заинтересованная в предмете. А есть люди, для которых и дополнительная мотивация не требуется, кто работает самостоятельно. Все студенты разные, и, конечно, важно пытаться найти подход к обучению каждого. Но в рамках учебной программы полностью индивидуальный подход невозможен и даже, более того, вреден, так как убирает сравнительный анализ субъекта обучения со своими коллегами, что является важным аналитическим и стимулирующим инструментом. Также стоит отдельно подчеркнуть, что долговременное дистанционное обучения пагубно сказывается на работоспособности коллектива, несмотря на все предпринятые меры. Пребывание вне учебной среды оказывает неминуемое влияние на студента, который постепенно начинает терять цель обучения.

Резюмируя, можно отметить жизнеспособность определенных элементов ДОТ при работе со студентами. Но нельзя не отметить, что при всех технологических возможностях современный студент не обладает должной усидчивостью и концентрацией в общей своей массе. Самостоятельная работа дома в условиях отсутствия прямого контроля преподавателя в длительной перспективе пагубно влияет на заинтересованность студента в предмете, который он изучает, а определенные практические навыки не развиваются и даже деградируют без должной калибровки наставником. При самостоятельной работе над листами у студентов возникает желание работать, опираясь только на фотоматериалы, что может привести к плачевным результатам без должной под-

готовки, так как фото-модуль, установленный в современных смартфонах, при близкой съемке искажает пропорции объектов, что приводит к гиперперспективе и неминуемым ошибкам.

Практический опыт работы с преподавателем незаменим, так как теоретические знания о свете, объеме, линии, форме и тоне недостаточны для овладения искусством рисования. Освоение академического рисунка — это долгий и сложный путь, требующий от студента постоянного внимания, усидчивости, прилежания и многих часов практики, а от преподавателя — неустанного контроля и помощи, практической демонстрации своих навыков, как это было во многих школах с эпохи Возрождения. Именно в работе с преподавателем студент оттачивает свои знания и формирует свой вкус и взгляд на изобразительное искусство.

При этом нельзя отрицать, что современный мир отличается по своим требованиям к художнику и проектировщику от того, как это было четыреста, сто или даже тридцать лет назад. Сегодня востребованы дизайнеры и цифровые художники. Вся масштабная работа проводится в цифровом пространстве. Скетчи, чертежи, модели, проекты — все это сегодня выполняется на компьютере при помощи цифрового инструментария. Современный дизайнер — это не человек, полностью создающий изделие самостоятельно, это профессионал, умеющий работать в команде и создать, в первую очередь, логику реализации собственного проекта. Если же говорить о таких профессиях, по направлению которых Строгановская академия на протяжении трех десятков лет готовит своих специалистов, а именно — графический дизайн и иллюстрация, то сегодня это на 99 % цифровые профессии. Цифровые технологии используются сегодня и в реставрационных работах, в проектировании интерьеров и в монументальном искусстве. Но больше всего спрос на художников, понимающих и знающих законы изобразительного искусства и дизайна, сейчас в сфере цифровых развлечений, куда входит киноиндустрия, мультипликация, книгопечатание, видеоигры и коммерческая иллюстрация. Доходы компаний, занимающихся этими отраслями, насчитывают миллиарды долларов, а штат художников, дизайнеров, аниматоров, 3D скульпторов, может достигать нескольких сотен только в одном подразделе компании. Основные требования к таким художникам — это умение рисовать и знание цифрового инструментария.

В России ни один ведущий государственный художественный вуз на сегодня не ввел практику совмещения академических знаний с

цифровой практикумом. Несомненно, есть факультативы и дополнительные пропедевтические дисциплины, обучающие программам. Но процесс обучения цифровым технологиям проходит в отрыве от практического опыта рисования и анализа. Зачастую, знания, полученные студентом во время рисунка, не соотносятся с его опытом работы как дизайнера ввиду разного формата обучения и его методологических принципов. Накопленные навыки не используются в работе и деградируют. Как следствие, молодые специалисты в области дизайна зачастую не способны сами создать конкурентно способный рисунок, например, концепт окружения для сцены в фильме. А профессиональные художники испытывают трудности в базовой работе с графическим редактором, что выводит их из зоны рабочего комфорта и, как итог, приводит к отрицанию возможности работы как художника в цифровом пространстве. Подавляющее большинство профессионалов, занимающихся цифровым изобразительным искусством и визуальным дизайном, являются самоучками. У определенной части цифрового сообщества нет художественного образования, что чаще всего заметно с точки зрения эстетики и композиционной целостности. Для многих же профессионалов освоение цифровых приемов работы стало новым опытом, с которым им пришлось справляться самостоятельно. Оторванность современной профессиональной среды от классического академического образования с каждым годом все сильнее ширится, что в итоге может привести нас к потере той огромной и бесценной базы знаний, накопленной за весь период развития мирового и русского изобразительного искусства.

При работе в дистанционном формате можно выделить элементы, которые доказали на практике свою работоспособность. В первую очередь, это относится к цифровому инструментарию работы: описанные в начале технические средства зачастую выступают в дальнейшем основным рабочим инструментом дизайнеров и художников. Умение пользоваться ими в практической работе незаменимо, как незаменим навык штриховки. При этом современный технический прогресс позволяет работать с цифровым инструментом в аудитории непосредственно с натуры, а не с фотографии, что было затруднительно ранее. Эскизы, наброски, анатомические и объемно-пространственные схемы также удобно создавать в цифровом формате, при этом они всегда доступны на любом цифровом устройстве для просмотра и возможной корректировки (рис. 6). Создание полноценных графических листов в

цифровом формате как дополнительного сопроводительного материала к основной программе академического рисунка поможет студентам последовательно соотнести знания, полученные на практике в рисунке с опытом работы в цифровой среде. Освоение цифровых графических инструментов для преподавателей даст возможность не только дистанционно корректировать работу студентов во время практики или самостоятельной внеаудиторной работы, но и поможет перенести теорию и практический опыт в новую среду, комфортную для восприятия студентам, что повысит заинтересованность и, как следствие, финальный результат.

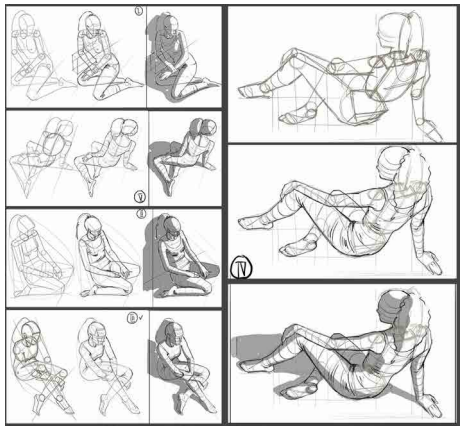


Рис. 6. Поэтапные CG эскизы, выполненные студентами

Обучение академическому рисунку невозможно дистанционно. При этом на данный момент инструментарий работы со студентом требует модернизации. Не хватает инструментов дистанционной коммуникации с группами, понимания студентами рисунка как неотъемлемой части их профессии, новых технологий, позволяющих параллельно изучать как классический, так и современный подход к академическому искусству. Тем самым постепенно уровень студентов стагнирует, так как они не видят взаимопроникновения рисунка и профессии.

В качестве инструментов работы, показавших свою эффективность в период дистанционного обучения, стоит рассмотреть для внедрения на постоянной основе в учебные программы по академическому рисунку МГХПА им. С.Г. Строганова.

1. Техническое и программное обеспечение — компьютерные классы: стационарные и портативные ПК и планшеты с цифровыми графическими редакторами для аудиторной работы.

2. Практики проведения факультативных занятий набросков и коротких постановок в CG.

3. Теоретический курс лекций о цифровом рисунке и технико-технологическом анализе цифрового изобразительного искусства.

4. Консультации по домашней работе с использованием дистанционных образовательных технологий.

5. Создание общей цифровой базы академического и цифрового рисунка с целью анализа и сопоставления в качестве методических рекомендаций для студентов Академии.

Список литературы:

1. Приказ Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 14 марта 2020 г. № 397 «Об организации образовательной деятельности в организациях, реализующих образовательные программы высшего образования и соответствующие дополнительные профессиональные программы, в условиях предупреждения распространения новой коронавирусной инфекции на территории Российской Федерации». — URL: https://www.minobrnauki.gov.ru/ru/documents/card/?id_4=1064 (дата обращения: 06.10.2020).

2. Приказ от 16.03.2020 № 35. Об организации образовательной деятельности в условиях предупреждения распространения коронавируса.

3. Протокол № 7 заседания кафедры академического рисунка от 16.03.2020.

4. Распоряжение от 18.03.2020 № 18. Об организации образовательной деятельности в условиях ДФО.

5. Рекомендации по организации образовательного процесса в рамках реализации приказа Минобрнауки России от 14 марта 2020 г. № 397 «Об организации образовательной деятельности в организациях, реализующих образовательные программы высшего образования и соответствующие дополнительные профессиональные программы, в условиях предупреждения распространения коронавирусной инфекции на территории Российской Федерации». — URL: https://www.minobrnauki.gov.ru/ru/press-center/card/?id_4=2493 (дата обращения: 15.10.2020).

6. Сценарий временного перехода только на ДОТ. — URL: https://www.minobrnauki.gov.ru/ru/press-center/card/?id_4=2493 (дата обращения: 15.10.2020).

7. Сценарий добровольного перехода на индивидуальный учебный план с применением ДОТ. — URL: https://www.minobrnauki.gov.ru/ru/press-center/card/?id_4=2493 (дата обращения: 15.10.2020).

8. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Выпуск 1. От древнейших времен по XVI век. Очерки. — 4-е изд., стереотипное. — Москва: Искусство, 1985. — 319 с.: ил.

9. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Выпуск 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. — 3-е изд., дополненное. — Москва: Искусство, 1990. — 318 с.: ил.

10. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Выпуск 3. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. — Москва: Искусство, 1992. — 361 с.: ил.

11. *Харламов И.Ф.* Педагогика / И.Ф. Харламов. — Москва: Гардарики, 1999. — 520 с.

12. *Гильдебранд Адольф.* Проблема формы в изобразительном искусстве. — Москва: Логос, 2011. — 144 с.

13. *Тэн Ипполит.* Философия искусства. — Москва: Республика, 1996. — 351 с.

14. *Грэй Питер.* Почему дети не хотят идти в школу: эволюционное несоответствие. — URL:http://www.freeedu.ru/modx/pochemu-deti-ne-xotyat-idti-v-shkolu-evolyuczionnoe-nesootvetstvie (дата обращения: 28.09.20).

15. *Жаворонков А.Н.* Факторы, влияющие на процесс обучения. — URL: https://psyera.ru/faktory-vliyayushchie-na-process-obucheniya_7787.htm (дата обращения: 30.09.2020).

16. ASUS. — URL: https://asus-store.ru/rog-republic-of-gamers.html?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_term=%D0%B0%D1%81%D1%83%D1%81%20%D1%82%D0%B0%D1%84&utm_content=264178778626&utm_campaign=gl-search&gclid=Cj0KCQjw8rT8BRCbARIsALWiOvSHMtJkeHvwW6f-L7l1gz76xIpi-Y_FE-3SHOHK5-iDr-YJLnrofK_8aAvkzEALw_wcB (дата обращения: 17.10.2020).

17. OnebyWacom. — URL: http://wacom.ru/products/pen-tablets/one-by-wacom-2017.html (дата обращения: 19.10.2020).

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

О СУНДУЧНОЙ «ФАБРИКЕ» ПЕТРА ЯКОВЛЕВИЧА КОКУШКИНА (НИЖНИЙ ТАГИЛ, II ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА)

ABOUT THE CHEST WORKSHOP OF PYOTR KOKUSHKIN (NIZHNIY TAGIL, THE SECOND HALF OF 19th — THE BEGINNING OF 20th CENTURY)

Статья посвящена истории одного из крупнейших сундучных заведений Урала II половины XIX — начала XX века — мастерской Петра Яковлевича Кокушкина, которого современники именовали «сундучным королем». На основе обобщения сведений статистической и краеведческой литературы определена не только роль тагильского заведения П.Я. Кокушкина в общей истории уральского промысла, но и масштабы его производства. Немалое значение имел и анализ конкретных произведений, с помощью которого выявлены художественные особенности изделий этой мастерской. В научный оборот введены новые данные. Материалом исследования стали памятники из музейных собраний, а также из частных коллекций.

The paper deals with the history of one of the largest chest workshops in the Urals of the second half of the 19th — early 20th century — the «factory» of Pyotr Kokushkin. He was called «the chest king». The role of Kokushkin's workshop in the general history of the Ural chest centre and the scale of its production are determined on the basis of generalization of information from statistical and local his-

tory literature. The analysis of specific items was of considerable importance, on the basis of which were revealed the artistic features of Kokushkin's products. The new information is being introduced into scientific circulation. The research material was items from museum collections and from private collections.

Ключевые слова: мастерская, ремесло Урала, фабрикант, уральский сундук, шкатулка, «мороз» по жести.
Keywords: workshop, Ural craft, manufacturer, Ural chest, casket, «frost» on tin.

История уральского сундучного центра, как и любого другого, складывается из «биографий» десятков мастерских. Одни из них обслуживали местный рынок, другие, более крупные, направляли свою продукцию в разные губернии России и за границу. Вторые представляли своего рода «фасад» промысла, участвуя в выставках разного масштаба и уровня. Участие в смотрах было весьма успешным — фамилии уральских фабрикантов встречаются в списках награжденных.

Именно к таким мастерским относится сундучное заведение Петра Яковлевича Кокушкина. Пожалуй, ни об одной уральской сундучной «фабрике» того времени не сохранилось столько информации в статистической и краеведческой литературе (1). Сведения встречаются в каталогах Сибирско-Уральской (1887) и Казанской научно-промышленных (1890) выставок [10, с. 101; 11, с. 37; 18, с. 98], адрес-календарях Нижегородской ярмарки [1, с. 402 (и на последующие годы)], Уральском торгово-промышленном адрес-календаре [20, с. 72; 21, с. 389], земских статистических изданиях [12, с. 28], справочниках по промышленным предприятиям России [14, с. 282 (отд. VII); 19, с. 216]. В общих трудах по истории деревообрабатывающей промышленности России также есть сведения о П.Я. Кокушкине и его мастерской [4, с. 230–231]. В работах современных исследователей обычно повторяются сведения из перечисленных изданий [2, с. 50; 5, с. 97; 7, с. 41; 13, с. 166]. Тем не менее, встречаются статьи, содержащие новую информацию. В качестве примеров — две работы, опубликованные в газете «Тагильский рабочий» [3, с. 3; 6, с. 4]. В них собрана масса интересных фактов, событий, новых имен, однако отсутствуют какие-либо анализ и выводы. Очевидно, это и не входило в задачи авторов, поскольку статьи не являются в строгом

смысле слова научными, а представляют очень увлекательные журналистские исследования. Кроме того, речь в них идет, скорее, не о сундучной «фабрике», а о судьбе ее владельцев.

Касательно литературы о сундучной мастерской П.Я. Кокушкина можно сделать несколько выводов.

1. Несмотря на обилие информации, ей свойственна крайняя односторонность: это — сухие статистические сведения о числе мастеров, условиях их работы, количестве и видах сделанных сундуков и шкатулок, наградах на выставках и т.д.

2. Ни одна из работ не касается художественной стороны производства.

3. В работах современных исследователей если и упоминается мастерская П.Я. Кокушкина, то повторяются сведения из литературы II половины XIX — начала XX века.

4. Конкретно мастерской П.Я. Кокушкина не было посвящено ни одной публикации, за исключением журналистских заметок в газете «Тагильский рабочий».

Цель настоящей статьи — общая характеристика мастерской П.Я. Кокушкина, определение вех ее истории. К числу главных задач относятся: обобщение имеющейся в настоящее время информации и введение в научный оборот новых сведений; художественный анализ сохранившихся произведений мастерской.

***

Считается, что Петр Яковлевич Кокушкин происходил из невьянских ремесленников. Сундучное заведение он основал в 1868 году [2, с. 50; 4, с. 231; 5, с. 97; 14, с. 282 (отд. VII); 19, с. 216]. При наличии обширной статистической информации просматриваются вехи истории мастерской, динамика ее развития. Сведения на 1890 год: 16 мастеров, 5 работников и 7 работниц, сумма годового производства — 10000 рублей. При мастерской было организовано лудильное производство, где изготовлялась луженая медь для сундуков [9, с. 7–9]. В 1890–1894 годах П.Я. Кокушкин арендовал лавку № 57 на Нижегородской ярмарке на Александро-Невской площади у московского купца В.К. Фирганга [1, с. 402]. Данные на 1897 год: сундуков, шкатулок и луженого железа делалось на 16000 рублей в год, 29 наемных мастеров (22 мужчины и 7 женщин) работали 200 дней в году [14, с. 282 (отд. VII)]. Информация на 1903 год:

годовое производство на 18100 рублей, число наемных рабочих — 30 [19, с. 216]. И, наконец, на 1908 год: 36 наемных рабочих, продолжительность рабочего времени — 9 месяцев, сумма годового производства — 16000 руб. [12, с. 28], в мастерской проводилось до 10 операций, основанных на ручном труде. Эти данные свидетельствуют не только о неуклонном экономическом росте «фабрики» П.Я. Кокушкина, но и о комбинированном характере его торгового дела (2). Со временем заведение выдвинулось на лидирующие позиции в сундучном производстве Урала.



Рис. 1. Клеймо сундучного заведения П.Я. Кокушкина

Популярности продукции способствовало участие в выставках. Как указывалось выше, это — Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка в Екатеринбурге (1887) и Казанская научно-промышленная выставка (1890). На первой были представлены сундуки и получена бронзовая медаль [10, с. 101], на второй заведение наградили похвальным листом «за удовлетворительную работу дорожного погребца» [11, с. 37; 18, с. 92] (3). Клеймо «фабрики» Кокушкина (ил. 1) стало широко известно не только на Урале, но и далеко за его пределами.

Благосостояние Кокушкиных постепенно росло. Петром Яковлевичем и его братом Даниилом был построен в Нижнем Тагиле большой каменный дом, находящийся на улице Шамина (ныне — ул. Карла Маркса), 51. Он сохранился до настоящего времени.

После смерти сына Федора Петровича, который умер довольно рано, Кокушкин создал со снохой Зинаидой Петровной «Торговый дом «П.Я. Кокушкин и К». Затем руководство «фабрикой» окончательно перешло к Зинаиде Петровне. Она происходила из известного купеческого рода Головановых, которые занимались торговлей кожей [6, с. 4].

Производство сундуков велось во дворе дома, располагавшегося неподалеку от особняка Кокушкиных — по ул. Карла Маркса, 49. В одних помещениях велась заготовка досок, сборка сундуков, в других — окраска и обшивка жестью, врезка замков [3, с. 3]. Здесь же был склад готовой продукции. Иногда З.П. Кокушкина обращалась к услугам мест-

ных владельцев лесопилок Селивановых (на улице Тагильской) и Уткиных (на улице Арзамасской). Возможно, что «ящики» изготавливали и в деревне Шиловке. Жесть для обивки закупалась на Лысьвенской фабрике металлических изделий наследников графа П.П. Шувалова (4) и на столичных предприятиях. Замки для сундуков изготавливались в Быньгах — заводском поселке неподалеку от Невьянска (5). Надо отметить, что в ведении торгового дела З.П. Кокушкина сотрудничала с Никоном Николаевичем Поповым — владельцем второй крупной сундучной «фабрики» в Нижнем Тагиле (6) (он был женат на ее сестре).

Помимо производства сундуков и шкатулок, З.П. Кокушкина известна широкой благотворительной деятельностью: была попечительницей церковно-приходской школы, в годы войны содержала койку в лазарете при Свято-Приходской церкви, входила в Попечительский совет Купеческого сиротского приюта. Благодаря ей, в 1911 году в Нижнем Тагиле были открыты учебно-показательные мастерские.

После революции 1917 года З.П. Кокушкина вместе с дочерью и зятем уехала на Дальний Восток. Но эмигрировать было суждено только дочери и ее мужу — Зинаида Петровна умерла во Владивостоке. Дом Кокушкиных в Нижнем Тагиле был занят под государственные учреждения. Таким образом, после революции 1917 года «фабрика» Кокушкиных прекратила существование.

***

Известно, что в заведении делались разнообразные виды продукции: погребцы, шкатулки, сундуки стандартных размеров. Но в музейных собраниях сохранилось не очень много изделий. Представляется, что, учитывая подобие уральской сундучной продукции, для анализа погребцов, сделанных на «фабрике» Кокушкиных, возможно использовать произведение другого крупного тагильского заведения тех лет — мастерской О.П. Лаптева (7). Погребец датируется периодом времени «конец XIX века — до 1902 года» [16, с. 266–267]. Это изделие прямоугольной формы, с плоской крышкой, полость которого разделена на многочисленные отделения (ил. 2). Поверх золотистых листов «мороза» (8) прикреплены тонкие полосы желтой жести, образующие клетку наподобие шахматной. Кроме «мороженой» и желтой жести, мастера использовали геометрический орнамент, состоящий из различных фигур. Он в техниках гравировки и тиснения нанесен на металлические поло-

сы, обрамляющие края шкатулки. Углы отмечены узором в виде перечеркнутых квадратов с точками внутри. Это придает отчетливость, ясность форме вещи. Тонкие полосы жести, покрывающие ее поверхности, также вносят некий оттенок упорядоченности в общее художественное решение. Строгая симметрия, свойственная погребцу, умело завуалирована мастером яркими праздничными цветами «мороженой» жести.

Шкатулка из коллекции МЗ «Горнозаводской Урал» (г. Нижний Тагил) (9) характеризует другой вид продукции мастерской Кокушкиных (по терминологии П.Н. Зверева — «устьевская» шкатулка [15, с. 14]). Это изделие прямоугольной формы, с плоской крышкой. Со всех сторон оно обито листами «мороженой» жести золотистого цвета. Тонкие жестяные полосы образуют на боковых сторонах прямоугольники, на крышке — квадраты. В углах крышки прикреплены прорезные накладки с орнаментом в виде цветов наподобие тюльпанов. Несмотря на то, что шкатулка воспроизводит ремесленные и художественные традиции другого сундучного центра, нельзя сказать, что она является копией. Отличия просматриваются в пропорциях, цветочном орнаменте (подобные «тюльпаны» встречаются на других уральских сундучных изделиях), форме замочной пластины.

Другое изделие мастерской Кокушкиных (10) именовалось П.Н. Зверевым «лежаночкой» [15, с. 14]. Шкатулка была изготовлена в 1905 году. Согласно легенде, ее купил ученик частной типографии по фамилии Глухов. Поверхности предмета разбиты на простейшие геометрические фигуры, заполненные листами жести с «морозом» белого и янтарного цветов. Кроме них, мастера использовали жестяные листы синего и оранжевого цвета, на которые нанесены белые волнистые полосы. Это напоминает технику росписи «под гребенку», распространенную в Вологодской и Вятской губерниях во II половине XIX — I четверти XX века [17, с. 91–100]. Изделия, декорированные подобным образом, нередко встречаются в музейных собраниях Вологодской области. В целом



Рис. 2. Погребец. Мастерская О.П. Лаптева. Нижнетагильский завод, конец XIX века — до 1902 года (ОНИ ГРМ)

вещь представляет добротное в техническом отношении изделие, не лишенное художественных достоинств.



Рис. 3. Сундук. Мастерская П.Я. Кокушкина. Нижнетагильский завод, вторая половина XIX — начало XX века (частное собрание)

В качестве другого образца продукции «фабрики» Кокушкиных надо указать на небольшой сундучок (11), также находящийся в коллекции МЗ «Горнозаводской Урал». Он имеет плоскую крышку, прямые стенки и невысокие ножки. Петля типично уральской формы. Предмет окрашен в зеленый цвет. Все его поверхности, кроме лицевой стенки, покрыты полосами черного железа. Украшение сосредоточено на лицевой стороне изделия: там прикреплены листы «мороженой» жести белого цвета и полосы белой жести, декорированные в технике гравировки изображениями геометрических фигур, листьев, «опахал». Подобный орнамент встречается на других уральских изделиях того времени, в частности, на рассмотренном выше погребце заведения О.П. Лаптева. По давней традиции, украшение лицевой стенки разбито на два равных поля. Это давало мастерам возможность быстро и качественно декорировать значительное количество сундуков и шкатулок.

Полосами с таким же гравированным орнаментом украшены три больших сундука с покатыми крышками, которые, судя по их подобию, возможно, являются предметами из одной «горки» (12). Все три имеют резные фигурные ножки. Количество ручек отличается: на первом и втором — по две с каждой стороны, на третьем — по одной. Сундуки окрашены в зеленый цвет, все поверхности, кроме лицевой стенки, обиты тонкими полосами черной жести. «Фасад» декорирован листами «мороженой» жести белого цвета. Следует отметить, что в декоре рассматриваемых сундуков заметно знакомство кокушкинских мастеров с изделиями муромского производства.

Таким образом, «фабрика» купца 2 гильдии П.Я. Кокушкина (и его преемницы) на протяжении долгих лет играла главную роль в истории уральского сундучного центра. В некотором смысле, она была лицом промысла, представляя его на разных выставках и ярмарках. Масте-

ра производили огромное количество продукции (сундуки, шкатулки, погребцы), при этом она четко разделялась на выставочную и массовую. Хозяева чутко реагировали на пожелания покупателей. Большинство изделий представляет этнографические предметы, но встречаются и вещи, которые по праву можно отнести к области народного искусства.

Примечания:

1. Ниже указана лишь опубликованная информация. Кроме нее, сведения о П.Я. Кокушкине встречаются в ГАСО (Ф. 435. Оп. 1. Д. 712. Л. 6 об.; Ф. 435. Оп. 1. Д. 885. Л. 147; Ф. 643. Оп. 1. Д. 1639. Л. 1) и РГИА (Ф. 65. Оп. 1. Д. 327. Л. 23). Следует подчеркнуть, что в одной научной статье всю информацию об этой «фабрике» и ее владельцах охватить невозможно.

2. Известно, что Кокушкины торговали не только сундучными изделиями, но и другими видами товаров.

3. Вероятнее всего, «фабрика» принимала участие и в других, менее значимых, выставках.

4. Находилась на Южном Урале, вместе с заводом составляла единый производственный комплекс. Выпуск литографированной жести был начат в 1909/1910 годах (РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 27). В 1918 году фабрика и завод были национализированы (РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Ед. хр. 294).

5. Первое упоминание о Быньгах относится к 1704 году. Но официально датой основания считается 1718 год, когда Демидовыми был основан завод. В 1769 году его приобрел купец Савва Яковлев. Быньговский завод проработал до 1863 года. После этого население занималось работами на приисках и кустарным производством. Помимо быньговских «замочников», упоминаемых П.Н. Зверевым в 1889 году [15, с. VI–VIII], в конце XIX века были известны Ф.С. Белов (Мудрых), Е.П. Бородин (РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 99–100), С. И. Баранников (РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 171).

6. Располагалась на ул. Синицыной (ныне — ул. Ломоносова). Сгорела в 1924 (1925?) году.

7. Коллекция ОНИ ГРМ, инв. № М-137. Мастерская располагалась на Старо-Базарной улице.

8. См. подробнее о технологии «морожения» железа [15, с. 10–11].

9. № КП ТМ 8047, размеры: 41,4 х 28,5 х 17.

10. Находится в том же музейном собрании. Инв. № Д–595, размеры: 34 х 23 х 12.

11. Размеры: 37 х 25 х 15, № КП ТМ–3367/6.

12. Коллекция МЗ «Горнозаводской Урал», № КП ТМ–3367/1, 3367/2, 3367/3. Датируются концом XIX века. Размеры: 138 х 64 х 46, 120 х 56 х 38 и 101 х 50 х 33. Возможно, что и рассмотренный выше сундучок также находился в этой «горке». Аналогичный сундук представлен на ил. 3 (частное собрание).

Список литературы:

1. Адрес-календарь Нижегородской ярмарки на 1890 г. — Нижний Новгород, 1890.

2. *Барадулин В.А.* Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1987.

3. *Б/а.* Сундучные короли // Тагильский рабочий. — 1991. — № 233 (18464).

4. *Боков В.Е.* Древообрабатывающая промышленность в Пермской губернии. — Пермь: типо-литография Губернского правления, 1899.

5. *Ганьжа С.В.* Тагильская летопись, XVI–XIX вв. / С.В. Ганьжа; Управление культуры Администрации города Нижний Тагил; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала; Нижнетагильский музей-заповедник. — Нижний Тагил: [б. и.], 2000.

6. *Горина Е.* Семейная фотография // Тагильский рабочий. — 1992. — № 26 (18507).

7. *Дмитриев А.В., Максяшин А.С.* Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале. — Екатеринбург: Старт, 2000.

8. Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. Уральского общества любителей естествознания в г. Екатеринбурге. — Екатеринбург: тип. «Екатеринбургской недели», 1887.

9. Каталог с объяснительным текстом кустарно-промышленных изделий экспонентов Пермской губернии на Казанской научно-промышленной выставке: сост. по поручению Пермской губернской земской управы Е.И. Красноперов. — Пермь, 1890.

10. *Красноперов Е.И.* Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге, в 1887 г. Выпуск 1. — Пермь: Пермское губернское земство, 1888.

11. *Красноперов Е.И.* Кустарные промыслы и ремесла на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г. — Пермь: тип. Губернской земской управы, 1891.

12. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии / Кустарное отделение Пермской губернской земской управы. — Пермь: электро-тип. Губернского земства, 1908.

13. *Меркушева Э.Р.* Тагильские сундуки (из истории Нижнетагильского сундучного промысла) // Вторые худояровские чтения: доклады и сообщения, 25–27 окт. 2005 г. — Нижний Тагил, 2005.

14. Перечень фабрик и заводов / Департамент торговли и мануфактур. — Санкт-Петербург: тип. И.А. Ефрона, 1897.

15. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / собр. и обраб. под редакцией П.Н. Зверева; статистическое отделение Екатеринбургской земской управы. — Екатеринбург: Екатеринбургское уездное земство, 1889.

16. *Пудов Г.А.* О произведениях уральского сундучного промысла // Страницы истории отечественного искусства (XVIII). Сборник статей по материалам научной конференции. Альманах. ГРМ. Выпуск 300. — Санкт-Петербург, 2011.

17. *Пудов Г.А., Оленев С.Д.* О сундуках с росписью «под гребенку». Вологодская губерния, II половина XIX — начало XX века // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. АИС. — 2018. — Выпуск 49.

18. Список наград, присужденных на Казанской научно-промышленной выставке 1890 года. — Казань: тип. Императорского университета, 1890.

19. Список фабрик и заводов Европейской России / Министерство финансов. — Санкт-Петербург: тип. В. Киршбаума, 1903.

20. Уральский торгово-промышленный адрес-календарь...: Пермская, Уфимская, Оренбургская и Вятская губернии, на 1900 г. — 1900 [Год 2-й].

21. Уральский торгово-промышленный адрес-календарь...: Пермская, Уфимская, Оренбургская и Вятская губернии, на 1915 г. — 1915 [Год 17-й].

Список сокращений:

АИС — Ассоциация искусствоведов

ГАСО — Государственный архив Свердловской области

ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея

РГИА — Российский Государственный исторический архив

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ДОБРЫНКИН (1835–1902) — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ МУРОМСКОГО СУНДУЧНОГО ПРОМЫСЛА

NIKOLAI GAVRILOVICH DOBRYNKIN (1835–1902) — RESEARCHER OF THE MUROM CHEST PRODUCTION

Статья посвящена деятельности Николая Гавриловича Добрынкина по исследованию сундучного промысла в Муромском уезде Владимирской губернии. Его работы имеют немалое значение, в настоящее время они сохранили актуальность. Труды Н.Г. Добрынкина — отправная точка всех исследований муромского сундучного производства. Автором настоящей статьи вкратце прослежена биография краеведа, отмечены основные особенности его работ, определена их роль в истории изучения русского сундучного производства.

This paper deals with the issue of the activities of Nikolai Gavrilovich Dobrynkin on the research of chest production in the Murom district of the Vladimir province. His works are of great importance and are still relevant today. Dobrynkin's works are the starting point of all studies of the Murom chest production. The author of this article briefly traces the biography of Nikolai Dobrynkin. The main features of his works are noted, their significance for the general history of Russian chest production is determined. New information is being introduced into the scientific circulation, including from the State Archives of the Vladimir Region.

Ключевые слова: Николай Добрынкин, газета «Владимирские губернские ведомости», Муромский уезд, кустарная промышленность, сундуки, земство.

Keywords: Nikolai Dobrynkin, the newspaper «Vladimirskie Gubernskie Vedomosti», Murom uyezd, handicraft industry, chests, zemstvo.

Николай Гаврилович Добрынкин известен как неутомимый исследователь Меленковского и Муромского уездов Владимирской губернии. В неофициальной части газеты «Владимирские губернские ведомости», редактируемой в то время К.Н. Тихонравовым, и в «Трудах Владимирского губернского статистического комитета» (1) на протяжении долгих лет публиковались его статьи и заметки по этнографии, метеорологии, географии, археологии, кустарным промыслам, экономике и церковному искусству названных уездов (2). За свои труды Н.К. Добрынкин был награжден золотыми часами, орденами, многочисленными благодарностями, был избран членом различных ученых обществ (3).

Литература, посвященная его жизни и деятельности, немногочисленна, но разнообразна. Сведения можно встретить в различных справочниках, некрологах, научной и журнальной статье, а также в учебном пособии. Среди справочных изданий, представляющих, как правило, минимальные сведения о Н.Г. Добрынкине [9, с. 107–108; 3; 8, с. 118–122], выделяется статья в IV выпуске справочника «Уроженцы и деятели Владимирской губернии, получившие известность на различных поприщах общественной пользы: (Материалы для био-библиографического словаря)», вышедшего в свет в 1910 году [18, с. 1–51]. Она и сегодня служит опорой для исследований, так или иначе связанных с жизнью и трудами Н.Г. Добрынкина. В этой работе тщательно описана его биография и многосторонняя деятельность (при этом использована рукопись его автобиографии и письма К.Н. Тихонравову), указаны некоторые особенности его статей. Однако в справочнике нет упоминаний о трудах по истории муромского сундучного производства.

Некролог, написанный историком Н.П. Травчетовым 1902 году, может служить источником дополнительных сведений о Н.Г. Добрынкине, тем более что, как указывает автор, они получены от супруги краеведа [17]. Также следует указать на некрологи, написанные А.В. Смирновым [15, с. 19; 16, с. 8].

В 1993 году была опубликована научная статья Т.Е. Сенчуровой [14, с. 157–178]. Она имеет несколько разделов, всесторонне характеризующих жизнь и деятельность Николая Добрынкина. В работе использована не только специальная литература, но и многочисленные архивные сведения. Исследователь выделила четыре направления в изучении Добрынкиным Меленковского и Муромского уездов: 1) экономика, статистика; 2) этнография; 3) археология (история); 4) метеорология, естествознание [14, с. 162]. Т.Е. Сенчурова справедливо указывала, что «Добрынкин заложил своей деятельностью основные направления и принципы краеведческой работы, которые существуют до нашего времени» [14, с. 176]. Глубокое содержание, тщательность проведенного исследования делают эту статью одним из ценнейших научных трудов, посвященных муромскому краеведу. Тем не менее, даже в ней не упоминается об изучении им сундучного производства.



Рис. 1. Николай Гаврилович Добрынкин (1835–1902). Фото из коллекции Муромского историко-художественного музея (инв. № М-17510)

На интернет-портале областного журнала «Смоленск» была опубликована работа В.Я. Чернышева [20]. Она написана на основе вышеназванных работ и не вносит ничего принципиально нового. Вероятно, в этой журнальной заметке такая задача и не ставилась автором. Тем не менее, эта небольшая статья имеет немалое значение для популяризации деятельности Н.Г. Добрынкина.

В 2001 году вышло в свет учебное пособие по истории Мурома и Муромского края [10]. Несколько страниц в нем посвящены Н.Г. Добрынкину. Сообщаются основные факты из жизни исследователя, который справедливо назван «одним из основателей краеведческого исследования Муромской земли, неутомимым тружеником и энциклопедистом» [10, с. 293].

Немалую ценность представляют архивные материалы, хранящиеся ныне в Муромском историко-художественном музее (они опубликованы в интернете) [6]. В частности, особо интересны воспоминания Н.Г. Добрынкина. Однако в них описаны случаи из его детства и юности, т.е. они доведены до времени переезда исследователя во Вла-

димирскую губернию и, следовательно, сведений, связанных с муромскими сундуками, в них быть не может. Тем не менее, эти воспоминания важны не только для выявления факторов, оказавших влияние на характер будущего краеведа и историка, но и для объяснения мотивов его деятельности. Сведения о Добрынкине также можно встретить в архивных документах ОПИ ГИМ и РО ИРЛИ (4). Они, в основном, касаются его деятельности как члена Московского археологического общества.

Таким образом, сегодня в литературе не существует работ, в которых бы так или иначе затрагивалась деятельность Н.Г. Добрынкина как исследователя сундучного промысла Владимирской губернии. А между тем, эти труды имеют большое значение и до сего дня сохранили актуальность. Надо подчеркнуть, что статьи Добрынкина — основа для всех изучающих производство сундуков и шкатулок в Муромском уезде. Фактические и статистические сведения, сообщенные краеведом, не устарели до настоящего времени.

Цель предлагаемой статьи — характеристика Н.Г. Добрынкина как исследователя муромского сундучного производства. Задачи — анализ конкретных статей, опубликованных во «Владимирских губернских ведомостях», выявление их особенностей на основе сравнения с другими работами, посвященными той же теме (это, в первую очередь, труды земских деятелей второй половины XIX — начала XX века).

При работе привлекались сведения из специальной литературы, архивные материалы Муромского историко-художественного музея и Государственного архива Владимирской области.

***

Николай Гаврилович Добрынкин родился 9 сентября 1835 года в Смоленске. Обстоятельства его появления на свет довольно необычны. Его мать была по происхождению итальянкой, дочерью офицера наполеоновской армии по фамилии Фантэ (родом из Болоньи), погибшего в сражении под Смоленском. Сироту взял на воспитание губернатор барон Казимир Иванович Аш (мать, не вынеся печальной новости о муже-офицере, тоже умерла). Затем ее взяла на воспитание родственница барона Екатерина Андреевна Глинка. Отцом будущего краеведа стал управляющий делами барона Романа Федоровича Гернгросс Гавриил Иванович Добрынкин, чьи предки были родом из города Торопца Псковской губернии. Мальчиком Николай Гаврилович был отдан в Смоленское уездное училище. Он с успехом его окончил, дополнительно пройдя обучение на курсах землемеров. Некоторое время поработав у частных лиц (финансовое положение семьи оставалось неустойчивым и Добрынкин считал своим долгом заботиться о близких), Николай Гаврилович переехал во Владимирскую губернию [6]. Именно здесь началось его сотрудничество с К.Н. Тихонравовым — главным редактором «Владимирских губернских ведомостей». Он сразу оценил трудолюбие и способности молодого специалиста. Именно К.Н. Тихонравов сыграл значительную роль в судьбе Н.Г. Добрынкина. В одном из писем, благодаря за поздравления по поводу своего награждения орденом св. Станислава, Николай Гаврилович писал: «…всем этим я, главным образом, обязан Вашему доброму расположению ко мне, которым я дорожу и ценю больше всего и не знаю, как выразить Вам мою душевную признательность за все что Вы для меня сделали!..» (5).

Необходимо отметить, что, кроме сотрудничества с К.Н. Тихонравовым, Н.Г. Добрынкин вел активную общественную деятельность. Его служба в губернской Чертежной продолжалась до 1880 года. В 1883 году он был определен в штат канцелярии Владимирского Губернатора. С 1894 по 1900 год был гласным Муромского уездного земства, несколько лет состоял членом уездного училищного совета. В 1899 и 1900 годах Н.Г. Добрынкин был председателем Муромской уездной земской управы. Кроме того, он читал лекции солдатам «по русской и естественной истории» (6). И все же надо подчеркнуть, что наиболее плодотворным было его сотрудничество с К.Н. Тихонравовым.

***

Среди массы статей и заметок, написанных для газеты и «Трудов Владимирского губернского статистического комитета», кажется, нет ни одной сферы крестьянской жизни Меленковского и Муромского уездов, которую бы обошел своим вниманием Н.Г. Добрынкин: известковое производство, рыбный промысел, льняная промышленность, «фабрикация рогож», производство мочала, разработка алебастра, рудокопное дело, свадебные обычаи и т.д. (7). Всего Добрынкиным написано около 200 работ (8). Среди них были статьи, касающиеся сундучного промысла. В одном из писем К.Н. Тихонравову в 1873 году он писал: «О Муромском уезде у меня собрано материалов весьма любопытных, по крайней мере, года на три моего литературного труда: нужно сказать,

что Муромский уезд едва ли не первый в России, замечательный по кустарной промышленности в нем» (9).

Первая из статей помещена в четвертом номере «Ведомостей» за 1882 год и называется «Кустарная промышленность в Муромском уезде. Делание укладок и сундуков» [4, с. 2–4]. В статье содержится масса интересных деталей, характеризующих тот или иной аспект производства, в частности, технологический: дно укладок делалось из ели, в то время как стенки и крышка из других пород дерева (с. 2); петли, ручки, накладки покупались хозяевами заведений в Муромском и Горбатовском уездах (с. 2). Н.Г. Добрынкин сообщил множество местных терминов, принятых в «деле» сундуков, что придало его работе еще бóльшую достоверность (например, «прековый сундук», «заснавр», «тройка», «шестерка» и прочие) (с. 3). Автор сумел охватить все тонкости производства сундуков в Муромском уезде (исключая его художественную сторону). В конце работы Н.Г. Добрынкин дал прогноз (с. 4) по экономике сундучного производства, проанализировал неблагоприятные факторы, которые влияют на него: плохой урожай, война и т.д. Все это свидетельствует о погруженности Николая Гавриловича в тему исследования, его способности за короткие сроки досконально изучить ту или иную отрасль кустарной промышленности и дать ей почти исчерпывающую характеристику.

Вторая статья опубликована в сорок седьмом номере за 1885 год, она называется «Производство сундучных замков в Муромском уезде» [5, с. 1–3]. Н.Г. Добрынкин тщательно описал технологический процесс производства замков, постепенную передачу изделий от одного мастера к другому (с. 1). При этом описание каждой операции сопровождается комментариями по экономике промысла. Н.Г. Добрынкин привел исключительно подробный анализ коммерческой стороны «делания» сундучных замков. Вероятнее всего, он общался с людьми, так или иначе причастными к производству, наблюдал его процесс, что сообщило его работе достоверность, как и в случае с предыдущей статьей. А.В. Смирнов писал, что «занятия межеванием по необходимости сближали Добрынкина с населением; его пытливый и наблюдательный ум здесь, в деревне, находил много нового материала, новых сведений» [16, с. 8].

Этот же исследователь указывал, что план заметок Н.Г. Добрынкина был выработан им изначально, с момента работы над статьями по кустарной промышленности Меленковского уезда: «…нужно по

справедливости отметить, что план описания сразу был выбран самый удачный. Приводит он краткую историческую справку об описываемом промысле в той или другой местности, сообщает местные условия, благоприятные для развития данного промысла, далее даст подробное описание всего процесса производства, размеры его, цены на рабочие руки, наконец — существующие цены на продукты производства на месте и указывает места сбыта его; при всем этом, если является в том нужда, описание дополняется и другими сведениями» [18, с. 21].

Касательно работ Н.Г. Добрынкина во «Владимирских ведомостях» необходимо отметить следующее. Каждая их строка свидетельствует о кропотливом, вдумчивом труде исследователя, стремившегося привести максимально полные и достоверные сведения об изучаемом предмете. Н.Г. Добрынкин описал все стороны производства сундуков, особенно глубоко — экономическую, однако он вовсе не затронул его художественную составляющую. Надо также заметить, что он так и не определился со значением слов «сундук» и «укладка»: в одном месте текста он их употребляет как синонимы, в другом — проводит отличие.

Необходимо указать на другую работу Н.Г. Добрынкина — «Сто лет назад и теперь. Статистическое описание Муромского уезда» [7]. В ней характеризуются все населенные пункты уезда (география, экономика, количество жителей и т.д.). Среди прочего исследователь упоминает производство сундуков: называет его конкретные местные центры, количество заведений и мастеров. Например, о деревне Криуши он пишет: «Не прерывая земледелия, жители работают сундуки в своих домах и в особом заведении, в двух кузницах куют оковки для укладок и сундуков…» [7, с. 59], о Лохани: «Рядом с хлебопашеством у крестьян ведется сундучное ремесло, для чего в деревне имеется пять заведений» [7, с. 60], о Варежской волости в целом: «В числе занятий жителей Варежской волости главное место принадлежит, независимо от сельского хозяйства, изготовлению деревянных укладок-сундуков, которыми занято 7 селений, с 19 заведениями для них» [7, с. 68]. Кроме того, исследователь опубликовал данные, не встречающиеся в других изданиях, например, о производстве принадлежностей для сундуков в деревне Выборково (Арефинская волость) [7, с. 21]. Эта и прочая информация может служить дополнением к двум статьям, которые были охарактеризованы выше. Труд Н.Г. Добрынкина дает верную картину развития сундучного дела в Муромском уезде.

И, наконец, необходимо упомянуть карту Муромского уезда, составленную Н.Г. Добрынкиным в 1877 году [11]. Краеведом обозначен «сундучный район», располагавшийся на северо-востоке уезда. В него входили деревни Чулково, Бобынино, Поляны, Соловьево, Вареж, Лохани и другие. Однако за границами этого района остались Кошкино, Бангино и несколько других населенных пунктов, где зафиксировано существование производства сундуков. Деревни Вырыпаево и Криуши обозначены не совсем верно: «Выропаево» и «Кривуши» соответственно. В списке населенных мест Владимирской губернии, изданном в 1863 году, они названы «Вырыпаево» и «Криуша» [2, с. 136, 137]. На рекламной этикетке сундучного заведения А.И. Желтикова также обозначено: «Криуши». Кроме того, сам Н.Г. Добрынкин в книге «Сто лет назад и теперь. Статистическое описание Муромского уезда» писал «Вырыпаево» и «Криуши» [7, с. 85, 59]. Тем не менее, несмотря на некоторые недочеты, которые могут объясняться историческими причинами, карта, составленная Н.Г. Добрынкиным, — прекрасное подспорье для всех, кто изучает кустарную промышленность Муромского уезда. Во-первых, на ней обозначено не только производство укладок (сундуков), но и другие промыслы, во-вторых, карта может объяснить некоторые особенности муромского сундучного дела; в-третьих, она делает более наглядными выводы, связанные с развитием кустарной промышленности в Муромском уезде в XIX веке.

Рассмотренные исследования Н.Г. Добрынкина укладываются в контекст земской и статистической литературы того времени. Для примера следует указать на работы П.Н. Зверева об уральских сундуках, Ф.Г. Кучина — о вятских, В.М. Федорова — о макарьевских [13, с. 1–40; 12, с. 44–97; 19, с. 191–207]. Все эти труды представляют подробные рассказы по истории промыслов, в которых фигурируют многочисленные фамилии, факты, экономические сведения. Авторы неспешно повествовали о зарождении и развитии «дела» сундуков в той или иной местности, его крепких связях с Нижегородской ярмаркой, условиях жизни мастеров, видах и ценах их изделий, перспективах и трудностях. Как обычно для изданий того времени, художественная сторона производства во всех этих трудах не затронута.

Работы Н.Г. Добрынкина, появившиеся чуть раньше рассматриваемых изданий, имеют те же особенности. Отличие состоит в том, что в названных земских трудах больше анализа, выводов и обобщений. Однако причиной этого, вероятнее всего, является лишь отличие в жанрах: в короткой газетной заметке вряд ли возможны широкие обобщения и выводы. А.В. Смирнов справедливо писал о муромском краеведе: «Нельзя ставить в упрек неутомимому труженику, если в его работах не найдем мы строго и научно обоснованных выводов и широких обобщений: давая везде материал достоверности, не подлежащей сомнению, автор и не задавался широкими задачами, — он только регистрировал факты, предоставляя другим делать из них научные выводы» [18, с. 47–48].

Необходимо вкратце коснуться причин столь активной деятельности Н.Г. Добрынкина в области изучения кустарной промышленности и — шире — народной культуры Владимирской губернии. Часто письменное слово — гораздо более яркое свидетельство о человеке, о его характере, склонностях, чем слово устное или какой-либо поступок. Вернее, письменное слово — это уже поступок. Не стал исключением и Н.Г. Добрынкин. Судя по его письмам К.Н. Тихонравову, он не был фанатиком. Это был честолюбивый и настойчивый человек, который знал, что хочет и как этого добиться. Тем не менее, это еще и весьма работоспособный и увлекающийся человек. Упорный труд был для него, вероятно, средством выбиться из нужды, которая преследовала его в юности, и достичь определенных карьерных высот. Это ему удалось. При этом от трудов Н.Г. Добрынкина история муромского сундучного промысла только выиграла.

Примечания:

1. Со статистическим комитетом Н.Г. Добрынкин начал сотрудничество в 1864 году статьей о слободе Мстере (ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 16 об.).

2. ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 98–98 об.

3. ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 4, 16. См. также некролог, написанный Н.П. Травчетовым [17, с. 6].

4. ОПИ ГИМ. Ф. 17. РО ИРЛИ. Ф. 286. № 8–10, 225.

5. ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 36.

6. ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 65.

7. Н.Г. Добрынкин был для К.Н. Тихонравова не только ценным сотрудником, поставляющим интересные статьи и заметки, но и кем-то вроде собственного корреспондента, сообщающего о жизни в Муроме. Его описания различных событий свидетельствуют о нем как об умном и очень наблюдательном человеке (ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 48–49, 92–93). Кроме того, он собирал коллекцию бабочек, жу-

ков, медных монет для музея, который организовывал К.Н. Тихонравов. Жена Н.Г. Добрынкина собирала коллекцию цветов (ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 77).

8. В собственноручно составленном Н.Г. Добрынкиным библиографическом указателе значатся две сотни работ. При этом многое осталось неизданным [17, с. 6]. Уже в 1874 году он собирался печатать собрание своих сочинений, для чего просил К.Н. Тихонравова прислать ему недостающие работы (ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 58).

9. ГАВО. Ф. 628. Оп. 1. Д. 28. Л. 50 об.

Список литературы:

1. Б/а. Добрынкин Н.Г. [Некролог] // Исторический вестник. Историко-литературный журнал. — 1902. — № 11.

2. Владимирская губерния. Список населенных мест по сведениям 1859 года / Центральный статистический комитет Министерства внутренних дел / редактор М. Раевский. — Санкт-Петербург, 1863.

3. Владимирская энциклопедия: Биобиблиографический словарь / Администрация Владимирской области, Владимирский фонд культуры. — Владимир, 2002. — URL:www.vladimir.ru/Добрынкин_Николай_Гаврилович (дата обращения: 26.02.2021).

4. *Добрынкин Н.Г.* Кустарная промышленность в Муромском уезде. Делание сундуков и укладок // Владимирские губернские ведомости. — 1882. — № 4 (часть неофиц).

5. *Добрынкин Н.Г.* Производство сундучных замков в Муромском уезде // Владимирские губернские ведомости. — 1885. — № 47 (часть неофиц).

6. *Добрынкин Н.Г.* Мои воспоминания. Февраль 1898 г. Рукопись / Текст подг. В.Б. Антонова (инв. № М-21 431). — URL:https://museum-murom.ru/scientific-work/sources-publishing/vospominaniya-dobrynkina (дата обращения: 26.02.2021).

7. *Добрынкин Н.Г.* Сто лет назад и теперь. Статистическое описание Муромского уезда. — Владимир: тип. Губ. земского правления.

8. *Иванова Т.Г.* Добрынкин Николай Гаврилович // Русские фольклористы: биобиблиографический словарь XVIII–XIX вв.: в 5 томах / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); под редакцией Т.Г. Ивановой. Том 2: Д — Кошурников. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2017.

9. Императорское Московское археологическое общество в первое пятидесятилетие его существования (1864–1914). Том II. — Москва, 1915.

10. История Мурома и Муромского края с древнейших времен до двадцатого века: Учебное пособие / Упр. образования Администрации г. Мурома, Муромский. ист.-худож. музей; [А. А. Анучкина и др.]. — Муром; Владимир: Посад, 2001.

11. Карта Муромского уезда (Владимирской губернии). Составлена в 1877 году Н.Г. Добрынкиным, землемером при Муромском мировом съезде по крестьянским делам. — Санкт-Петербург: лит. картографич. заведение А. Ильина, год?. — 1 л.

12. *Кучин Ф.Г.* Сундучный промысел // Материалы по описанию промыслов Вятской губернии. — Вятка, 1890. — Выпуск 2.

13. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / собр. и обраб. под редакцией П.Н. Зверева; стат. отд-ние Екатеринб. земской управы. — Екатеринбург, 1889.

14. *Сенчурова Т.Е.* Муромский краевед Н.Г. Добрынкин // Первый муромский сборник. — Муром, 1993.

15. *Смирнов А.В.* Н.Г. Добрынкин [Некролог]. Хроника // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Книга V. — Владимир: типо-лит. Губ. правления, 1903.

16. *Смирнов А.В.* Портретная галерея уроженцев и деятелей Владимирской губернии. Выпуск 3. — Владимир: типо-лит. Губ. правления, 1904.

17. *Травчетов Н.П.* Николай Гаврилович Добрынкин: (Некролог). — Владимир: типо-лит. Губ. правления, 1902.

18. Уроженцы и деятели Владимирской губернии, получившие известность на различных поприщах общественной пользы: (Материалы для биобиблиографического словаря) / собр. и доп. А.В. Смирнов. Выпуск IV. — Владимир: тип. Губ. правления, 1910.

19. *Федоров В.М.* О производстве сундуков в городе Макарьеве // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией А.С. Гациского. — Нижний Новгород, 1890. — Т. 10.

20. *Чернышев В.Я.* Добрынкин Николай Гаврилович // Смоленск (интернет-портал областного журнала). — URL:journalsmolensk.ru/archive/02_102_09/14/14. PHP (дата обращения: 9.10.2020).

Принятые сокращения:

ГАВО — Государственный архив Владимирской области

ОПИ ГИМ — отдел прикладного искусства Государственного исторического музея

РО ИРЛИ — рукописный отдел института истории русской литературы

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистрант МГХПА им. С.Г. Строганова, член ТСХР и IFA
e-mail: d.tardi @yandex.ru

D.Y. POZDNYAKOVA
Master`s degree student of the Moscow Academy of Arts and Industry named after S. G. Stroganov, member of the Creative Union of Russian Artists and International Federation of Artist (IFA)
e-mail: d.tardi @yandex.ru

О КОНСТРУКЦИИ И СЮЖЕТАХ СТАРИННЫХ ЦЕРКОВНЫХ АНАЛОЕВ С ЖИВОПИСЬЮ НА ХОЛСТЕ

AN ARTICLE ABOUT THE DESIGNS AND PLOTS OF OLD CHURCH PULPITS WITH PAINING ON CANVAS

В статье идет речь о живописных церковных аналоях, их форме, конструкции и сюжетах.

The article talks about picturesque church pulpits, their form, construction and plots.

Ключевые слова: сакральное пространство, живописные аналои, русское церковное искусство, христианское искусство, традиции церковного искусства.
Keywords: sacred space, picturesque pulpits, Russian church art, Chriasian art, tradition of church art.

Живописные церковные аналои мало изучены и мало описаны. О них упоминает Н.Н. Соболев в книге «Русская народная резьба по дереву» [1, гл. VII] среди других видов аналоев. Во времена Соболева этих аналоев было достаточно, но в силу их утилитарности, по мере ветшания, к 20-м годам XXI века в столичных храмах они почти исчезли, оставаясь в редких не закрывавшихся храмах в провинции. Во время возрождения церковного искусства, с 1990-х годов, им мало уделялось внимания, формы не дублировались, так как внимание концентрировалось на более древних образцах храмового искусства.

Опрос некоторого количества священников и художников-иконописцев позволил сформулировать основной вопрос — почему в настоящее время игнорируются и не возобновляются формы живописных аналоев, написанных маслом на холсте. Ответ: потому что не очень хорошо, когда иконописные изображения находятся на уровне ног. Тем не менее, если аналои были распространены, то их наличие было оправдано и обусловлено рядом причин.

Нами было изучено шесть аналоев, на этом основании были сделаны обобщения о конструкции и сюжетах.

Вид аналоя представляет собой тумбу, почти квадратную в плане, высотой примерно до поднятой руки, а шириной в один шаг. Верхняя плоскость наклонна, наклон ограничен планкой-ограничителем. Плоскости аналоя организуются следующим образом: одна высокая сторона, одна низкая, две боковые и одна верхняя, всего пять.

Вес живописного аналоя, если сравнить его с деревянным или клиросным (который имеет дверцы, а внутри полки), довольно легкий, так что его без усилий может переставить один человек.

Деревянная конструкция состоит из опор и поперечин: из четырех вертикальных брусьев, как правило, квадратного сечения, которые скреплены поперечными планками в двух или трех местах: внизу, сантиметрах 5–7 от пола, вверху и иногда в середине, примерно 70 см от пола. Верхняя часть обита с четырех сторон филенками, верхняя часть аналоя сделана из дерева. По четырем сторонам к аналою прикреплен по всей ширине и высоте холст. Холст закреплен: прибит мелкими кованными гвоздями по высоте вертикальных планок, затем эти места крепежа загрунтованы, как и весь холст, и не видны, поэтому создается впечатление, что аналой обернут полосой холста. Нижние кромки холста подвернуты и прибиты мелкими гвоздями. Верхняя сторона может быть затянута холстом под роспись, а может оставаться деревянной, как расписанной, так и нет. К филенкам или к поперечным планкам крепятся по двум боковым сторонам ручки для удобства перенесения.

Находясь в храмовом интерьере, аналои имеют архитектурную нагрузку, как малые архитектурные формы. Изображения на аналоях перекликаются с изображениями на храмовых росписях за счет того, что, как правило, изображение заключено в исполненную живописью, архитектурной формы, раму.

Назначение аналоев в храме, как уже говорилось, утилитарное: они используются как кафедры для проповеди и как подставки для

евангелия, также как подставки для небольших, «аналойных» икон и как подставка для креста и евангелия во время исповеди. Назначение аналоев соответствует их сюжетам.

Сюжеты (программа)

На живописных аналоях самый частый сюжет — это четыре евангелиста, которые могут находиться по одному на каждой стороне. Другая программа: евангелисты могут быть изображены по два на боковых сторонах, а на фасадной и обратной сторонах могут быть изображены архидиакон Стефан и Распятие. Кроме того, возможны варианты.

На аналое в храме видно в разное время четыре стороны, так как он может находиться в разных местах храма, на клиросе, на солее. Низкая сторона чаще всего обращена к народу, поэтому слова «фасадная сторона» будут соотнесены с низкой стороной. Во время проповеди аналой ставится к народу высокой стороной; на вечерне в первый день Пасхи, когда читается евангелие о Фоме, тоже. Для чтения евангелия аналой устанавливается высокой стороной к алтарю.

С чтением евангелия связаны сюжеты изображаемых евангелистов: на литургии, во время пения «Аллилуйя», пономарь устанавливает на амвоне аналой, священник передает диакону евангелие, которое тот выносит и кладет на аналой. После чтения евангелия диакон уносит его и передает священнику, а пономарь убирает аналой с амвона [2, с. 91–93].

Сюжет изображения архидиакона Стефана: по иконографии Стефан изображается в диаконских одеждах: в стихаре и с орарем, тем перекликаясь с одеждами служащего диакона.

Изучая сходства, можно забыть об особенностях аналоев, но именно они сообщают простым формам разнообразие.

В следующих аналоях сопоставляются сюжеты и конструкции, так как не сохранилось документов о времени изготовления аналоев, то датировка приблизительна.

Аналои из села Середниково

Аналой I

Изображения — приблизительно конец XIX века; был в реставрации в конце XX века, орнаменты переписаны по прежним местам.

Размеры: высота — 125,5 см; высота фасадной части — 103 см, ширина — 45 см, боковая часть: ширина — 48,5 см. Брус 4 х 2,5 см. Ограничитель сечением 1,5 х 1 см. От земли до кромки холста 2,5 см.

Фасадная сторона: архидиакон Стефан, в арочной форме. Левая сторона: св. евангелисты Матфей и Марк, в круглом картуше. Правая сторона: св. евангелисты Лука и Иоанн Богослов, в круглом картуше. Обратная сторона: Голгофский крест, в арочной форме. Верх: крест с сиянием на красной ткани.

Своеобразие этого аналоя — в яркости, контрастности в полумраке храма.



Рис. 1–4. Аналой I из с. Середниково

Аналой II

Аналой приблизительно — 70–80-е гг. XIX века, был в реставрации в конце XX века, когда были заделаны прорывы холста.

Размеры: высота — 127 см; высота фасадной части — 100 см: ширина — 49 см; боковая часть: ширина — 51 см. Ограничитель: высота — 4 см, ширина — 2,5 см, длина — 49 см. От земли до кромки холста — 7 см.

Фасадная сторона: Голгофский крест, в прямоугольной раме с прорезями. Левая сторона: св. евангелисты Лука и Иоанн Богослов в овальном картуше с ренессансным орнаментом. Правая сторона: св. евангелисты Матфей и Марк в таком же картуше. Обратная сторона: архидиакон Стефан в прямоугольной раме с прорезями и завитками в верхней части. Верх: крест с сиянием на красной нарисованной ткани, свисающей по сторонам и углам аналоя.

Своеобразие этого аналоя — в синеве фона, находящегося в контрасте с иллюзорными лепными украшениями.



Рис. 5–7. Аналой I из с. Середниково

Аналои III и IV

Написаны по одной выкройке или шаблону. Скорее всего, можно предположить 50-е гг. XX в.

Размеры: высота — 123 см; высота фасадной части — 105 см: ширина — 50 см; боковая часть: ширина — 53 см. Ограничитель: высота — 2 см, ширина — 3,5 см, длина — 50 см. От земли до кромки холста — 3 см.

Фасадная сторона: Голгофский крест, в прямоугольной раме с растительным орнаментом и архитектурой. Левая сторона и правая стороны: по два евангелиста в овальных рамах, увитых растительностью, имена евангелистов не подписаны. Обратная сторона: архидиакон Стефан в прямоугольной раме с растительным орнаментом. Верх: крест с сиянием на нарисованной темно-зелёной ткани с орнаментом.



Рис. 8–11. Аналой III из с. Середниково

Своеобразие этих аналоев — в изначально заложенной темноватой цветовой гамме, создающей иллюзию старинности.

Аналой из частного собрания

Происходит из Нижнего Новгорода: высота — 115 см; ширина — 55 х 50 см. По четырем сторонам изображены по одному из четырех евангелистов в овальных картушах. Утраченная сторона позволяет увидеть деревянную конструкцию из четырех опор и трех ярусов перемычек.



Рис. 12. Видна деревянная конструкция. Фотография из интернета

Аналой из села Красное

Аналой приблизительно конца XIX — начала XX века.

Размеры: высота — 112,5 см; ширина — 44 х 44 см; высота фасадной части — 98,7 см. Брус 4,5 х 4,5 см. Верхняя доска немного шире аналоя. Ограничитель: планка — 2 х 2 см.

Фасадная сторона: Голгофский крест, на горе, без рамы. Левая сторона: св. евангелисты Марк и Лука в квадратной раме. Правая сторона: св. евангелисты Матфей и Иоанн Богослов в такой же раме. Обратная сторона: Евхаристическая чаша, которая стоит на херувимах. Верх тони-



Рис. 13–16. Аналой из с. Красное

рован темно-зелёным цветом. По четырем сторонам аналоя в верхней части проходит пояс-карниз, декорированный цветами. Своеобразие этого аналоя — в цветочной гирлянде, опоясывающей его.

После рассмотрения конструкции живописных аналоев, нами был подведен итог.

1. Священные изображения были выше ног, потому что аналои ставились для чтения евангелия на амвон, который на несколько ступеней возвышался над народом.

2. Аналой упоминается как предмет для богослужения.

3. Изображения на аналоях имеют обоснование.

4. Простая конструкция делает аналой нетрудным в изготовлении.

6. Легкий вес позволяет переносить его одному человеку.

Таким образом, художники, занимающиеся церковным убранством, для создания сакральных пространств могут обратить свое внимание и деятельность к формам живописных аналоев.

Список литературы:

1. *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. — Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1934.

2. Современное Православное Богослужение. Практическое руководство для клириков и мирян / составитель И.В. Гаслов. — Санкт-Петербург: САТИСЪ, 1996.

С.А. ГЛЕБУШКИН

Собиратель народного костюма, член Союза художников России и Международной Федерации художников, член Ассоциации искусствоведов России
e-mail: gleba64@mail.ru

А.М. УПИНЕ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн и ДПИ», Московский государственный институт культуры
e-mail: upine@yandex.ru

S.A. GLEBUSHKIN

Collector of folk costumes, Member of the Union of Artists of Russian Federation and the International Federation of Artists, Member of the Association embraces Russian National Section of Arts
e-mail: gleba64@mail.ru

A.M. UPINE

Doctor of Art History. Professor of Design and DPI chair Moscow State Art and Cultural University
e-mail: upine@yandex.ru

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНЕРА РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ

METHODS OF THE RUSSIAN TRADITIONAL COSTUME PRIVATE COLLECTOR'S ACTIVITY IN THE MODERN SOCIETY

В статье приводится последовательно выстроенные этапы комплексной методики собирательства, сохранения, изучения, использования и популяризации русского народного костюма, осуществляемые частным коллекционером.

In this paper the milestones of complex methodology of private collecting, conservation, research and popularization of Russian folk costumes are presented.

Ключевые слова: Русский традиционный костюм, методика, этнодизайн, частный коллекционер.
Keywords. Russian folk costume, methodology, ethnodesign, private collector.

Формы сохранения национальной самобытности и самоидентификации требуют не только серьезного изучения, сохранения, но и широкой популяризации традиционной народной культуры, включения ее в современный социум. Одним из важнейших элементов этой культуры является народный костюм. Проблема его сохранения, изучения и развития в России стоит сегодня как никогда остро. В современном культурном пространстве она проявляется чаще всего в формах, связанных с декоративно-прикладным искусством и дизайном, что выражается в моде, авторском и в сценическом костюме театра и кино, в праздничнo-фестивальной культуре, в конкурсно-молодежных программах. Особо тревожное положение у традиционного костюма русского населения, который фактически исчез из живого бытования, а в сценических воплощениях часто далек от своего изначального образа. Сегодня своеобразный язык и значение символов традиционного русского народного костюма понятны лишь узкому кругу специалистов. Лучшие, высокохудожественные образцы русского национального костюма можно увидеть только в музеях, на немногочисленных выставках и в книгах.

Многолетний опыт работы по изучению русского традиционного костюма способствовал восприятию деятельности частного коллекционера как закономерно выстроенного и системно обусловленного процесса, который представлен нами в виде выраженной графически алгоритмической структуры, состоящий из ряда блоков.

Народный костюм, как объект коллекционирования и изучения всегда привлекал внимание исследователей прошлого и настоящего.

Один из авторов настоящей статьи на протяжении многих лет занимался собирательством подлинных образцов русского народного костюма, посещая разные регионы России. Это— Брянская, Орловская, Калужская, Рязанская, Смоленская, Тульская, Воронежская, Курская, Белгородская, Архангельская, Вологодская, Псковская, Костромская, Новгородская области, Республика Коми, Ставропольский край.

Собранные материалы датируются концом 18, 19 и первой половиной 20 века.

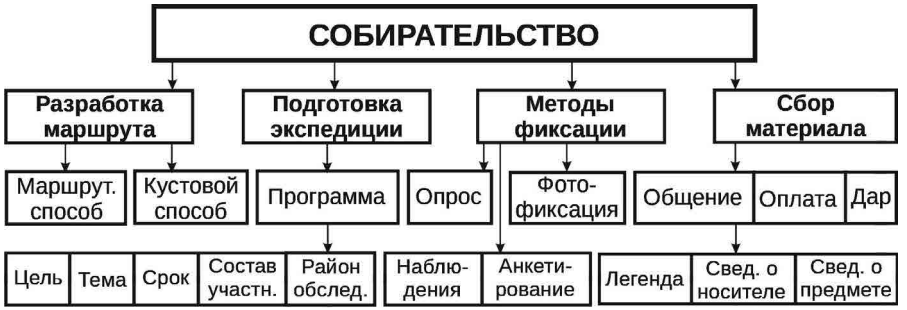


Рис. 1. Составляющие процесса собирательства коллекции русского народного костюма

Структура блока «Собирательство» из общей схемы методики деятельности коллекционера русского народного костюма показана на рис. 1.

Этнографические исследования осуществлялись маршрутным способом, «по линии», т.е, с остановками в каждом населенном пункте для сбора материала. Прием исследования был выборочным. Выделялись отдельные временные пласты бытования костюмных комплексов, что позволило обеспечить репрезентативность этнографического материала.

В экспедиционной работе применялись следующие основные методы: наблюдения, глубинного интервью, повторного и сравнительного исследования дневниковых записей. Использовалась разработанная схема фотофиксации общего вида, деталей костюма, кроя, описание объекта. Для интервьюирования выбирались респонденты двух возрастных групп: от 80 лет и старше и от 60 до 80 лет. Выяснилось, что представители первой группы лучше знают исторический костюм, способы его ношения, сами одевали его или видели, как это делается. Вторая группа респондентов сообщала сведения, полученные от матерей и бабушек.

В результате авторских экспедиций было собрано 263 полных комплекса традиционной русского костюма. Большую историческую и культурную ценность имеют платы Барановской, Прохоровской и Посылинской мануфактур в количестве 64 единиц, головные уборы традиционного золотного шитья — 27 единиц, обувь 15 пар, тканые и вышитые полотенца (57 единиц), а также пояса, нагрудные и нашейные украшения, предметы культа и быта. Общее количество экспонатов составляет около 3000 единиц хранения.

Собранный фонд образцов подлинного народного костюма описан, систематизирован и атрибутирован, что зафиксировано в Инвентарных книгах учета. При этом, контактируя с государственными музеями и учреждениями культуры, мы руководствовались нормативными актами, юридическими и методическими основами учета музейных ценностей, а также технологией учетной обработки музейных предметов, разработанными Минкультуры РФ.

Кроме того, была создана собственная система, которая непосредственно касается частных коллекций. Предложенный тип Инвентарной книги учета упрощает работу по передвижению предметов экспонирования и иные действия, направленные на взаимодействие с государственными музеями и учреждениями культуры.

Собрание народного костюма зафиксировано в девяти Инвентарных книгах учета, которые указывают на принадлежность предмета к той или иной части коллекции. Страницы Инвентарных книг представляют собой, по существу, анализ коллекционных образцов. Все сведения об экспонатах коллекции представлены в виде электронного банка данных.

Структура блока «Описание, атрибуция образцов» показана на рис. 2

Предметы ста и двухсотлетней давности нуждаются в бережном хранении и реставрации, поэтому следующим важным этапом деятельности коллекционера является содержание блока, показанного на рис. 3.

Основными методами сохранения и воссоздания музейных образцов подлинной одежды являются реставрация и реконструкция. Анализ музейных коллекций текстиля показал, что большинство экспонатов имеет следы реставрационных работ. Многие музейные вещи настолько

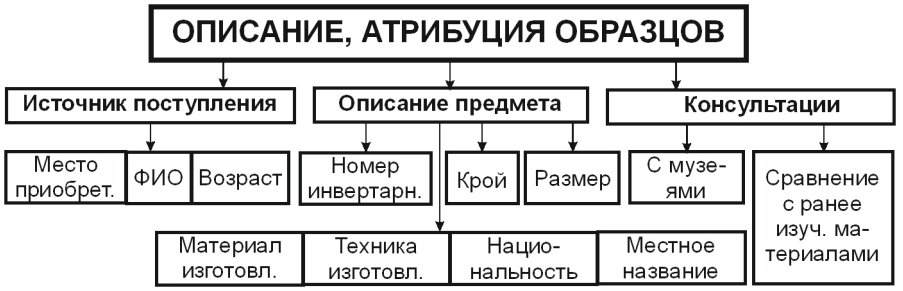


Рис. 2. Описание, атрибуция образцов (исследовательская работа)



Рис. 3. Реставрация и хранение образцов

сильно разрушены, что восстановить их реставрационными методами невозможно, и тогда применяется реконструкция. Этот метод позволяет путем сопоставления научных данных археологии, изобразительных и письменных источников и экспериментальной проверки воссоздать утраченный объект с максимальной степенью соответствия историческому прототипу. В музейной практике существуют варианты реконструкции, обозначаемые, в соответствии с профессиональной терминологией, как «копия», «реплика», «новодел», «стилизация», «бутафория».

Большинство современных текстильных материалов для реконструкции исторических костюмов по внешним признакам не отвечают основным требованиям, что приводит к поиску наиболее эффективных методов «состаривания» (искусственное выгорание под воздействием естественного или искусственного света; деформация — изменение внешнего вида путем механического воздействия; термообработка — вываривание ткани в кипящей воде или медленное нагревание в печи; окрашивание кистью, погружением в раствор или пульверизацией; изменение цвета ткани нанесением на нее органических и неорганических растворителей. Перечисленные способы можно также применять в комплексе, что неоднократно использовалось при реставрации образцов собранной коллекции.

Во время проведения экспедиций удалось также по рассказам старожилов «реставрировать», восстановить давно утраченные способы стирки и апробировать их на практике, что было целесообразно, т.к. использование современных синтетических средств приводило к разрушению и практической утрате образцов.

В качестве примера можно привести способ стирки с помощью щелочного раствора, который включает подготовку древесной золы и

приготовление раствора, собственно стирку и ряд специальных приемов при просушке.

В процессе проведения данной работы был разработан и успешно применялся способ пропарки в бане с использованием специальных приспособлений и раствора лаванды с дальнейшей просушкой на открытом воздухе. Разработан также способ проветривания и хранения образцов с использованием высушенных растений.

Собирание, хранение, изучение и реставрация подлинных образцов народного костюма, безусловно, являются сложными и весьма значимыми проблемами. Однако деятельность частного коллекционера не может ограничиваться только этим.

Одной из важнейших социокультурных функций владельца коллекции является многоплановая выставочная деятельность, структура которой показана на рис. 4.



Рис. 4. Просветительская деятельность.

Способы презентации, приемы и композиционные решения, используемые в выставочной практике, являются исключительно важными, поскольку должны «направлять» внимание зрителя в нужную сторону, акцентируя определенную информацию. Решения выставочных экспозиций могут быть самыми разнообразными. Так, был разработан проект, творческая концепция которого созвучна серии картин К. Малевича «Колхозники», — она основана на яркости и насыщенности цветов, способна наиболее полно показать настроение русского народного праздника. Изобразительный ряд упрощен до геометрических фигур, что позволяет на этом фоне активно контрастировать декоративно насыщенным народным костюмам. В задачи данного проекта входило также создание рекламно-информационного и сувенирного сопровождения для музея русского народного костюма.

В отличие от рекламы других музеев, было решено использовать технику коллажа — соединение компьютерной графики, фотографии и шрифта. Эта техника позволяет создать «живую», вибрирующую среду, из которой «появляется» персонаж — нарядная, празднично одетая русская женщина — символ музея. Организует композицию емкий слоган, выполненный конструктивистским шрифтом.

Настоящий проект является реальной возможностью поддержать национальный дух русского народа и его обращение к русским традициям, в частности, — к традиционному русскому народному костюму.

Актуальность проведения выставок обусловлена социокультурной потребностью в многоаспектной и широкомасштабной популяризации традиций культурного наследия, воплотившегося в русском костюме.

Сегодня развиваются различные формы трансформации и адаптации традиционных видов народного искусства в других видах современной культуры.

Очень востребована сейчас деятельность коллективов народного творчества на современных фестивалях и праздниках народного искусства, где национальный костюм является обязательным атрибутом. Этнографический костюм или его детали вновь обретают популярность в различных социальных слоях общества и бытуют как знаковые элементы, а сценический костюм по народным мотивам очень востребован.

За последние 10 лет русские народные костюмы из коллекции, о которой идет речь в данной статье, представлялись на более чем 60 выставках, состоявшихся в России, и на 15 выставках за рубежом.

Основными задачами выставок народного костюма являются: выявление его социокультурного потенциала в условиях современной России; отработка механизмов сохранения, преемственности, популяризации и использования в современном народном творчестве и профессиональной деятельности традиций русского костюма; содействие воспроизводству лучших традиций национальных (этнических) культур; гармонизации внутриэтнических и межнациональных отношений в России.

Наиболее значительными за 2008–2020 годы можно назвать 5 выставок из серии «С верой по жизни в будни и праздники»: Москва (2009), Курск (2009), Липецк (2009), Рязань (2010), Коломна (2011); «Традиционный костюм Русского Севера. Из Европы в Сибирь» (Омск — 2011), а также участие в Музейно-выставочном проекте «Время незабвенное ...», посвященном 200-летнему юбилею Отечественной войны 1812 года (Манеж, Москва, 2012); комплексы из собранной коллекции были представлены в проекте Музейно-выставочного центра «Музей Моды» В. Зайцева и Дома Моды В. Юдашкина «Вышивки России. Традиции и современность» (Москва: Гостиный Двор, МГТУ им. Косыгина — 2010; галерея искусств З. Церетели — 2011); выставка русского народного костюма «На чужой сторонушке, рад своей воронушке» — Таймырский краеведческий музей (2015); выставочный проект «Белая свитка и алый кушак». Народный костюм в поэтике С. Есенина — Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва (2016); выставочный проект «Красота традиций: русский народный костюм», Крымский этнографический музей (2016); выставка свадебного костюма «Отдавали молоду...» — г. Ханты-Мансийск, Музей Природы и человека (2016); выставочный проект «Шерстяное тепло» — Музей изобразительных искусств Республики Карелии (2017); Выставочный проект «Настоящая Россия» — «Музейный Центр «Наследие Чукотки» (2017); «Скрута девиц и молодиц» — «Новгородский государственный объединенный музей-заповедник» (2018); выставка «Бабий век» — Музей ивановского ситца (2019); Дефиле русского костюма на III Краевом фестивале традиционного костюма «Dress-СтроганоFF» в г. Чусовом Пермского края (2020) и др.

Высокую оценку получили выставки традиционного русского народного костюма, состоявшихся в рамках международного сотрудничества Министерства культуры РФ: фестиваль «Российская культура в Болгарии» (София, 2008), фестиваль «Русская зима» (Олбани, США, 2009), национальный фестиваль культурного наследия «Дженадерия 2009» (Сау-

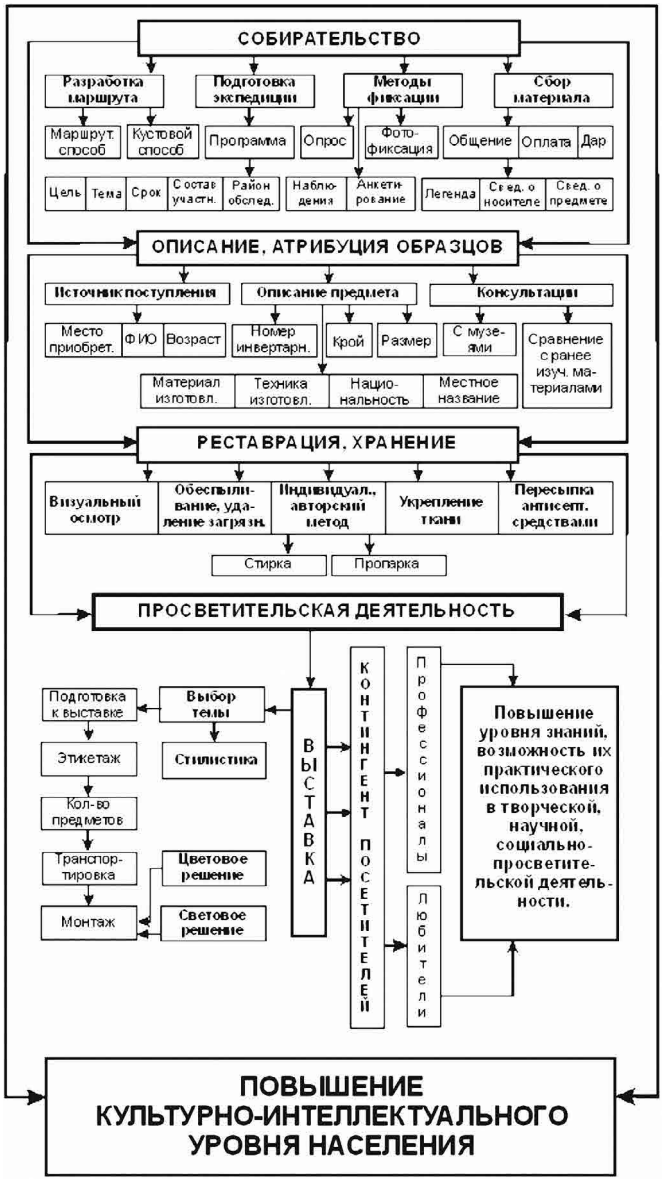


Рис. 5. Структура комплексной методики процесса собирательства, сохранения, изучения и использования традиционного русского народного костюма

довская Аравия, 2009), проект «Россия в Жарданд'Акклиматасьон» в рамках года России во Франции (Париж, 2010), выставка русского костюма «Красота традиций» в Музее Женщины — «Frauenmuseum» (Мерано, Италия, 2012), «Русский костюм: дефиле с эстонским акцентом», представленное на VI Международном фестивале православной музыки и народного творчества «Троицкие звоны» (Таллин, 2019), Выставка «Русский костюм» на Первом фестивале ремесленников (г. Коканд, Узбекистан 2020) и др.

Музейно-выставочная деятельность является сложным многоступенчатым процессом и иерархической системой, этапы которой находятся во взаимосвязи. Представление об этом процессе взаимоподчиненности и последовательности этапов дает разработанная нами алгоритмическая структура комплексной методики сохранения и популяризации русского народного костюма.

Она показана на рисунке 5.

Продемонстрированный в настоящей статье анализ этапов деятельности частного коллекционера показал, что она представляет собой сложный системный процесс, объединенный общими целями и конкретными, последовательно решаемыми задачами, что и было представлено нами в предложенной логоритмической структуре.

Список литературы:

1. *Глебушкин С.А.* Русский традиционный костюм как объект познавательной и художественно-творческой деятельности / С.А. Глебушкин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 4. — С. 120–124.

2. *Глебушкин С.А.* Эстетическое воспитание младших школьников на основе изучения русского народного костюма / С.А. Глебушкин // Начальное образование. — 2014. — Т. 2. — № 5. — С. 44–46.

3. *Глебушкин С.А.* История собирательства русского традиционного костюма в России / С.А. Глебушкин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА /Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова. — 2018. — № 2. — Часть 2. — С. 69–85.

4. *Упине А.М.* Народный костюм как имиджевая составляющая этномосферы / А.М. Упине // Дизайн и технологии. — 2009. — № 13/55. — С. 24–26.

5. *Упине А.М.* Методика формирования типологических структур при исследовании закономерных взаимосвязей в системе дизайна костюма / А.М. Упине // Оренбург — столица российского дизайна. Вестник ОГУ. — 2011. — № 9 (128). — С. 78–81.

Ю.Д. БАТОМУНКОЕВА

Студент направления подготовки «Теория и история искусств», ВСГИК, Улан-Удэ

e-mail: batyumda@yandex.com

Л.Ю. НИКОЛАЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ВСГИК, Улан-Удэ

e-mail: artcritik@mail.ru

Yu.D. BATOMUNKOEVA

Student, East-Siberian State Institute of Culture

e-mail: batyumda@yandex.com

L.Yu. NIKOLAEVA

PhD in Fine arts, docent of Department of culture and arts Republic of Buryatia, Russia

e-mail: artcritik@mail.ru

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЛУБСАНА ДОРЖИЕВА (1918–2011)

PRINCIPLES OF ORNAMENTAL COMPOSITION OF LUBSAN DORZHIEV (1918–2011)

В современном декоративно-прикладном искусстве Бурятии понимание орнаментальной композиции как завершенного логически целого, существующего без своего носителя — предмета, сложилось, главным образом, в творчестве художника-самоучки Лубсана Доржиева (1918–2011). Обращение к орнаменту стало для него частью программной деятельности по возрождению традиционного бурятского искусства. Художник не просто фиксировал памятники искусства прошлого, а создавал произведения нового национального бурятского искусства, которое он назвал «буряад зураг». Изображения женского седла, комплектов мужских и женских серебряных украшений, шэрдэг (войлочных ковров), резных барельефов и карнизов дацанов, мотивы орна-

ментов абдара (сундука) и жанровые сцены представляют собой законченные декоративные композиции. Способ организации орнамента может быть единственным, существовать только в этом единичном виде. Декоративные панно Лубсана Доржиева представляют орнамент в «чистом виде», дают возможность рассмотреть принципы организации его художественной структуры.

In the modern decorative and applied art of Buryatia, the understanding of ornamental composition as a completed logically whole, existing without its carrier — the subject, has developed mainly in the work of the self-taught artist Lubsan Dorzhiev (1918–2011). The appeal to the ornament became for him part of the program activities for the revival of traditional Buryat art. The artist did not just fix the monuments of art of the past, but created works of new national Buryat art, which he called «buryad zurag». Pictures of women's saddles, sets of men's and women's silver jewelry, felt rugs, decorative bas-reliefs and cornices of temples, the motifs of ornaments of the chest and genre scenes represent the finished decorative panels. The way of the ornament organization can be unique, exist only in this single form. Decorative panels of Lubsan Dorzhiev represent an ornament in «pure form», given the chance to consider the principles of the organization of its art structure.

Ключевые слова: орнамент, орнаментальная композиция, декоративное панно, буряад зураг, семантика.
Keywords: ornament, ornamental composition, decorative panel, buryad zurag, semantic.

Среди основных вызовов современного мирового искусства отказ от общего стиля как способа формообразования и поиск новых форм оказались наиболее созвучны постсоветскому искусству. Сформированная в советское время установка на отдельное существование (и управление) различных видов искусств и мастеров (монументалистов, станковистов, мастеров ДПИ, профессиональных и самодеятельных художников) сопровождалась разделением их теоретического осмысления, специализацией искусствоведов. Теперь, когда художники экспериментируют с разными видами искусств, техник, создают синкретичные арт-объекты, эта методологическая установка устарела. И ретроспективно при более широком обобщающем взгляде может оказаться, что процессы в советском искусстве были не так уж и далеки от общемировых. Например, невозможно отрицать, что причины возникновения и долгая жизнь различных форм абстракции в искусстве XX века коренятся в социокультурном явлении «отчуждение», одном из главных феноменов в марксистской критике империализма. Но такое далекое, теоретически, от советского строя явление, тем не менее, присутствовало в его действительности как феномен XX века в целом. И также нашло свое отражение в советском искусстве, воплотилось в создании симулякров.

Рассмотрение в едином теоретическом поле изобразительных и неизобразительных форм искусства, важное для осмысления эволюции исторических стилей, теперь привлекает внимание ученых смежных наук: этнографов, антропологов, лингвистов, которые увлечены поиском их символической и семантической общности. Как бы ни были далеки друг от друга древнее искусство орнамента и современный абстракционизм, есть в них нечто неочевидное общее. Это можно назвать экзистенциальной трудностью — трудно, почти невозможно как создать новый орнамент и новую абстракцию (см. [5]), так и отличить их друг от друга.

Стремление орнамента «оторваться от стен», начать самостоятельное существование было свойственно исламскому искусству. О. Грабар определил это качество как «произвольность» [4, с. 238]. В искусстве Европы отчуждение орнамента от поверхности предмета, на которую он нанесен, началось в историзме, проявилось в нанесении орнаментов различных стран и эпох на предметы и формы, не свойственные этим странам и эпохам. Крайнюю точку зрения выразил архитектор Адольф Лоос: «Эволюция культуры равнозначна удалению орнамента с предметов обихода» (курсив — А.Л.) [5, с. 34]. Это разделение проявилось и в научном интересе XIX века к орнаменту различных народов, изучении орнаментальных мотивов как знаков и символов.

Археологическая фиксация, этнографические зарисовки предметов бурятского традиционного быта и орнаментов были созданы такими исследователями, как П.П. Хороших и академик А.П. Окладников. Несмотря на высокое качество многих зарисовок, существование орнамента в отрыве от предмета на страницах научных журналов, отвлеченно, как объект изучения, не является художественным.

Во время подготовки к Первой декаде бурят-монгольского искусства в Москве 1940 года Цыренжап Сампилов (1893–1953), один из основоположников бурятского советского искусства, кроме живописных и графических работ, специально к выставке создал несколько декоративных композиций, используя традиционные бурятские орнаментальные мотивы и сочиняя новые, например, ввел в ленту орнамента силуэты всадников-арканщиков. Можно сказать, самостоятельная жизнь бурятских орнаментов началась с экспонирования этих листов в залах Музея восточных культур в 1940 г. Позже некоторые из них вошли в несшитый альбом «Бурятский народный орнамент», составителем которого выступил Ф.И. Балдаев [2]. Издание этого альбома закрепило автономное существование орнамента, поскольку к этому времени вышли из обихода предметы традиционного бурятского быта. Образцом для альбома послужило подобное издание монгольских орнаментов, также состоящие из отдельных листов для удобства использования, предпринятое академиком Бямбыном Ринченом [6]. Основой альбома стали орнаменты монгольского художника, мастера декоративно-прикладного искусства Долгорын Манибадар (1889–1963). Кстати, подготовка бурятских орнаментов к публикации опередила известное Постановление ЦК КПСС от 27 февраля 1975 г. «О народных художественных промыслах».

В творчестве Ц. Сампилова создание новых орнаментов осталось эпизодом. В декоративно-прикладном искусстве Бурятии «отчуждение» элементов орнамента, понимание орнаментальной композиции как завершенного логически целого, существующего без своего носителя — предмета, сложилось, главным образом, в творчестве художника-самоучки Лубсана Доржиевича Доржиева (1918–2011). Обращение к орнаменту стало для него частью программной деятельности по возрождению традиционного бурятского искусства.

Лубсан Доржиев родился в 1918 году в улусе Тохой Селенгинского аймака. Эта местность Бурятии издавна славилась оронгойской школой мастеров. Ими были созданы архитектурный ансамбль и внутреннее убранство Янгажинского дацана, многое сделано для Тамчинского и других дацанов. Их приглашали для строительства и оформления православных церквей Иркутска и Красноярска. Известно, что по материнской линии дед и дядя Лубсана Доржиева были дарханами, т.е. принадлежали роду кузнецов, были мастерами, и он чувствовал свою связь с ними. Ярко характеризует его такой факт: в годы войны он писал письма отцу старомонгольской вязью, которая официально была заменена кириллицей [3, с. 5]. Эта приверженность традиционной культуре поддерживала его долгие годы вдали от родины. После войны он был направлен в Среднюю Азию, вернулся после выхода на пенсию. Созданные в тот период творческие работы были утрачены. Можно предположить, что в них прослеживалось соединение черт бурятского и мусульманского искусства, влияние шамаилей. Основанием для такого предположения является то, что его первые станковые работы после возвращения, которые повторяли утраченные, были посвящены астрологической теме (например, «Любители астрономии»). Обсерватория Улугбека в Самарканде, образ царя-поэта и ученого не могли не впечатлить родственную натуру.

Свою деятельность в конце 1960-х годов Лубсан Доржиев начал с копирования произведений старобурятской иконописи, перерисовки орнаментов, зарисовки и реконструкции предметов домашней и дацанской утвари, украшений. Отличительной чертой этой, по сути, этнографической деятельности был ее «футуристический» посыл. Художник не просто фиксировал памятники искусства прошлого, а создавал произведения нового национального бурятского искусства, которое он назвал «буряад зураг» (по аналогии с «монгол зураг»). Изображения женского седла, комплектов мужских и женских серебряных украшений, шэрдэг (войлочных ковров), резных панно и карнизов дацанов, мотивы орнаментов абдара (сундука) и жанровые сцены представляют собой законченные декоративные композиции. В отличие от рассмотренных выше опубликованных орнаментов художников, относительно работ Лубсана Доржиева была большая вероятность того, что они никогда не будут изданы. Во-первых, он не был известен, не имел художественного образования. Во-вторых, он сознательно противопоставлял свое творчество художникам соцреализма. Подвижничество мастера определяла надежда, что его труд будет востребован спустя много лет. Стремлением к долговечности произведений был продиктован выбор материалов: темперная краска и картон. Техника темперы соответствовала визуальным характеристикам буддийской иконописи, а картон, определенно, прочнее бумаги. Художник экспериментировал с минеральными красками, знал рецепты изготовления, но использовал редко, в основном, в поздний период творчества.

Таким образом, основную часть наследия Лубсана Доржиева составляют около 150 декоративных панно, выполненных темперой на

картоне, в основном, одного размера — 40 х 50 см. Задуманные для экспонирования в далеком будущем, впервые масштабно они были показаны зрителям в 1988 году на персональной выставке к 70-летию мастера в художественном музее им. Ц. Сампилова. Широкое признание после выставки выразилось в принятии Лубсана Доржиева в Союз художников России в 1990 г., присвоении звания народного художника Бурятии в 1991 г. Большая часть его работ опубликована в 1992 году в альбоме «Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева» [3].

Названное выше изучение орнаментальных мотивов как знаков и символов, декора как текста, который может быть истолкован, прочитан вербально, имеет много приверженцев. Пример расшифровки семантики монгольского орнамента как благопожелательного текста приводит академик Ринчен: «Старинные большие ковровые пологи, висевшие над входом, могли расшифровываться каждым, кто знал символику орнамента: “Пусть никогда не угаснет огонь очага в этом доме, а сердца его обитателей да будут чисты, как лепестки лотоса, корнями уходящего в ил, но чистого от донной грязи! Пусть далеко идет, как звук раковины дунг, добрая слава об этом доме, где каждый может насладиться счастьем удовлетворения своих пяти чувств! Пусть счастье будет неразлучно с обитателями этого дома, а все злое да не перешагнет его порог!” Таков был, например, язык символов народного орнамента, вытканного на одном старинном ковровом пологе XIX века» [6]. На пологе изображены символы пяти чувств на фоне повторяющегося рисунка свастики. В рассуждении Ринчена значение знаков на пологе дополнено семантикой самой преграды между внешним и внутренним пространством юрты.

Справедливости ради необходимо отметить, что благопожелательные символы китайского декоративно-прикладного искусства, заимствованные монголами, не только предполагают подобную расшифровку, но и с древности переносятся с предмета на предмет, из одной техники в другую, исходя из общепринятости семантики. Но при подобном подходе в исследовании теряется понимание уникальности конкретного декора, одинаковые аннотации могут быть отнесены к разным иллюстрациям.

Спиралевидные завитки бараньих рогов и побегов лотоса, прямоугольные изломы свастики и меандра близки по семантике, но различны по форме. Орнамент не является механическим соединением различных мотивов, перечислением однопорядковых элементов. Способ организации орнамента может быть единственным, существовать только в этом единичном виде. Декоративные панно Лубсана Доржиева предоставляют уникальную возможность воспринять орнамент в «чистом виде» как художественную структуру и рассмотреть принципы его композиции.



Рис. 1. Л. Доржиев. Эскиз росписи крышки комода (шаргул). 1980, картон, темпера, 40 х 50 см

На ил. 1. представлен эскиз росписи крышки комода (шаргул) (ил. 1), созданный в 1980 г. [3, с. 77]. Взаимоотношения и переплетения прямых и округлых линий в этой замкнутой орнаментальной композиции можно представить как противостояние стен и водяных потоков. Центром композиции является замок прямоугольной формы красного цвета. Двойные стены замка словно омываются бурной рекой. В первом круге стен в середине каждой стороны замка располагаются ворота, открытые по широкой стороне, закрытые по узкой стороне. Через открытые ворота поступает, просачивается вода. По сторонам, где располагаются закрытые ворота, находятся «фонтаны». Во втором круге мы видим, как прямые стены закругляются, их почти полностью обвивают завитки — струи воды. Если в первом круге идет борьба между стенами и водой, то во втором круге водная стихия поглощает каменную. Условные стены и потоки желтого цвета и одной ширины хорошо читаются на коричневом фоне. Вокруг этого центрального медальона — пустое поле цвета светлой охры, обрамленное еще одним кругом стен и водных потоков также на темном фоне. Они более светлого оттенка желтого цвета, чуть крупнее и как бы выступают выше. Переплетение стен с волнами здесь кажется хаотичным. Строгая рама, обрамляющая композицию через узкую полосу темного фона, представляет собой синтез прямых и округлых мотивов. Таким образом, орнаментальная композиция динамично развивается от центра к периферии, успокаиваясь на границе. Движение можно прочитать и от краев к центру, от строгости через хаос к покою. Композиция в результате остается замкнутой, сим-



Рис. 2. Л. Доржиев. Эскиз для росписи по дереву. 1980, картон, темпера, 40 х 50 см

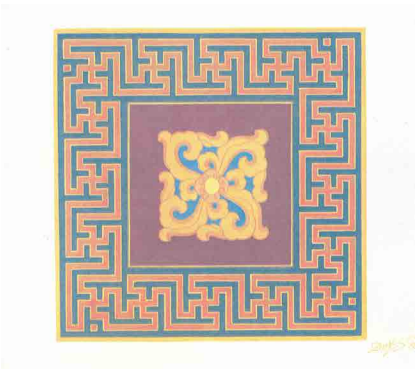


Рис. 3. Л. Доржиев. Четырехлепестковая розетка с побегами и орнаментом хас тамга. 1986, картон, темпера, 40 х 50 см

метричной, уравновешенной. По комментарию автора, данный рисунок предназначен для росписи столешницы, изменение масштаба, видимо, должно произойти за счет увеличения размера пустого поля между мотивами и деформации, в первую очередь, внешнего мотива. Или он может быть использован и в оформлении более мелких предметов, например, цубы. Эти рассуждения подчеркивают, что в данном виде данная орнаментальная композиция является завершенным самостоятельным целым, для переноса ее на какой-либо предмет требуется такое изменение, которое приведет к созданию новой композиции на ее основе.

Следующей рассмотрим декоративную центрическую композицию — синий круг, заполненный растительными мотивами (ил. 2). В центре круга дважды повторяется четырехлепестковая розетка. Крестообразно расположенные двойные побеги вокруг нее сворачиваются в круги большего диаметра. В третьем ряду побеги соприкасаются, превращаясь в восьмилепестковую розетку. Этот мотив обрамляется окружностью желтого цвета. Внешняя полоса состоит из 8 симметричных двойных завитков, напоминающих мотив бараньих рогов. Данная композиция статична, однако такое перевоплощение розетки от четырех к восьми лепестковой, трансформация мотива придают динамичность. Рекомендация «для росписи по дереву» также условна.

На декоративном панно на ил. 3 представлена композиция «Четырехлепестковая розетка с побегами и орнаментом хас тамга» (ил. 3) [3, с. 95]. Хас тамга — свастика, благоприятный знак удачи и благополучия. Этот мотив часто встречается и имеет разное толкование происхождения, от символа солнца и огня до клубка змей. В буддийском искусстве представляет стабильность элемента земли [1, с. 376]. Именно в этом значении широкая полоса орнамента «хас тамга» располагается по периметру квадрата, образуя своеобразный лабиринт вокруг центрального поля. На центральном поле располагается мотив четырех лепестковой вихревой розетки из четырех побегов лотоса, повторяющих свастику. Гибкие линии побегов лотоса увлечены вихрем, поднятым движением свастики в противоположную сторону. Благодаря этому противодвижению, энергия остается в пределах замкнутой композиции. Мотив лотоса — один из излюбленных в бурятском декоративно-прикладном искусстве, лотос символизировал жизнь и процветание, расцвет благотворных действий, совершаемых в полной свободе от недостатков циклического существования [1, с. 39].

На ил. 4 представлена декоративная композиция, в которой прямоугольная поверхность темно-красного цвета обрамлена желто-золотой рамой с полем более светлого оттенка красного внутри (ил. 4) [3, с. 80]. Внутренняя часть рамы напоминает первую линию стен замка с ил. 1. Ворота по всем четырем сторонам закрыты побегами лотоса. Но взаимоотношение прямых и кривых линий в данном панно строится иначе: концы прямых отрезков прорастают побегами лотоса, т.е. прямые и кривые линии являются частью одного семантически целого мотива. «Облачные шапочки», завитки облачного орнамента на внешней линии стен подчеркивают их устойчивость. Центральный медальон представляет сложносочиненную композицию из мотивов побегов лотоса, сплетенных в плотный узел. Размер медальона согласован с обрамлением так, что поле между ними равно им по массе, поле вне орнамента является частью его. Один из основных законов декоративной композиции — учитывать, уравновешивать прямое и обратное изображение, «позитив» и «негатив».

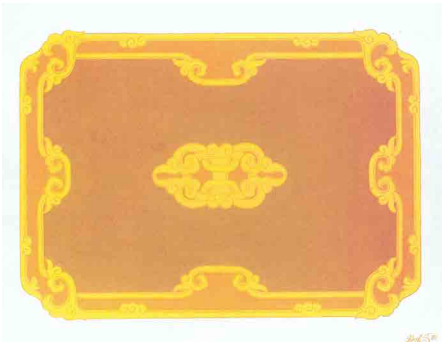


Рис. 4. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1985, картон, темпера, 40 х 50 см

Форма медальона напоминает ваджру. Ваджра часто встречается в орнаментах Доржиева, она означает непроницаемое, нетленное, несокрушимое, недвижимое, неизменное, неделимое и неразрушимое состояние абсолютной реальности, которое и есть просветленное состояние будд [1, с. 256]. Семантика ваджры и лотоса проявлены в устойчивости и равновесии этой декоративной композиции, в отличие от некоторого драматизма остальных.

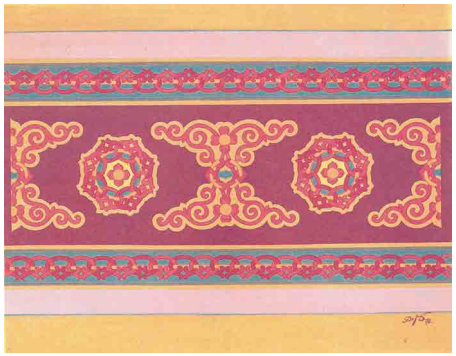


Рис. 5. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1978, картон, темпера, 40 х 50 см

Рассмотренные примеры замкнутых композиций, вписанных в прямоугольник, круг и квадрат, показывают понимание целостности как циркулирующего внутри движения и как результат взаимодействия, взаимовлияния, взаимозависимости элементов друг от друга.

Незамкнутые орнаментальные композиции в бурятском декоративно-прикладном искусстве встречаются редко, в основном, в архитектурном декоре дацанов. Это, в первую очередь, ленточный орнамент, в котором через равные интервалы повторяются одинаковые элементы, иногда присутствует более сложная ритмическая организация. Рассмотрим декоративное панно с горизонтальной лентой орнамента (ил. 5) [3, с. 64]. Данный орнамент построен на основе изобретенного художником элемента в виде разомкнутого кольца с двойными завитками. Он использован как звено цепи, идущей по верхнему и нижнему краю, и как лепесток восьмилепестковой розетки в среднем поле. Между розетками помещены сдвоенные угловые мотивы. Повторяющимся элементом является замкнутая композиция с выделенным центром и заполненными углами.

Декоративная композиция, построенная на основе модульной сетки с раппортом, которая обычно применяется для декорирования тканей, представлена на ил. 6 (ил. 6) [3, с. 108]. В традиционной бурятской культуре раппортный рисунок применялся в стежке войлочных ковров, был известен по китайским тканям. Здесь модульную сетку составляют квадраты, наложенные друг на друга со сдвигом в шахматном порядке. Внутри больших полей решетки изображены зуула суксэ (чашка-лампадка, масляный светильник). В меньших полях решетки расположены лотосовые розетки желтого и голубого цветов. Изображение зуула суксэ впервые в бурятском декоративном искусстве стали частью орнамента. В результате введения изображения зажженной лампадки в орнаменте появляется вертикальная ориентация. Соединение в одной композиции профильных изображений (лампадок) и изображений с точки зрения сверху (лотос) — распространенный прием в орнаменте буддизма.

Характерной чертой бурятского традиционного орнамента является его красочность. Основные цвета: красный, синий, зеленый, желтый, в декоре дацанов используются в полную силу. Роспись домашней утвари отличается большей сдержанностью. Из-за использования более дешевых фабричных красок цвета более приглушенные, присутствуют разные оттенки коричневого, но, несмотря на это, предметы интерьера сохраняют яркость и колористическую целостность. Лубсан Доржиев, следуя традиции народных бурятских мастеров добиваться художественного результата меньшими средствами, использует еще более ограниченную палитру: в каждой композиции только два-три цвета и два оттенка (светлый и темный) одного из них. Но гамма, которую использовал художник, отличается изысканностью: сочетание бордового, оливкового, горчичного, пурпурного, лимонного, бледно-розового и других цветов создает впечатление яркости и красочности благодаря тонко продуманному контрасту по цвету и тону. Кроме того, с помощью контраста художник передает впечатление объема, пространственных отношений элементов орнамента.

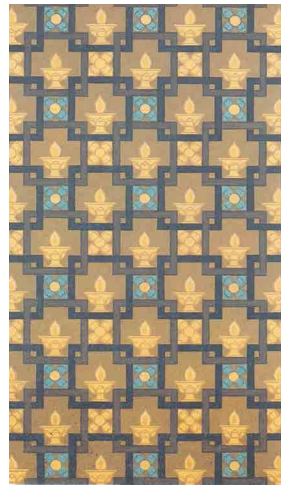


Рис. 6. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1979, картон, темпера, 50 х 40 см

Работа мастера над орнаментом, организация им художественной структуры декоративных панно принципиально отличается от декоративной росписи безымянных народных мастеров, которые легли в ее основу. Автономизация орнамента как вида искусства, в котором форма и есть содержание, выделила важность синтаксической связи элементов, то, как они связаны в текст, сюжет. Орнаменты Лубсана Доржиева сохраняют традиционную функцию благопожелательной или охраняющей форму-

лы, текста молитвы или заклинания. Во-первых, в орнаментах присутствуют мотивы традиционного бурятского орнамента. Во-вторых, переплетающиеся линии, спирали, растительные завитки организованы в узнаваемые формы буддийских символов, складываются в «говорящие» фигуры ваджры, свастики, баранього рога. Убедительность декоративного построения панно Лубсана Доржиева подтверждает состоятельность современного декоративно-прикладного искусства в целом как феномена и объекта изучения.

Список литературы:

1. *Бир Р.* Тибетские символы и орнаменты. Энциклопедия. — Москва: Ориенталия, 2019. — 432 с.

2. Бурятский народный орнамент: альбом. — Улан-Удэ: Буряткнигоиздат, 1972: 3 л., 60 отд. л. ил. в папке.

3. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева: альбом. — Москва: Мирт; Улан-Удэ: Нютаг, 1992. — 128 с.

4. *Грабар О.* Формирование исламского искусства. — Москва: Садра, 2016. — 448 с.

5. *Лосс А.* Орнамент и преступление. — Москва: Strelka Press, 2018. — 104 с.

6. Народный декоративный орнамент монголов: альбом. — Улан-Батор: [б. и.], 1965. — 6 с.: 43 отд. л. ил. в папке.

ЦЮ МУБИН

Аспирант МГХПА им С.Г. Строганова. г. Шицзячжуан. Китай
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

QIU MUBING

Postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA). Shijiazhuang. China
e-mail: ak-scul@mghpu.ru

ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ИНВЕНТАРЬ В ЭПОХУ ХАНЬ — ЛАКОВАЯ УТВАРЬ

BURIAL IMPLEMENTS IN THE HAN ERA — LACQUERWARE

В статье рассматривается особенности создания изделий с использованием лакового дерева для погребального инвентаря в эпоху Хань, анализируется традиция изготовления разнообразного хозяйственного инвентаря и ремесленных изделий, которые, благодаря лакированию, становились уникальными произведениями искусства. Примечательные своим многообразием, яркой, красочной окраской и удобством в применении, лаковые изделия были чрезвычайно популярны в Древнем Китае. Материальной основой для развития искусства лака стало культивирование лакового дерева в качестве важной технической культуры.

The article examines the peculiarities of creating products using lacquer wood for funeral implements in the Han era, analyzes the tradition of making a variety of household implements and handicrafts, which, thanks to varnishing, became unique works of art. Notable for their variety, bright, colorful color and ease of use, lacquerware was extremely popular in ancient China. The material basis for the development of the art of lacquer was the cultivation of lacquer wood as an important technical culture.

Ключевые слова: династия Хань, лаковая утварь, культуры эпохи Хань, погребальная утварь.
Key words: Han dynasty, lacquerware, Han cultures, funeral utensils.

В Древнем Китае лак делался из сока лакового дерева, который получали, обрезая ветви деревьев. Это кислотоупорная, термостойкая и ядовитая жидкость естественного происхождения, из которой можно сделать лак самых разных цветов. Жители Древнего Китая довольно рано начали использовать лак для изготовления разнообразного хозяйственного инвентаря и ремесленных изделий, которые, благодаря лакированию, становились уникальными произведениями искусства. Примечательные своим многообразием, яркой, красочной окраской и удобством в применении, лаковые изделия были чрезвычайно популярны в Древнем Китае.

В источниках доциньского времени встречается множество упоминаний лаковых изделий. Так, в трактате «Хань Фэй-цы» 《韩非子》 есть такая строка: «Кухонная утварь, которую Яо （尧）и Шунь （舜）использовали, делалась из горного дерева, покрытого черной жидкостью, вытекавшей из сруба на дереве, [после изготовления] посуду отправляли во дворец». Сырой лак ценился в Древнем Китае, и чиновники уделяли особое внимание лаковым деревьям, бывшим ценным экономическим ресурсом, с которого правительство собирало 25-процентную пошлину [1]. Примерно в конце Западной Чжоу люди начали культивировать лаковое дерево, в Чуньцю и Чжаньго（春秋和战国） лаковые деревья уже считались важной технической культурой. Их выращивали в большом количестве, что заложило материальную основу для развития искусства лака.

В период Чжаньго в Китае происходит первый расцвет искусства лака. Поскольку изделия из бронзы во многом уступали лаковым, а единственная посуда, которая была сопоставима с лаком по красоте, фарфор, получила распространение только в конце Восточной Хань, в Цинь и Хань в домах представителей элиты изделия из лака стали заменять бронзу. Также и в захоронениях, на смену бронзовому инвентарю пришли лаковые изделия, которые в эпоху Хань стали «утварью, которая используется при подготовке отца и матери в последний путь» [2].

Эпоха Хань была временем небывалого развития лакового ремесла. Изделия из лака производились, в первую очередь, для использования в повседневной жизни, это, прежде всего, многочисленная и разнообразная посуда и предметы обихода. Среди лаковой столовой посуды эпохи Хань есть немало изделий, выполненных с особым мастерством, отличающихся самым высоким качеством. Богаче всего на лаковые изделия погребения Мавандуй（马王堆）, находящиеся в Чаньше （长沙） (пров. Хунань): там археологами было найдено около 500 изделий из лака, многие из которых находились в прекрасном состоянии. Так, в ханьском захоронении номер 1 в Мавандуй был обнаружен лаковый комплект из подноса, тарелок и овальных чашек с ручками (ил. 1). Поднос изготовлен на деревянной основе, во время раскопок археологи нашли его с аккуратно расставленными на нем пятью лаковыми тарелками, которые были наполнены разнообразными яствами, уже давно карбонизировавшимися до состояния угля. Единственный вид еды, который удалось идентифицировать по истлевшим остаткам, — говяжий стейк. Кроме этого, на подносе также стояли две винные чары [3] и овальная чашка с ушками, на которой были сложены палочки для еды.



Рис. 1. Западная Хань, лаковый поднос с тарелками, чашами с ушками, винными чарами чжи и палочками для еды. Сейчас хранится в Музее провинции Хунань

Главная черта лакированной посуды из Мавандуй — насыщенные черный и красный цвета, которые придают изделиям солидный и торжественный вид. В небольшой лаковой тарелке для еды черный и красный цвета гармонично сменяют друг друга — красный служит основой, а черный его дополняет, образуя геометрический и облачный орнаменты на дне тарелки, хорошо смотрится и красный узор из волн и точек по черному краю тарелки. Ни одна черточка не выбивается из общей гармонии орнамента, линии, формы и цвета прекрасно дополняют друг друга. Также и овальная чаша с ушками «в четыре шэня» внутри ярко-красная, лак блестящий, глянцевый — цвет изделия выглядит очень насыщенно и дорого. Внешняя сторона чаши черного цвета, что одновременно словно и бы приглушает алое дно, и привлекает внимание к чаше, красный облачный узор лишь добавляет изделию выразительности.

Очевидно, что лаковые изделия, одновременно красивые и практичные, высоко ценились и дорого стоили. Согласно трактату «Спор о соли и железе» (Янь те лунь, I в. до н. э.), для изготовления одной оваль-



Рис. 2. Западная Хань, двухэтажная лаковая шкатулка с девятью отсеками. Высота 20,8 см, диаметр 35,2 см. Найдена в ханьском захоронении один в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань



Рис. 3. Западная Хань, двухэтажная лаковая шкатулка с девятью отсеками –нижний «этаж» и отсеки. Найдена в ханьском захоронении один в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань

ной чаши с ушками требовался труд ста людей, и поэтому цена была очень высокой — одна лаковая чашка могла стоить столько же, сколько стоили десять бронзовых. Однако бронзовые изделия были несопоставимо хуже, чем элегантные и легкие изделия из лака, которые столь любили при дворе и в домах знатных чиновников. Так лак стал символом богатства и власти.

Из всех лаковых изделий, обнаруженных в Мавандуй, самое сложное по изготовлению и самое красивое — лаковая шкатулка [4] с двумя этажами и девятью отсеками (ил. 2). Шкатулка предназначалась для хранения разнообразных аксессуаров и косметики. Сама шкатулка состоит из двух «уровней», прикрытых общей крышкой. Крышка и сама шкатулка были изготовлены в технике «цзя-чжу» [5]（夹纻胎），а вот дно обоих уровней сделано на основе из дерева. Поверх смолисто-черного и красного лакового изделия был поклеен тонкий слой золота, сверху была нанесена роспись масляными красками. На крышке в центре и по краям, на внешней стороне двух этажей шкатулки и по краям внутри можно увидеть трехцветный орнамент — это узор из облаков, нанесенный белой, золотой и красной красками. Оставшаяся часть шкатулки покрыта красным лаком.

Верхний «этаж» шкатулки предназначался для хранения перчаток или платков, в нижнем же вырезаны специальные места для хранения девяти маленьких шкатулок разной формы (ил. 3). Из девяти шка-

тулок есть две овальной формы, четыре круглых, одна — в форме подковы, две прямоугольных. В этих маленьких шкатулках могли храниться туалетные принадлежности, искусственные накладные локоны, румяна, пуховка для пудры, гребни для волос, расчески, булавки, то есть все, что владелица могла использовать при жизни, когда наряжалась и красилась. Такая двухэтажная конструкция шкатулки позволяет ей быть одновременно красивой и функциональной, внутреннее пространство изделия используется максимально практично. Благодаря этому, шкатулку можно причислить к самым выдающимся лаковым изделиям.



Рис. 4. Западная Хань, прямоугольная двухэтажная лаковая шкатулка с разноцветным облачным узором, длина 48,5, ширина 25,5 высота 21 см. Найдена в захоронении три в Мавандуй, Чанша. Коллекция Музея провинции Хунань

Шкатулка для туалетных принадлежностей была предметом, которым пользовалась женщина, доминирующий мотив изделия — переплетение мягких и изгибающихся линий, шкатулка лаконична и проста. Внутренние шкатулки и коробочки удобны и практичны, при этом все девять — различной формы, объединяет их лишь одинаковый узор. Каждая из шкатулочек помещалась в специальное углубление, повторяющее ее форму, благодаря которому она прочно стояла внутри шкатулки и была защищена от повреждений. Видно, что само изделие было изготовлено с большой тщательностью.

Отдельного слова заслуживает благородный цвет изделия, подчеркивающий статус владелицы. Основным цветом шкатулки был смолисто-черный лак, смешение красного и черного с последующей полировкой и лакировкой дало глубокий буро-коричневый оттенок, приглушивший яркий красный и насыщенный черный цвета. Результат выглядит солидно и притягивает взгляд.

Декоративные элементы на шкатулке достаточно сложны, для их создания использовалась и роспись, и позолота, и резьба иглой. На шкатулке можно увидеть такие орнаменты, как облачный, геометрический орнаменты и узор из точек. Главный мотив здесь — облачный орна-

мент, подчеркнутый канареечно-желтыми цветом позолоты, контрастно смотрящейся на спокойном красно-коричневом фоне.

Декоративный узор в виде облаков создается благодаря изгибающимся линиям, задающим общий стиль изделия. Визуально они создают ощущение вечно движущегося и постоянно изменяющегося потока (ил. 4). Точечный геометрический орнамент, как и узор в форме облаков, может использоваться как для украшения каких-либо элементов изделия в сочетании с другими узорами или как главный орнамент на предмете. Сам узор — где-то на стыке между абстрактным и конкретным, он создается благодаря переплетению точек и линий и обладает особой выразительностью, говорящей нам о большом мастерстве ремесленников Древнего Китая.

В эпоху Хань лаковые изделия чаще всего были красного и черного цвета. Изделия и лака были очень дорогими, поэтому цвет также был чрезвычайно важен. Действительно, и красный, и черный цвета обладают своим особым значением в китайской культуре. В «Хань Фэй-цзы» упоминается, что Юй [6] （禹） изготавливал лаковую жертвенную посуду, «иссиня-черную снаружи и багряно-красную внутри». В древних источниках упоминается лаковая утварь красного и черного цветов. Жители царства Чу также любили красный цвет, считали его символом благородства, и при жертвоприношениях, в знак уважения правителю Юга, использовалась лаковая утварь темно-красного цвета. В эпоху Хань красный цвет оставался доминирующим на лаковых изделиях, и сходство с красным чуским （楚）лаком заметить несложно. Хэ Янь [7] （何晏） в своих комментариях к «Лунь Юю» писал, что «багряно-красный цвет основной и правильный, а пурпурный — неосновной и к нему стремящийся, ненавидящий их дурной, а благородный их любит». Красный цвет считался красивым, и в древние времена аристократия начала окрашивать красным двери и повозки, демонстрируя свое благородное происхождение.

Эпоха Хань в истории лакового искусства Китая была временем развития и процветания. Лаковая утварь, обнаруженная в ханьских захоронениях в Мавандуй, особенно ценна для исследователей лакового искусства и его развития в Хань. Эта лакированная посуда обладает ярким стилем своей эпохи, она действительно является физическим воплощением философии общества эпохи Хань, отражающим их способ мышления. Облачные орнаменты на изделиях показывают, как важен для людей Хань был духовный мир и иллюзорное, переменчивое пространство между небом и землей, эти абстрактные и летящие узоры на лаковых изделиях преисполнены скрытого, мистического смысла. В эпоху Хань эстетика лака получила окончательное оформление, что получилось благодаря труду и искусности поколений мастеров. Совершенствование технологии дало им возможность лучше выражать свои эстетические и духовные стремления, что показывает, что искусство лака в этот период достигло определенной зрелости.

Примечания:

1. Хоу Цзяцзюй侯家驹. История финансовой системы в Китае中国财金制度史论. — Тайбэй: изд. Ляньцзин, 1989. — С. 11.

2. Известная цитата из трактата «Спор о соли и железе». URL: https://www.synologia.ru/a/%D0%AF%D0%BD%D1%8C_%D1%82%D0%B5_%D0%BB%D1%83%D0%BD%D1%8C (дата обращения 14.11.2020)

3. Речь идет о винной чаре чжи (卮), древнекитайской посуде для питья вина или иных напитков.

4. В таких лаковых шкатулках в Древнем Китае женщины хранили туалетные принадлежности — расческу, косметику.

5. Технология «цзя-чжу» （夹纻胎), впоследствии также получившая название «тотай» （脱胎） или «чжубутай» （重布胎）, — техника изготовления лакового изделия на основе из полотна и зольного слоя. Метод предполагал использование временной внутренней формы из дерева или глины, которую последовательно обклеивали слоями лент из ткани, при этом каждый слой покрывался лаком и просушивался. Когда просушенные слои застывали, внутреннюю форму вынимали, и все изделие лакировалось.

6. Юй（禹） — первый правитель династии Ся (ок. 2070–1600 до н.э.), также известен как Ся Юй（夏禹).

7. Хэ Янь 何晏 (190–249 гг.) предлагал «опираясь на Лао-цзы, проникать в конфуцианство», а среди наиболее комментируемых книг были как даосские, так и конфуцианские произведения: «Чжоу и», «Лунь юй», «Дао дэ цзин», «Чжуан-цзы» (первые два из них входят в состав конфуцианского Тринадцатиканония 十三经 ши сань цзин).

Список литературы:

1. *Ван Шисян.* Трактат о лаковой утвари: что он нам говорит о традиционном китайском искусстве лака. — Пекин: изд. Вэньу, 1998. 王世襄，《髹饰录解说：中国传统漆工艺研究》，文物出版社，1998年。

2. *Лу Юнсян.* Традиционное искусство Китая — Лак. — Чженчжоу: изд. Хэнань дасян, 2004. 路甬祥，《中国传统工艺全集–漆艺》，河南大象出版社，2004年。

3. Ханьское захоронение номер один в Мавандуй, Чанша. коллектив Музея провинции Хунань. — Пекин: изд. Вэньу, 1973. 湖南省博物馆，《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社，1973年。

4. *Чэнь Чжэньюй.* Декоративные орнаменты на лаковой утвари в Древнем Китае. — Хубэй: изд. Хубэй мэйшу, 1999. 陈振裕，《中国古代漆器造型纹饰》，湖北美术出版社，1999年。

5. *Гао Чжиси.* Чуские захоронения в Чанше. — Пекин: изд. Вэньу, 2000. 高至喜，《长沙楚墓》，文物出版社，2000年。

6. *Пи Даоцзянь.* История искусства Чу. — Хубэй: изд. Хубэй цзяоюй, 1995. 皮道坚，《楚艺术史》，湖北教育出版社，1995年。

7. *Ли Чжэнгуан.* Искусство лака в эпоху Хань. — Пекин: изд. Вэньу, 1987. 李正光，《汉代漆器艺术》，文物出版社，1987年。