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

2/2021
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. – № 2. Часть 1 – 354 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. – № 2. Part 1 – 354 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

Н.К. Соловьев, А.С. Гайворонская
N.K. Solovyev, A.S. Gaivoronskaia
Формирование творческого метода Н.П. Химоны (1864–1929). Начало самостоятельной художественной практики
Formation of the creative method of Nicolai Himona (1864–1929). Beginning of creative practice 11

С.Л. Аристова, Н.Ю. Жернакова
S.L. Aristova, N.Yu. Zhernakova
Память о Великой Отечественной войне в проектах мемориалов, созданных педагогами Строгановской школы. К 80-летию битвы под Москвой
Memory of the Great Patriotic War in the Projects of Memorials Created by the Teachers of the Stroganovsk School. To the 80th anniversary of the Battle of Moscow 24

Е.Е. Докучаева
E.E. Dokuchaeva
Изучение древнерусского искусства и формирование русского стиля в Строгановском училище в 60-е годы XIX века
The Study of Old Russian Art and the Formation of the Russian Style in the Stroganov School in the 60s of the XIX Century 38

К.Н. Гаврилин, Лю Цзыюй
K.N. Gavrilin, Liu Ziyu
Особенности пейзажной масляной живописи Бай Юйпина
Features of Bai Yuping landscape oil painting 51

С.Л. Аристова, Лю Хай
S.L. Aristova, Liu Hai
Творчество В.М. Сидорова в историко-культурном наследии России и Китая. Светлой памяти Валентина Михайловича Сидорова посвящается
V.M. Sidorov›s work in the historical and cultural heritage of Russia and China. Dedicated to the blessed memory of Valentin Mikhailovich Sidorov 60

Ю.А. Вертинская
Y.A. Vertinskaya
«Тайная вечеря» — эволюция сюжета в живописи Якопо Робусти
«The Last Supper» — the evolution of the plot in works of Jacopo Robusti 67

А.С. Григорьева
A.S. Grigorieva
Картина М.Д. Езучевского «Казаки» (1905, ГЦМСИР) и её воспроизведения. Смысловые и художественные особенности, вопросы атрибуции
«The Cossacks» painting (1905, State Central Museum of Contemporary History of Russia) by Mikhail Ezuchevsky and its reproductions 83

А.А. Грызунова
A.A. Gryzunova
Творческое наследие живописца сэра Томаса Лоуренса в российских музейных собраниях
Creative heritage of the painter sir Thomas Lawrence in Russian museum collections 94

Бай Дзэкунь
Bai Zekun
Русский авангард — открытие и достояние будущего. Взгляд из Китая
Russian avant-garde — discovery and heritage of the future. View from China 103

И.Н. Миклушевская, А.Д. Саматова
I.N. Miklushevskaya, A.D. Samatova
Становление Шикотаской группы. Начало
The establishment of the Shikotan group 109

Д.Н. Поленкова
D.N. Polenkova
Сергей Виноградов в эмиграции: традиции российского художественного образования в Латвии
Sergey Vinogradov in emigration: traditions of Russian art education in Latvia 117

Е.В. Жердев, Ли Шияо
E.V. Zherdev, Li Shiyao
Художественный образ и техника графического портрета
The artistic image and technique of the graphic portrait 127

П.А. Арзамасцева
P.A. Arzamastseva
Художественное своеобразие графики Бориса Александровича Дехтерева
Artistic Originality of Boris Alexandrovich Dekhterev's Graphics 139

Е.Ю. Блинкова, А.А. Кондаков
E.Y. Blinkova, A.A. Kondakov
Методика создания графической серии работ на примере натюрмортных композиций
Methodology of creating a graphic series of works on the example of still-life compositions 150

Е.И. Булычева
E.I. Bulycheva
Образы античной мифологии в интерпретации мастеров кабинетной скульптуры Ар Деко
Images of ancient mythology interpreted by the masters of Art Deco cabinet sculpture 161

Чжао Сяомэн
Zhao Xiaomeng
Степень изученности буддистской скульптуры гротов Фэйлайфэн в окрестностях Ханчжоу
The degree of study of Buddhist sculpture of the Feilifeng grottoes in the vicinity of Hangzhou 173

А.В. Рычков, Сали Азар, Хассан Мохамед
A.V. Rychkov, Saly Azar, Hassane Mohamed
Типология, эволюция и сохранение малых архитектурных форм в жанре мемории
Typology, evolution and conservation of small architectural forms in the genre of memoria 180

И.С. Насонов
I.S. Nasonov
История возникновения, особенности архитектуры и интерьера горных деревянных домов в Европе (Франция, Германия, Австрия, Швейцария–Альпийский регион). Этапы формирования
History review, forming and development of architecture and spatial planning in private wooden houses in Alps mountains (France, Germany, Austria, Switzerland) 192

А.А. Дудина
A.A. Dudina
«Произведение-объект» в современной керамике: особенности бытования и проблемы определения

Artwork objects in contemporary ceramics: features of existence and problem of definition 201

Ли Тунсинь
Li Tongxin
Художественное Своеобразие Экспортных Чайников Эпох Мин И Цинь (1368–1912)
Cultural Links of the Sinocentric World with the Eurocentric World — Research of Export Teapots of the Epoch of Min and Qin (1368–1912) 210

А.А. Дроздов
A.A. Drozdov
Европейское стекло, декорированное золотом
European glass decorated with gold 221

А.А. Дроздов
A.A. Drozdov
Русское бесцветное стекло XVIII – начала XIX в., декорированное золотом
Russian colorless glass from XVIII to early XIX centuries with gold decoration 236

В.В. Богданова, Е. В. Василенко, П.Г. Василенко
V.V. Bogdanova, E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko
Дизайн Тапио Виркkала
Design by Tapio Virkkala 267

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
О «саркофаговой» конструкции в истории русского сундучного производства
About the «sarcophagus» design in the history of Russian chest production 275

Т.М. Мазалевская
T.M. Mazalevskaya
Антиклерикальная матрёшка в работах В.И. Соколова

Anti-clerical nesting doll in the works of V.I. Sokolov 285

А.А. Васильченко
A.A. Vasilchenko
Архетипические образы и символы в орнаменте пухового платка Оренбуржья
Archetypal images and symbols in the ornament of the Orenburg down shawl 295

Ши Дивэнь
Shi Diwen
Анализ исторических предпосылок и основных характеристик Дуй Цзинь — китайской объемной аппликации
Ahalysis of the historical background and basic characteristics of Dui Jin — Chinese three-dimensional applique 303

А.А. Васильченко, Т.А. Путинцева
A.A. Vasilchenko, T. A. Putintseva
Орская яшма как бренд Оренбуржья
Orskaya jasper as a brand of Orenburg region 309

В.В. Богданова, П.Г. Василенко
V.V. Bogdanova, P.G. Vasilenko
Дизайн современного художественного стекла и его технологии
Design of modern art glass and its technologies 318

Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Художественное своеобразие чугунное литья местного производства в архитектуре Городца конца XIX века
Artistic originality cast iron castings of local production in the architecture of Gorodets of the late XIX century 323

А.Ю. Авдеев
A.Y. Avdeev

Живописная эмаль. Художественный образ и современные технологические эксперименты
Painted enamel. Artistic image and modern technological experiments 336

Сян У
Syan U

Стиль и происхождение каменной резной скульптуры в мавзолеях эпохи династии Тан （唐代）
Style and Origin of Stone Carved Sculpture in Tang Dynasty Mausoleums 343

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

А.С. ГАЙВОРОНСКАЯ
Аспирант кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: anngaivor@gmail.com

N.K. SOLOVYEV
Doctor of arts, professor, chief of Department of History and theory of decorative art and design at Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Art
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

A.S. GAIVORONSKAIA
Postgraduate student of Department of History and theory of decorative art and design at Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Art
e-mail: anngaivor@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Н.П. ХИМОНЫ (1864–1929). НАЧАЛО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

FORMATION OF THE CREATIVE METHOD OF NICOLAI HIMONA (1864–1929). BEGINNING OF CREATIVE PRACTICE

В статье представлен начальный период деятельности замечательного живописца-пейзажиста рубежа XIX–XX вв. Н.П. Химоны, творчество которого мало исследовано в отечественном искусствознании. Показан процесс формирования творческого метода художника, предпринята попытка проанализировать собственный почерк художника на примере его ранних самосто-

ятельных картин — «Летний вечер после дождя» и «Луг». Автор приходит к выводу, что в раннем периоде творчества художника можно проследить общие стилистические особенности русского искусства этого времени (становление стиля модерн), влияние педагогов, а также собственный почерк художника.

The paper presents the initial period of activity of the remarkable landscape painter Nicolai Himona formed on the cusp of the XIX-th and XX-th centuries, whose work is little studied in the domestic art history. The present paper attempts to examine the painter's artistic method on the example of his early independent paintings «Meadow» and «Summer Evening After the Rain». The author comes to the conclusion that the early period of the artist's work is characterized by influence of his teachers, as well as by modernism tendencies at the turn of the XIX–XX centuries and his artistic identity.

Ключевые слова: Николай Петрович Химона, пейзажная живопись, конец XIX в., реализм, модернистские течения, картина «Луг», картина «Летний вечер после дождя».
Keywords: Nicolai Himona, landscape painting, late XIX-th century, realism, modernism tendencies, painting «Meadow», painting «Summer Evening After the Rain».

«Не в "направлении" сила, а в свободном направлении своей индивидуальности, в искренности и честности»

А.И. Куинджи [1]

Николай Петрович Химона (1864–1929) — крупный русский и греческий живописец-пейзажист Серебряного века, акварелист, педагог и академик петербургской Академии Художеств, действительный член Императорского общества поощрения художеств, художественное наследие которого не было оценено в полной мере и не стало объектом исследования в отечественном искусствоведении (рис. 1).

Произведения художника представлены в государственных музеях России, Европы и Америки, но есть все основания предполагать, что большая часть богатого наследия художника рассеянна по всему миру и находится в частных коллекциях.



Рис. 1. Николай Петрович Химона. Конец 1880-х. Личное дело Н.П. Химоны. РГИА

Художник, являясь представителем стилевого направления русского реализма, в произведениях которого прослеживаются модернистские тенденции рубежа XIX–XX вв., создает свой образный мир преображенной природы, внося в него особое, южнорусское звучание.

Вторая половина XIX – начало XX века в России — время правления трех императоров, выдающихся открытий в области естественных наук, начала технологической революции, войн, эмансипации личности, социального брожения и смены государственного строя.

Небольшой по протяженности отрезок времени насыщен событиями эпохального масштаба, что наложило особую печать на эстетическое сознание и художественную культуру. Ближе к XX веку появляются изменения не только в экономике, политике, повседневной жизни, но и в искусстве. Наравне с реальным изображением жизни, возникают различные направления, отражающие индивидуальные взгляды художника на окружающий мир и порождающие новые творческие методы.

Николай Петрович Химона родился 25 сентября (7 октября) 1864 года в семье греческого мещанина Петра Павловича Химоны, отставного унтер-офицера Балаклавского греческого пехотного батальона в городе Евпатория Таврической губернии. Семья входила в греческую общину, которая регламентировала многие стороны жизни своих членов [2].

Наше понимание произведений Химоны будет неполным, если мы не постараемся представить первые впечатления его детства. Прокаленные солнцем камни древнего города, насыщенный испарениями лиманов воздух, лодки, парусники, корабли, линии запутанной оснастки, морские и горные пейзажи, мечети, церкви и монастыри, движение воды и света — эти бессознательные воспоминания сохранились в памяти и, безусловно, оказали влияние на его творчество.

В юные годы Н.П. Химона увлекался техникой акварели и участвовал в выставках Кружка русских акварелистов [3]. Усиленная работа укрепила уверенность в своих силах, и Химона решился получить обра-

зование в Санкт-Петербурге. Так как он относился к обществу мещан г. Евпатории, в 1888 году он получил «Общественный приговор об увольнении из среды общества [...] для поступления в С-Петербургскую Императорскую Академию Художеств» [4] и в возрасте двадцати четырех лет поступил вольнослушателем в головной класс Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, который и закончил через год, успешно сдав экзамены. В 1889 году Н.П. Химона поступил в Императорскую Академию Художеств с постоянным проживанием в Санкт-Петербурге [5].

«На углу Малого проспекта и 14-й линии в доме, где на подъезде была скромная вывеска “Трактир Ласточка”, снимали комнаты Химона, Богаевский и Бровар [...]. Химона и Богаевский жили в большой сараеподобной комнате с круглой печью посредине, от которой всегда по всей квартире шел запах сажи, как в коптильне» [6]. Именно в этой комнате однокурсники и друзья будут жить и творить все свои студенческие годы, а позже к этой компании присоединится и А.А. Рылов.

Н.П. Химона успешно учился, постигая основы академических методов и приемов живописи по художественно-педагогической системе «всеобщего педагога русских художников» (В.В. Стасов) профессора Павла Петровича Чистякова, которая основывалась на сочетании академизма с принципами реализма и предполагала слияние непосредственного восприятия натуры художником с ее научным изучением, анализом структуры формы [7].

О художественной позиции П.П. Чистякова можно судить по его словам к П.М. Третьякову: «Искусство, которое изумляет ...недолговечно. Эффект хоть и сильно влияет на публику, но быстро утомляет! ...Высокое искусство ...тихо, незаметно воздействует на душу ...изобразительное искусство не кричит о себе» [8].

Возрастающее мастерство Н.П. Химоны было отмечено в 1892 году малой поощрительной серебряной медалью за пейзаж [9]. Нельзя не отметить роль Общества русских акварелистов в формировании творческого метода Николая Петровича. Он активно выставлялся в «Акварельных пятницах» [10].

Его участие, важное для развивающегося, формирующегося художника, где он не мог не изучать, анализировать, знакомиться с художественными методами и приемами сложившихся художников-товарищей по обществу, таких как А.Н. Бенуа, А.П. Боголюбов, Л.Ф. Лагорио, К.Е. Маковский и др., несомненно, оказало косвенное влияние на его собственный художественный метод.

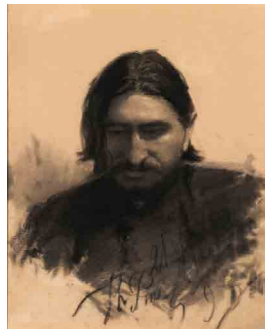


Рис. 2. И.Е. Репин. Портрет художника Н.П. Химоны. 1893. Бумага, уголь. 31,3 х 23,7 см. АРТ4, аукцион и музей современного российского искусства

Именно благодаря увлечению техникой акварели, с ее характерными плавными цветовыми и тональными переходами, сливающимися, перетекающими пятнами цвета, создающими эффект подвижности изображения и передающими тончайшие цветовые и световые нюансы, Н.П. Химона станет исключительным колористом. Богатство палитры и тончайшие цветовые и световые нюансы будут впоследствии основным художественным методом Химоны, вне зависимости от техники исполнения. Тем не менее, творческая позиция Н.П. Химоны во многом сформировалась именно под влиянием эстетических воззрений его учителей И.И. Шишкина и А.И. Куинджи, в кругу которых он планомерно и основательно постигал искусство пейзажной живописи.

В начале 1890-х гг. завершается конфликт передвижников с Академией Художеств, и в 1893 году утверждается новый устав Академии, по которому при Академии учреждалось Высшее художественное училище, а также индивидуальные мастерские художников-руководителей. В Академию были приглашены на должности профессоров-руководителей художники-передвижники: И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.Е. Репин, В.Е. Маковский.

Каким же был в эти годы юноша из далекой провинции, приехавший в Санкт-Петербург учиться великому искусству? Образ Химоны, созданный мастером психологического портрета Ильей Ефимовичем Репиным в 1893 году, тонко раскрывает личность молодого художника: выраженные греческие черты, взгляд его направлен внутрь себя, он задумчив. Контрастные свет и тень, подчеркивающие глаза, добавляют драматичность, напряжение, и намечают нелегкий путь художника от евпаторийского мещанина до столичного «Ваше высокородие», который пройдет тогдашний студент. Этот ранее не известный портрет Химоны впервые вводится в научный оборот (рис. 2).

Химона, как и другие товарищи по мастерской — Рущиц, Борисов, не мог не воспринять от Шишкина точность и тщательность в пе-

редаче натуры, способность находить красоту в обыденном, неприметном, на первый взгляд. «Страстный любитель и большой знаток русской природы, Шишкин умел с исключительной правдивостью отражать её в своих картинах, рисунках и офортах» [11].

Профессор И.И. Шишкин отличался суровой требовательностью: «К чему бесплодные размышления, теории, чтобы стать настоящим художником надо полностью подчинить себя натуре [...]» [12]. Обучение в мастерской Шишкина заключалось в работе зимой над фотографиями, а летом — на природе, он казался ученикам консерватором, «но все-таки они очень любили своего деда-лесовика за его прямоту и непосредственность и летом вместе с ним охотно писали этюды в Мерекюле на Балтийском море» [13].

И.И. Шишкин прививал ученикам здоровое первичное понимание пластических начал изобразительного искусства, основательно знакомил с технико-технологической стороной художнической работы и воспитал в них прекрасных мастеров, это и стало одной из составляющих частей творческого метода Н.П. Химоны.

К сожалению, работ Н.П. Химоны этого периода не сохранилось, но, уходя из Академии в 1895 году, Шишкин отмечает несомненный талант Н.П. Химоны и Ф.Э. Рушица и, заботясь о судьбе своих учеников, в письме на имя вице-президента Академии, графа И. И. Толстого, говорит: «Рущиц и Химона, по моему мнению, заслуживают похвалы и поощрения, и которым осмеливаюсь просить у Совета дать отдельные мастерские. Считаю их вполне к тому готовыми» [14]. А также он просил совет Академии признать его учеников А.А. Борисова, Н.П. Химону, Ф.Э. Рушица конкурентами. Однако они предпочли перейти в мастерскую А.И. Куинджи, еще поработать и поучиться под его руководством [15].

Неизгладимое впечатление у Химоны оставили годы пребывания в мастерской А.И. Куинджи. На всю жизнь он сохранил теплые чувства к учителю, который с отеческой заботой и участием относился к каждому из своих учеников.

Мастер заложил интерес ученика к декоративным колористическим решениям и стремление к целостному восприятию природы, к широким обобщениям. Архип Иванович не позволял ученикам увлекаться модными направлениями. «Только на природе надо черпать впечатления, только на этюдах с натуры — учиться живописи. Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Он советовал писать этюды небольшого размера, чтобы легко можно было переписывать неудавшиеся места. Картину следует писать “от себя”, не связывая свободное творчество с этюдами. Писать наизусть, на основании знаний, приобретенных на этюде. В картине должно быть “внутреннее”, — любил говорить он, — то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли. Не заполнять пустые места на холсте не относящимися к содержанию предметами», — читаем в воспоминаниях А.А. Рылова [16].

Плодотворное творческое общение Химоны и Куинджи, переросшее в дружбу, продлилось 15 лет, вплоть до кончины Куинджи в 1910 году. Химона был одним из учредителей Общества имени А.И. Куинджи.

«Архип Иванович говорил, что художник должен всего себя отдать искусству, жить только для него; не в “направлении” сила, а в свободном направлении своей индивидуальности, в искренности и честности» [1]. Этот завет учителя во многом повлиял на формирование творческой позиции Химоны и на его дальнейшую жизнь в профессии.

Именно эти два выдающихся педагога — И.И. Шишкин и А.И. Кунджи, оказали влияние на мировоззренческие и художественные взгляды Н.П. Химоны, результатами чего явились чудесные пейзажи, позволившие говорить о новом творческом методе и собственном художественном стиле Н.П. Химоны.

Итогом обучения явилась дипломная работа под названием «Весенняя гроза». К сожалению, судить об этой работе мы можем только со слов его сокурсника Рылова: «Химона дал большую вещь: грозу в Крыму с кипарисами и цветущим миндалем» [17]. Именно в ней были заключены самые светлые порывы и переживания выпускника, незамутненные коммерческой составляющей. Название ассоциируется с «Весенней выставкой», организованной Куинджи при Академии для выступления именно молодежи. Весна молодости несет грозу новых художественных открытий.

В 1897 году в возрасте 33 лет Николай Петрович Химона получил диплом об окончании Высшего художественного училища при Академии Художеств по мастерской профессора А.И. Куинджи с отличными познаниями и удостаивается звания художника и чина X класса при поступлении на государственную службу с правом преподавания рисования в учебных заведениях [18].

Путешествия также повлияли на формирование творческого почерка Н.П. Химоны. В мае 1898 года он в составе группы выпускников Вроблевского, Калмыкова, Курбатова, Зарубина, Маньковского, Столицы, Чумакова, Богаевского, Пурвита, Рылова — всего четырнадцать человек — вместе с профессором А.И. Куинджи с восторгом отправился за границу знакомиться с искусством Западной Европы по маршруту Германия (Берлин, Дрезден, Дюссельдорф, Мюнхен, Кёльн), Франция (Париж, Страсбург), Австрия (Вена). «Сильное впечатление на молодых художников произвёл европейский модерн, особенно немецкий Сецессион [...]. Но вскоре влияние модерна преодолевается, и в творчестве учеников явственно просматриваются принципы “школы Куинджи”» [19].

С новыми силами, новыми впечатлениями, новыми художественным багажом Химона вернулся в Россию и активно включился в художественную жизнь Санкт-Петербурга: участвует в выставках и осуществляет общее руководство декоративно-малярной мастерской Общества поощрения художеств [20].

Конец 1890-х — начало самостоятельной творческой практики художника. Стиль Химоны сформировался во время учебы, общения с другими художниками, размышлений и путешествий, и он начал применять его на практике, пользуясь своим персональным арсеналом художественных средств со все возрастающим мастерством и осторожными поисками оригинальных решений.

К сожалению, картин этого периода практически не сохранилось. Нами были найдены лишь две работы Н.П. Химоны: «Летний вечер после дождя» и «Луг», датируемые 1890-ми гг. (обе — Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева). Стоит упомянуть историю приобретения музеем этих редких произведений. В 1899 году открылась первая значительная выставка в Радищевском музее, которая длилась около месяца. В ней принимали участие более пятидесяти художников, современных саратовских и иногородних, приславших свыше 300 работ. Большинство иногородних участников было из Петербурга. Среди них — А.Н. Бенуа, И.А. Вельц, И.Я. Гинцбург, Н.П. Химона, В.В. Матэ. Упомянутые выше картины «Луг» и «Летний вечер после дождя» были приобретены музеем после закрытия этой выставки [21]. На основании каталога художественной выставки 1899 года можно сделать вывод, что обе работы написаны не позднее года выставки.



Рис. 3. Летний вечер после дождя. 1890-е. Гуашь, лак, бумага на картоне, акварель. 34 х 51,5 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева



Рис. 4. Луг. 1890-е. Холст, масло. 62 х 99 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева

Картины представляют несомненный искусствоведческий интерес, благодаря оригинальному композиционному приему и богатому колориту. В них можно проследить общие стилистические искания русского искусства этого времени (модерн), влияние педагогов, а также собственный почерк художника (рис. 3, 4).

Небольшой акварельный пейзаж «Летний вечер после дождя» выполнен в приглушенных сине-зеленых тонах и тонко передает сиюминутное, ускользающее закатное освещение, ощущение влаги, вся сцена в контражуре.

Фокусом композиции является большое дерево, расположенное по центру, сквозь крону которого просвечивает закатное солнце. Эта центральная композиция, тяготеющая к симметрии, напоминает излюбленный прием А.И. Куинджи: размещать строго по центру то облако, то дерево. Можно выделить диагональ дороги к смысловому центру композиции, что создает движение.

Особым выразительным средством пейзажа Химоны является горизонтальный ритм: светлая полоса заката, темная линия горизонта. Композиция уравновешивается точно найденными соотношениями по контрасту и цвету: левая сторона светлее, с теплыми тонами, а правая темная, с синими холодными тонами. Для гармонизации колорита по всему полотну — вспышки теплых и холодных тонов. Горячие лучи уходящего солнца звучат пронзительно, благодаря соседству с синими пятнами цветов.

Остановимся подробнее на крупном и законченном произведении Н.П. Химоны «Луг» (1890-е), написанным в начале самостоятельной карьеры художника.

Картина открылась нам заново в марте 2021 года после реставрационных работ Радищевского музея. «В ходе работы было проведено противоаварийное укрепление красочного слоя и грунта, заделаны проколы холста, произведено утоньшение сильно пожелтевшей лаковой пленки, работающей как желтый фильтр и скрывающей авторский колорит картины. После ее утоньшения картина приобрела более холодный жемчужный тон, стали прочитываться перспектива и плановость рисунка» [22].



Рис. 5. Фрагмент. Экспрессивный мазок. Этюдная по живописи манера

Обобщая пленэрные впечатления, художник создает образ русской природы, лишенной ярких красок, и наделяет ее драматичными чертами, что созвучно стилю модерн. Полотно по сюжетно-образной основе тяготеет к монументальному. Особенностью произведения Химоны является использование оригинального горизонтального ритма с легкой диагональю из чередующихся больших светлых и темных обобщенных цветовых масс. Полотно выполнено в серебристо-золотистых и зеленых тонах.

На первом плане — широкая полоса тихой воды, заросшей травой. Художник совершенно не стемится прописать растительность на первом плане, он старается передать мерцание света на стыке двух стихий посредством протяжных экспрессивных мазков, что созвучно стилистике импрессионизма (рис. 5).

Вода написана в серебристо-золотистых красках, в одной цветовой тональности с небом. Обращает на себя внимание форсирование светотеневых эффектов на глади воды. Намечается тенденция к широкому обобщению цветовых масс.

За рекой — луг, холмы с едва намеченными очертаниями деревьев и чернеющей полосой леса на горизонте. Фокусом внимания является охристый стог сена, смещенный слегка вправо, и цепочка пасущихся белых гусей. Манера письма передает фактуру травы. Цветовая палитра, выдержанная в зеленых тонах, необычайно богата тончайшими переходами дополнительных цветов. В густую зелень вкрадываются



Рис. 6. Северный пейзаж. 1901. Холст, масло. 77 х 110 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



Рис. 7. Финляндия. Закат солнца.1901. Холст, масло. 136,5 х 179 см. Художественный музей имени П.М. Крошицкого. Севастополь

все оттенки охры: от светло-желтой, коричнево-желтой до темно-желтой. Складывается ощущение уходящего лета.

Верхнюю четверть полотна занимает низкое пасмурное небо с едва заметной полосой дождя на горизонте. Темная туча и ее отражение в воде делят картину на две части: светлую и темную. Для уравновешивания композиции и сохранения целостности колорита в холодной темной зоне введены вспышки теплых светлых тонов (гуси, стог сена, пробивающееся солнце), а в теплой светлой зоне, соответственно, — холодных (раскрывающееся небо и его блики в воде).

Гуси «вспыхивают» не только за счет подсветки солнцем, но и благодаря соседству с темным треугольником леса, который фокусирует, словно линза, внимание на них.

Таким образом, выразительность пейзажа достигается горизонтальным ритмом с легкой диагональю из чередующихся больших светлых, темных обобщенных цветовых масс и богатым колоритом. Этот оригинальный и выразительный прием и в будущем будет разрабатываться художником в картинах «Северный пейзаж» (1901, ГРМ) и «Финляндия. Закат солнца» (1901, Художественный музей имени П.М. Крошицкого) (рис. 6, 7).

Рассмотренные картины «Летний вечер после дождя» и «Луг» стали одними из первых самостоятельных произведений художника, в которых он воплотил те художественные принципы, которые в период творческого расцвета приобретут более совершенные и зрелые формы.

Примечания:

1. *Рылов А.А.* Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 141.

2. РГИА Ф. 789. Оп. 11. 1889. Д. 71. Свидетельство № 3775. Личное дело Н.П. Химоны.

3. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Русская эмиграция в Греции. Судьбы. XX в. — М.: Старая Басманная, 2015. — С. 124.

4. РГИА Ф. 789. Оп. 11. 1889. Д. 71. Личное дело Н.П. Химоны.

5. Там же.

6. *Рылов А.А.* Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 80.

7. *Белютин Э.М., Молева Н.М.* П.П. Чистяков. — М., 1954.

8. *Paranyuk Viktoria.* Painting Light Scientifically: Arkhip Kuindzhi's Intermedial Environment. — Volume 78. — Issue 2. — Cambridge University Press: 02 August 2019. — P. 479.

9. РГИА Ф. 789. Оп. 11. 1889. Д. 71. Личное дело Н.П. Химоны.

10. *Андреева Е.* Из истории Общества русских акварелистов. 1880–1918. Искусство рисунка. — М., 1990. — С. 108–110.

11. *Борисов Н.П.* Художник вечных льдов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — С. 29.

12. *Яцимирский А.И.* Художник крайнего севера // Вестник знания. — 1903. — № 6. — С. 89.

13. *Рылов А.А.* Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 51.

14. Виртуальный Русский Музей // Художественный круг И.И. Шишкина: [сайт]. — URL:https://rusmuseumvrm.ru/data/events/2019/02/hudozhestvenniy_krug_ii_shishkina/index.php (дата обращения: 04.03.2021).

15. *Борисов Н.П.* Художник вечных льдов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — С. 35.

16. *Рылов А.А.* Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 67.

17. Там же. — С. 76.

18. РГИА Ф. 789. Оп. 11. 1889. Д. 71. Личное дело Н.П. Химоны.

19. *Манин В.С.* А.И. Куинджи и его школа: Альбом / автор текста и составитель В.С. Манин. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — С. 79.

20. *Боровская Е.А.* Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): дис. … докт. искусствоведения. — М., 2012. — С. 428.

21. *Ступина А.С.* Художественные выставки в Саратове в конце XIX века. — URL: https://radmuseumart.ru/news/publications/15569/?sphrase_id=15703#gal[gal1]/3/ (дата обращения: 26.03.2021).

22. Новости Радищевского музея // В радищевском музее прошел реставрационный совет: [сайт]. — URL: https://radmuseumart.ru/news/announcements/21357/?sphrase_id=18554 (дата обращения: 11.04.2021).

Список литературы:

1. *Белютин Э.М., Молева Н.М.* П.П. Чистяков. — Москва, 1954.

2. *Боровская Е.А.* Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): дис. … докт. искусствоведения. — Москва, 2012. — С. 428.

3. *Ершова Э.Б., Веселов А.А.* Художественная культура России на рубеже XIX–XX веков: от реализма к модернизму // Приволжский научный вестник. — 2014. — № 5 (33).

4. *Манин В.С.* А.И. Куинджи и его школа: альбом / автор текста и составитель В.С. Манин. — Ленинград: Художник РСФСР, 1987. — 215 с.

5. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. — Москва: Искусство, 1974. — 208 с.

6. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII — начала XX века. — Москва: Советский художник, 1986. — 304 с.

7. *Paranyuk Viktoria.* Painting Light Scientifically: Arkhip Kuindzhi's Intermedial Environment. — Volume 78. — Issue 2. — Cambridge University Press: 02 August 2019. — P. 456–480.

С.Л. АРИСТОВА

Доцент кафедры «Истории искусств и гуманитарных наук», кандидат искусствоведения
e-mail: aristovasl@yandex.ru

Н.Ю. ЖЕРНАКОВА

Старший преподаватель кафедры «Художественное проектирование интерьеров», член ТСХР
e-mail: n-zhernakova@mail.ru

S.L. ARISTOVA

Associate Professor of the Department of History of Arts and Humanities, Candidate of Art History
e-mail: aristovasl@yandex.ru

N.Yu. ZHERNAKOVA

Senior lecturer of the department «Artistic design of interiors», member of the Creative Union of Artists of Russia
e-mail: n-zhernakova@mail.ru

ПАМЯТЬ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В ПРОЕКТАХ МЕМОРИАЛОВ, СОЗДАННЫХ ПЕДАГОГАМИ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ. К 80-ЛЕТИЮ БИТВЫ ПОД МОСКВОЙ

MEMORY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE PROJECTS OF MEMORIALS CREATED BY THE TEACHERS OF THE STROGANOVSK SCHOOL. TO THE 80TH ANNIVERSARY OF THE BATTLE OF MOSCOW

По материалам из архива Ираиды Георгиевны Кадиной, архитектора, художника, кандидата архитектуры, лауреата премии Совета Министров СССР, преподавателя МГХПУ им. С.Г. Строганова (1960–1996), участника обороны Москвы

Светлой памяти Ираиды Георгиевны Кадиной, которой 8 января 2021 г. исполнилось 100 лет

Статья обращена к живой памяти народной о героях Великой Отечественной войны. Память, освященная творчеством представителей Строгановской школы в созданных ими проектах мемориалов павшим воинам на полях сражений. Все мастера — представители кафедр монументально-декоративной скульптуры, академической скульптуры, академического рисунка: А.Н. Бурганов, Г.Д. Жилкин., И.Г. Кадина., А.В. Соловьев, С.А. Савин.
Георгий Дмитриевич Жилкин, Александр Васильевич Соловьев, Ираида Георгиевна Кадина — поколение художников, прошедших войну. «Опаленные огнем войны», они пронесли любовь к родине и веру в Победу. Великий дар судьбы — общение с такими людьми, встречи и работа в стенах Строгановской школы. Александр Николаевич Бурганов — из поколения детей войны.
Александр Николаевич Бурганов — советский и российский скульптор, доктор искусствоведения, педагог, профессор. Член Президиума Российской академии художеств с 2007 года. Академик РАХ. Народный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР и Государственной премии Монголии.
Георгий Дмитриевич Жилкин — профессор МГХПУ им. С.Г. Строганова, скульптор, народный художник Российской Федерации, Почетный член Российской академии художеств. Заслуженный деятель искусств РСФСР, ветеран Великой Отечественной войны, работал на кафедре академической скульптуры.
Ираида Георгиевна Кадина (1921–1996) — архитектор, художник, кандидат архитектуры, лауреат Премии Совета Министров СССР, участник обороны Москвы, профессор кафедры монументально-декоративной скульптуры.
С первых дней Великой Отечественной войны работала медсестрой в прифронтовой Москве: перевозила раненных с вокзалов, аэродромов в госпитали, клиники. Была награждена медалью «За оборону Москвы». Делала зарисовки, вела дневник.
Александр Васильевич Соловьев — участник ВОВ, член Союза художников СССР. Заслуженный работник культуры РСФСР, профессор МГХПУ им. С.Г. Строганова на кафедре академического рисунка.
Сергей Александрович Савин — скульптор, выпускник 1985г. МВХПУ (б. Строгановского), член Союза художников России, член ТСХР, доцент кафедры рисунка в МГХПА им. С.Г. Строганова.

The article is addressed to the living memory of the people about the heroes of the Great Patriotic War. Memory, consecrated by the creativity of representatives of the Stroganov school in the projects they have created for memorials to fallen soldiers on the battlefields. All the masters are representatives of the departments of monumental and decorative sculpture, academic sculpture, academic drawing: A.N. Burganov, G.D. Zhilkin., I.G. Kadina., A.V. Soloviev, S.A. Savin.
Georgy Dmitrievich Zhilkin, Alexander Vasilievich Soloviev, Iraida Georgievna Kadina — a generation of artists who went through the war. «Scorched by the fire of war», they carried love to the motherland and faith in Victory. A great gift of fate is communication with such people, meetings and work within the walls of the Stroganov school. Alexander Nikolaevich Burganov is from the generation of children of war.
Alexander Nikolaevich Burganov — Soviet and Russian sculptor, doctor of art history, teacher, professor. Member of the Presidium of the Russian Academy of Arts since 2007. Academician of the Russian Academy of Arts. People's Artist of the RSFSR. Laureate of the USSR State Prize and the Mongolian State Prize.
Georgy Dmitrievich Zhilkin — Professor of the Moscow State University of Art and Technology. S.G. Stroganov, sculptor, People's Artist of the Russian Federation, Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Honored Art Worker of the RSFSR, veteran of the Great Patriotic War, worked at the Department of Academic Sculpture.
Iraida Georgievna Kadina (1921–1996) — architect, artist, candidate of architecture, laureate of the USSR Council of Ministers Prize, participant in the defense of Moscow, professor of the department of monumental and decorative sculptur
From the first days of the Great Patriotic War, she worked as a nurse in front-line Moscow: she transported the wounded from train stations, airfields to hospitals and clinics. She was awarded the medal «For the Defense of Moscow». She made sketches, kept a diary.
Alexander Vasilyevich Soloviev — participant of the Second World War, member of the Union of Artists of the USSR. Honored Worker of Culture of the RSFSR, Professor of the M. S.G. Stroganov at the Department of Academic Drawing.
Sergey Alexandrovich Savin — sculptor, graduate of 1985. MVHPU (former Stroganovsky), a member of the Union of Artists of Russia, a member of the TSHR, associate professor of the department of drawing at the Moscow State Art and Design Institute. S.G. Stroganov.

Ключевые слова: память, мемориал, проект, архитектор, скульптор, рисунки, дневник, Строгановская школа.
Key words: memory, memorial, project, architect, sculptor, drawings, diary, Stroganov school.

В нашей статье мы вспоминаем некоторых из них — авторов-создателей «страниц летописи» вечно живой народной памяти, монументов героям Великой Отечественной войны. Низкий им поклон от нас за Победу, за спасенную 80 лет назад любимую Москву, за пример жизни и творчества, который говорит о высоте духа этих людей, о верном служении искусству, которое всегда было для них особым призванием.

Особенностью Строгановской художественной школы на кафедре монументально-декоративной скульптуры всегда было органичное соединение скульптуры и архитектуры, особое внимание к выразительности художественного образа. Нередко на кафедру обращались представители властей и общественных организаций с просьбой увековечить память тех или иных событий, военных подвигов, персоналий. Мастера, скульпторы и архитекторы, неизменно откликались на эти просьбы и, как правило, выполняли свою работу на общественных началах. Расскажем о некоторых из них.

Мемориал в парке Ховрино

Мемориал в парке Ховрино, открытый в год 30-летия Победы, до сих пор является единственным в Москве сооружением в память обороны Москвы на месте захоронения более трехсот неизвестных воинов различных соединений и частей, героически сражавшихся на северо-западных подступах к столице.

В здании старинной усадьбы «Грачевка», построенной по проекту Кекушева, в суровые дни обороны Москвы октябре-ноябре 1941 года стоял сначала «Эвакогоспиталь № 4466», а затем, когда шли ожесточенные бои на Волоколамском направлении, его сменил медсанбат 8-й Гвардейской дивизии имени И.В. Панфилова. Сюда поступали тяжелораненые с передовой, которая в те дни проходила под деревней Крюково в двух десятках километров на северо-запад.

По рассказам военкома и местных жителей, в парке были захоронены прямо в траншеях неизвестные бойцы, кто в героическом бою на мосту через канал уничтожили немецкий десант в Химках. Тогда, в октябре (точного дня не знали, похоже, 15 или 16), на борьбу с десантом были брошены все, кто мог носить оружие, — дружинники, молодежь, и к концу дня на станцию Ховрино пришли три платформы с убитыми и тяжелоранеными. Раненые устремились к госпиталю, жители им помогали. Кто мог, шел сам, кто-то полз. А госпиталь в этот момент получил приказ эвакуироваться, укладывался на машины и подводы. Главврач не мог принять всех раненых, жители на него набросились с угрозой, требуя оказать помощь. Сцены были в духе того времени, ситуация была критической, страшной. Жители хоронили погибших прямо в парке…



Рис. 1. И.Г. Кадина. Фото 1941 г.

В дни обороны Москвы сюда привозила раненых с вокзалов Москвы студентка IV курса Архитектурного института Ираида Кадина, ставшая медсестрой. Делала зарисовки и вела дневник [1].

И снег, летящий, чистый, чистый,
Сквозь дни летящий и года,
И вальса голос серебристый,
И в небе близкая звезда.
Все это вспомнится так ясно
В далеком, дальнем далеке.
И образ женщины прекрасный,
Подобный близкой той звезде…

С.Л. Аристова

«…Итак, с 30 октября 1941 г. я работаю медсестрой на Московском центральном эвакопункте при Институте имени Склифосовского. Вместе с другими медсестрами, среди которых и школьницы, и работницы с фабрик, — мы перевозим на машинах раненых бойцов с вокзалов и аэродромов в госпитали и клиники Москвы.



Рис. 2. И.Г. Кадина. «За ранеными». Рис. 1941 г.



Рис. 3. И.Г. Кадина. «Ночной рейс в метель». Рис. 1941 г.

Узнала, что это — инициатива Красного Креста. Нам всем выдали значки Красного Креста и нарукавные повязки, сказав, что нас приравнивают к военнослужащим.

…Ну и денек сегодня! едва успеваем поворачиваться. Наш огромный голубой автобус просто дымится, как взмыленная лошадь. Восемнадцать рейсов с вокзала в Комгоспиталь (1) в Лефортово за одну ночь! Перевезли уже двести носилочных… Что будет к утру? Двигаюсь, как лунатик.

…Едем в Химки. Фронт рядом. Оттуда, как шторм с неведомого океана несется сплошной гул орудий. Такого я еще никогда не слыхала. Гремит!

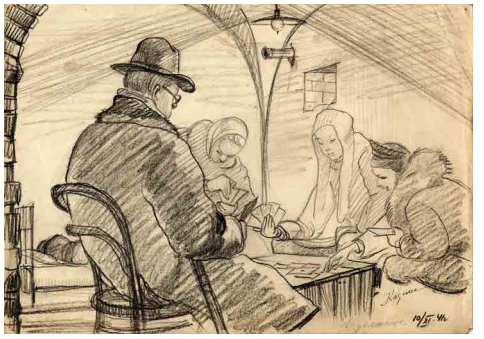


Рис. 4. И.Г. Кадина. «В бомбоубежище». Рис. 1941 г.



Рис. 5. И.Г. Кадина. «Противотанковые рвы под Можайском». Рис. 1941 г.



Рис. 6. И.Г. Кадина. «Операция С.С. Юдина». Рис. 1941 г.



Рис. 7. И.Г. Кадина. «Оборонный вал на окраине Москвы». Рис. 1941 г.

Солнце багровое, в тумане. То ли это облако, то ли дым орудийной стрельбы… Воздух словно оледенел. Все неподвижно: земля, небо, столбы дыма, ледяные деревья.

…Надо было взять оттуда тяжелого раненого и везти в глазную больницу. От Химкинского вокзала взяли вправо и почти у железной дороги повернули в парк. Среди вековых дубов стоит заснеженный маленький особняк. За стеклами тяжелых дверей виден двухсветный зал с люстрой, а за высокими окнами — снежные ветви и нимфы на парадной лестнице в сторону замерзшего озера. Чудо! И это — отдельный медсанбат Панфиловской дивизии!..» [2].

Уже тогда у будущего архитектора Ираиды Кадиной возникла мысль увековечить память героических защитников столицы.



Рис. 8. И.Г. Кадина. «Площадь Маяковского 17 октября 1941 г.». Рис. 1941 г.



Рис. 9. И.Г. Кадина. «Танки на Ленинградском шоссе» Рис. 1941 г.

Идея эта смогла осуществиться много позже, в год 30-летия Великой Победы, хотя тема увековечивания памяти павших неоднократно возникала и до этого, то в конкурсах, то в темах курсовых студенческих работ.

С идеей создания мемориала в МВХПУ обратились власти Ленинградского района еще в 1970 году. Учитывая реальное место захоронения и общую планировку парка, было предложено на общественных началах сделать проект надгробия братской могилы на новом месте, так как поставленный двадцатью годами раньше небольшой обелиск не имел под собой захоронения, по свидетельству военкома района. По сути, парк был большой братской могилой «неизвестного солдата».

Доцент МВХПУ архитектор И.Г. Кадина сделала проект надгробия братской могилы, разработав единую объемно-пространственную композицию торжественной площадки с подходами с разных сторон вокруг стелы с монументальным барельефом «Бой» (Рис. 11).

Скульпторы, доценты МВХПУ Г.Д. Жилкин и А.Н. Бурганов, создали монументальный барельеф для этого надгробия. В камне запечатлен момент героической обороны и образы бойцов, шагнувших в бессмертие (Рис. 12, 13).

Стела длиной 16 м, высотой 4,5 м, толщиной 1,08 м, выложенная из крупных белых блоков альминского известняка, символизирует собой мощную стену советского народа, вставшего на пути фа-









Рис. 10. И.Г. Кадина. «Сибирские войска идут в Химки!». Рис. 1941 г.
Рис. 11. И.Г. Кадина. Проект мемориала защитникам Москвы в Ховрино. 1970 г.
Рис. 12. А.Н. Бурганов. Г.Д. Жилкин. Барельеф «Бой»
Рис. 13. А.Н. Бурганов. Г.Д. Жилкин. Барельеф «Бой». Фрагмент



Рис. 14. Скульптор Г.Д. Жилкин делает последние штрихи



Рис. 15. Скульпторы А.Н. Бурганов и Г.Д. Жилкин на авторском надзоре



Рис. 16. Архитектор И.Г. Кадина

шистских полчищ. Основание стелы облицовано черным полированным гранитом — лабрадором.

Надписи на стеле дополняют содержание. На главном фасаде — «Советским воинам-защитникам Москвы» и «1941», на Западном — «Здесь, в суровые дни обороны Москвы, были захоронены воины соединений и частей, участвовавших в боях на северо-западных подступах к столице», на северном — «Павшим героям в битве великой, насмерть стоявшим в снегах Подмосковья — вечная слава и вечная память». Текст надписей составлен архитектором Ираидой Георгиевной Кадиной.

Проект получил общественное одобрение, а барельеф «Бой» скульпторов А.Н. Бурганова и Г.Д. Жилкина в гипсовом воплощении дважды выставлялся на Всесоюзных выставках: на Кузнецком мосту и в Манеже в 1972 и 1973 г. (Рис. 14).



Рис. 17. Открытие Мемориала в Ховрино 7 мая 1975 г.



Рис. 18. Мемориал в Ховрино сегодня

Мемориал в Ховринском парке, торжественно открытый 7 мая 1975 года, стал излюбленным местом прогулок москвичей и приобрел большое воспитательное значение (Рис. 17, 18).

Мемориал московским ополченцам в селе Богородицкое под Вязьмой

В 1993 году по просьбе ветеранов-ополченцев и потомков ополченцев в селе Богородицкое Вяземского района Смоленской области на средства Москвы был установлен Памятный знак воинам 2-й Дивизии народного ополчения г. Москвы и морякам 200-го артдивизиона, погибшим в ночь с 11 на 12 октября 1941 года при прорыве Вяземского кольца окружения (2).

Учитывая историческое значение боев в октябре 1941 г., авторы проекта, архитектор И.Г. Кадина и скульптор А.В. Соловьев позволили себе рассматривать этот мемориал как собирательный образ вечной славы павшим за Родину (Рис. 19, 20).

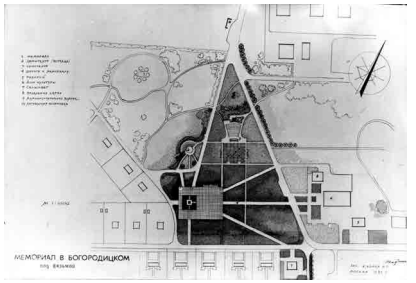






Рис. 19. И.Г. Кадина. Проект мемориала в селе Богородицкое под Вязьмой. Генплан. 1989 г.

Рис. 20. И.Г. Кадина. Проект мемориала в селе Богородицкое под Вязьмой. Скульптор А.В. Соловьев. Перспектива

Рис. 21. Вид на монумент

Необходимо сказать несколько слов о символике памятника. Обелиск — традиционный вид воинского памятника в России, начиная с XVIII века, поставленный на пирамидальном насыпном зеленом кургане с поясным медным рельефом; символизирует собой свечу памяти павшим воинам, тем более что стоит он на одной оси с храмом XVIII века Богородицы Одигитрии Смоленской, расположенном на противо-







Рис. 22. Фрагмент рельефа — скульптор А.В. Соловьев.
Рис. 23. Архитектор И.Г. Кадина и скульптор А.В. Соловьев после открытия мемориала 22 июня 1993 г.
Рис. 24. Современный вид

положном высоком берегу реки Бебри. Такое расположение памятника делало его обозримым с дальних точек, отводя ему роль архитектурной и смысловой доминанты.

Обелиск высотой 10 метров, созданный в классических пропорциях из серого калиброванного гранита, сложен из цельных блоков (усеченных пирамид) на пирамидальном основании (кургане) и гармонично вписывается в окружающую местность (Рис. 21). На декоративном барельефе из кованой меди, созданном на основе эскиза скульптора А.В. Соловьева, укрепленном на каркасе вокруг обелиска, изображено: с восточной стороны барельефа — головы воина, матроса и девушки-медсестры; на северной — текст: «1941 г. 11–12 октября — прорыв кольца окружения немецко-фашистских войск»; на южной — текст: «Воинам 2-й дивизии народного ополчения Москвы, морякам 200-го артдивизиона»; на западной стороне — слова А. Твардовского: «У мертвых, безгласных, есть отрада одна: мы за Родину пали, но она спасена».

Прообразами для тройного портрета на медном рельефе послужили реальные люди: командир пулеметного взвода А.А. Баранов, санинструктор И.Т. Филатова из 2-й Дивизии Народного Ополчения и капитан 1-го ранга Н. Соловьев из 200-го артдивизиона. Это те немногие герои, что смогли вырваться из Вяземского котла, воевать дальше и дожить до победы. Право скульптора было взять их лица за основу для собирательного образа ополченцев (Рис. 22).

Проект и скульптурные работы были сделаны авторами на безвозмездной основе (Рис. 23, 24).

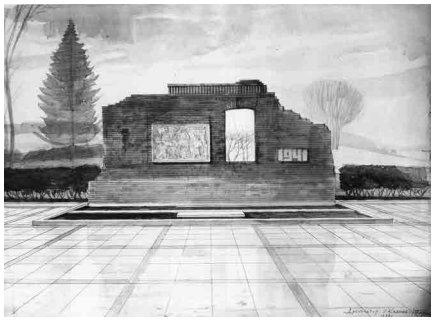




Рис. 25. И.Г. Кадина. Проект мемориала защитникам Москвы в Леоново. 1985 г.

Рис. 26. Барельеф для мемориала. Скульптор С.А. Савин. 1985 г.

Мемориал воинам-защитникам Москвы в 1941 г. под деревней Леоново Чеховского района Московской области

Хочется сказать еще об одной памятнике, выполненном уже на основе дипломного проекта скульптора Сергея Савина (1985 г.). Архитектор этого проекта так же Ираида Георгиевна Кадина.

Именно здесь, под деревней Леоново, проходил знаменитый Стремиловский рубеж (3). Беспощадный огонь сметал все на своем пути. Чудом сохранилась одна кирпичная стена деревенской школы.

Вот тут, на стене, рядом с уцелевшим оконным проемом, по мысли автора проекта архитектора И.Г. Кадиной, и должен был быть укреплен барельеф в память о сражавшихся и погибших воинах. Скульптурная композиция, выполненная выпускником Строгановского училища Сергеем Савиным и победившая на конкурсе, посвященном 40-летию Победы, органично вошла в композицию стены. Сюжет барельефа переносит нас в дни ожесточенных боев осени 1941 года, а в оконном проеме видны мирные дали родного Подмосковья (Рис. 25, 26). Мемориал в Леоново был открыт 9 мая 1985г. в день 40-летия Победы.

Есть события, значение которых никогда не погаснет во времени. И даже само время еще более освещает благородное величие подвига нашего народа в Великой Отечественной войне. 76 лет назад наш народ принес Победу миру, и память об этом священном Дне Победы неподвластна времени, потому что он имеет всемирно-историческое значение. Сегодня все меньше остается живых свидетелей прошлого, и наш долг — сохранение в вечной памяти благодарных потомков всего, что

завещано помнить и хранить сквозь все времена об этой Великой Победе, о тех, кто подарил нам жизнь.

История Строгановской школы хранит страницы истории нашей страны, овеянные легендарной славой защитников нашего Отечества и столицы нашей Родины. Сохранились воспоминания преподавателей Строгановского училища об этом суровом времени, рисунки, исполненные в минуты военной тишины.

На нашей земле, пережившей огонь и боль войны, возносятся памятники солдатам-воинам и монументы мужества, доблести и славы нашей Родины.

Это знаки живой памяти о героическом прошлом, которое всегда будет жить в сердце нашего народа, потому что память о прошлом, о подвигах родных и безымянных солдат во имя жизни на земле дает силы для веры в настоящее и будущее, для жизни и творчества.

Все было для нас когда-то,
Для вас как будто вчера...
Да будет хранима и свята
Победа и наша страна!
Спасибо за все, что сумели,
За то, что для нас сберегли,
Сквозь страшные дни и недели
Вы счастье и мир пронесли.
Спасибо за правду и веру,
За то, что сегодня весна,
Спасибо за нашу Победу,
Победу на все времена...

С.Л. Аристова

Примечания:

1. Комгоспиталь — главный военный госпиталь Красной армии.

2. Вяземское кольцо окружения (2–13 октября 1941 года) Силами немецкой группы армий «Центр» удалось прорвать оборону советских войск и окружить западнее Вязьмы четыре армии в составе тридцати семи стрелковых дивизий, девяти танковых бригад, тридцати одного артиллерийского полка РГК. Потери убитыми и ранеными Красной Армии превысили 380 тысяч человек; в плен попало свыше 600 тыс. человек. Всего безвозвратные потери составили более 1 млн человек. Дорога на Москву была открыта. Советское командование приняло экстренные меры по укреплению можайской линии обороны и восстановлению нарушенного фронта, бросив против немецких танковых дивизий плохо вооружённых ополченцев и курсантов военных училищ.

3. Стремиловский рубеж — В годы Великой Отечественной войны возле села Стремилово Чеховского района проходил Стремиловский рубеж обороны Москвы. На этом рубеже с 22 октября по 18 декабря 1941 года держала оборону 17 стрелковая дивизия народного ополчения Москворецкого района города Москвы. В помощь 17-й Дивизии были приданы 26-я танковая бригада и часть Лопасненского истребительного батальона. Для того, чтобы замедлить наступление немцев на Волоколамском направлении советское командование решило провести отвлекающий маневр на Стремиловском рубеже обороны — перейти в наступление. Войска 17-й Дивизии в количестве 1800 штыков предприняли наступление, потеряв за два дня около 800 человек убитыми, ранеными и пропавшими без вести. Эти действия остановили наступление немцев на Подольск и после двух месяцев обороны советские войска перешли в наступление.

Список литературы:

1. Архив семьи И.Г. Кадиной. Неопубликованная повесть «Аудитория-война».

2. Дневники И.Г. Кадиной. Домашний архив Кадиных–Жернаковых.

3. Сборник «Архитектор в солдатской шинели». — Москва: Стройиздат, 1985. (Публикация фрагментов военных дневников И.Г. Кадиной).

4. Сталева Т. Окно в стене // Советская культура. 29 ноября 1986.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

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

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of art history, professor of the department of history of arts and humanitarian sciences of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

ИЗУЧЕНИЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА И ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОГО СТИЛЯ В СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ В 60-Е ГОДЫ XIX ВЕКА

THE STUDY OF OLD RUSSIAN ART AND THE FORMATION OF THE RUSSIAN STYLE IN THE STROGANOV SCHOOL IN THE 60S OF THE XIX CENTURY

В статье рассматривается история Строгановского училища после объединения Первой и Второй рисовальных школ в Москве под руководством В.И. Бутовского (1815–1881) и его активная деятельность по собиранию и изучению древнерусского искусства, пропаганде его за рубежом и изданию «Истории русского орнамента с X по XVI столетия по древним рукописям», ставшего важным культурным событием в России и за рубежом во второй половине 60-х – в начале 70-х годов XIX века. Описаны первые опыты использования исторического национального наследия в формировании русского стиля в стенах Строгановского училища.

The article examines the history of the Stroganov School after the unification of the First and Second Drawing schools in Moscow under the direction of V.I. Butovsky (1815–1881) and his active work on collecting and studying Old Russian art, promoting it abroad and publishing «The History of Russian Ornament from the X to the XVI Century according to Ancient Manuscripts», which became an important cultural event in Russia and abroad in the second half of the 60s – early 70s of the XIX century. The first experiments of using the historical national heritage in the formation of the Russian style within the walls of the Stroganov School are described.

Ключевые слова: Строгановское училище, русский стиль, Виктор Иванович Бутовский, византийский орнамент, древнерусский орнамент, история русского орнамента.
Keywords: Stroganov School, Russian style, Viktor Ivanovich Butovsky, Byzantine ornament, Old Russian ornament, history of Russian ornament.

Художественное направление, которое становится одним из ведущих в стилистике историзма и получает название русского стиля, наиболее ярко проявилось в отечественном искусстве 60–80-х годов XIX века. В Москве становление русского стиля совпало с объединением в 1860 году 1-й и 2-й Рисовальных школ и восстановлением Строгановского училища технического рисования под руководством Виктора Ивановича Бутовского [1], который своей активной деятельностью положил начало изучения древнерусского искусства, утверждения его самобытности, художественной ценности и вхождения русского стиля в систему преподавания училища.

Шестидесятые годы стали важным рубежом, определившим новый этап в развитии отечественного искусства в целом. Большую роль в поисках национальной идентичности сыграли не только Всемирные, но и Всероссийские выставки первой половины 60-х годов XIX века. Это отмечали и сами современники: «Выставки 1861 и 1865 гг. — были особенно значимыми <…> на них произведения, представленные на суд публики, были подвергнуты особенно тщательному рассмотрению и оценке <…> в них ясно выражается наклонность к изобретению самобытному, тщательное изучение стилей и в особенности различных источников национального искусства» [2, с. XXXX–XLI].

В связи с этим В.И. Бутовский на базе Строгановского училища начинает работу по собиранию и изучению памятников древнерусского искусства, он отмечает: «Чрезмерное подражание в промышленных производствах всему иностранному и совершенное отсутствие своеобразного стиля побудили Строгановское училище в 1864 году обратиться к памят-

никам христианской древности в России и к отысканию в них тех оставшихся от предков наших рисунков, которые могли бы послужить к образованию понятий о древнерусском стиле» [3, с. 162].



Рис. 1. Экспозиции Художественно-промышленного музея Строгановского училища, фото начала XX века

Важно отметить, что этот процесс начался одновременно с созданием художественно-промышленного музея в Строгановском училище, экспонатами которого стали слепки с архитектурного декора Дмитриевского собора (XII в.) в городе Владимире (ил. 1). На этот памятник указал Бутовскому архитектор Ф.Ф. Рихтер, считая его примером византийского архитектурного стиля, а значит и ярким свидетельством национальной традиции. Следует вспомнить, что в начале 60-х годов в понимании национальной традиции еще не было четкого разделения на византийское и древнерусское наследие. В данном контексте важно было подчеркнуть самобытность древнерусского искусства и его отличие от западного. Известный современный исследователь русского стиля Е.И. Кириченко по этому поводу отмечала: «Термин византийский стиль во второй четверти XIX века не только указывал на истоки, но и нес в себе характеристику существа воспринятой от Византии культуры — ее христианских основ, ее православия» [4, с. 107].

Таким образом, в начале 60-х годов XIX века в Строгановском училище была собрана коллекция слепков, состоящая из 31 колонки аркатурно-колончатого фриза Дмитриевского собора с различными орнаментами, двух порталов, арки, соединявшей колонки, а также отдельные фрагменты орнаментального декора и сюжетных композиций рельефов фасадов. Интересно, что для этой эффективной работы в Строгановском училище был выработана технология снятия желатиновых форм с алебастровых моделей. Ее описал сам В.И. Бутовский в «Журнале мануфактур и торговли» в 1865 году [5, с. 143]. Дело в том, что было сделано несколько экземпляров коллекции слепков. Одна была подарена московскому отделению Совета торговли и мануфактур в качестве благодарности за оказание помощи в устройстве художественно-промышленного музея

в Строгановском училище. Другая коллекция была приобретена Академией художеств в Санкт-Петербурге для отдела музея русских древностей. Ее высоко оценил Г.Г. Гагарин (1810–1893), который сам являлся одним из первых исследователей византийского искусства и создателей византийского стиля в искусстве историзма. Он отмечал, что было бы желательно «...чтобы русская промышленность брала из русских древностей мотивы для своей орнаментистики, давая ей ту правильность и изящность, какая требуется современным вкусом» [6, с. 164]. Отдельные элементы коллекции слепков также находились в Московском Публичном музее.

В.И. Бутовский через Наталиса Рондо, «устроителя» Лионского и Амьенского музеев, предложил принять в дар Сюринтенденту Академии художеств в Париже графу Ньюверкерку некоторые слепки из коллекции. Наталис Рондо по этому поводу писал: «...г. Сюритенден ...не ожидал встретить в формах древнерусского стиля произведения, соединяющего в себе при своеобразном характере sui generis столько типичных свойств красоты и разнообразия» [3, с. 164–165].

Слепки с архитектурного декора Дмитриевского собора вместе с 157 слепками с других предметов русской старины — Царских врат, церковных и светских сосудов, крестов, панагий и др. — были представлены в экспозиции музея Клюни в Париже.

В 1866 году Строгановское училище посетил директор Эдинбургского художественного музея Т.С. Арчер. Как отмечал В.И. Бутовский, профессор с особым любопытством рассматривал «прилепы» Дмитриевского собора и отзывался о них как о замечательном памятнике древнерусского искусства. В своем отчете о поездке в Россию Т.С. Арчер писал: «В Москве произошла большая перемена, и департаменту приятно будет знать, что там образовалось училище рисования по плану Соут-Кенсингтонского училища, и что в нем обратили внимание на красоты древнерусского искусства и уже собрали тысячи рисунков, а равно приступили к снятию слепков с архитектурных украшений» [3, с. 165].

Позже, когда В.И. Бутовский встретился с директором Эдинбургского музея на выставке 1867 года в Париже, тот сказал ему в личной беседе: «Знаете ли, что я сказал в Англии про ваши рисунки и слепки? Что нам необходимо все это иметь у себя!» [3, с. 165]. Практически одновременно со снятием архитектурных слепков с орнаментов начинается копирование художниками рисовальщиками Строгановского училища

орнаментов с древних рукописей X–XVII веков. Часть этих копий была показана на мануфактурной выставке 1865 года в Москве. В статье «Об изделиях Строгановского технического рисования на Московской промышленной выставке 1865 года», изданной в сборнике Общества древнерусского искусства, по этому поводу говорилось: «Между образцами <…> наиболее обратившими на себя внимание: прекрасные раскрашенные снимки с заглавных букв заставок и орнаментальных украшений, почерпнутых из древних рукописных книг с XI по XVII столетия <…> Польза предметов, выставленных Строгановским училищем, слишком очевидна, чтобы следовало её доказывать. Нет сомнения, что учреждение это, равно как и вновь устраиваемый Художественно-промышленный музеум в Москве, дадут русскому мануфактурному производству тот характер самобытности в связи с художеством, недостаток которого был одною из главнейших причин, дававших в глазах Европы нашей промышленности такое ничтожное значение» [3, с. 169].

В 1866 году, во время пребывания в России, наследник английского престола, будущий король Эдуард VII также ознакомился с орнаментальными копиями в Строгановском училище. Как свидетельствует В.И. Бутовский, принц изъявил сожаление, что эти рисунки не изданы и предложил прислать данный труд в Лондон, обещая свое содействие в его издании. Когда Виктор Иванович Бутовский в апреле 1867 года был в Париже, то через комиссара всемирной выставки Д. Генри Коля передал наследнику 10 листов рисунков с орнаментами от XII до XVII века. Позже Бутовский получил письмо, в котором Генри Коль передавал благодарность за подарок и писал: «…что Его Королевское Высочество принял портфель с большим удовольствием и что он в величайшем восхищении от прекрасного исполнения заключающихся в нем рисунков» [3, с. 170].

В конце 1866 года рисунки были выставлены в Московском Публичном музее, а в январе 1867 года перед отправлением их на выставку в Париж, они демонстрировались в Санкт-Петербурге в залах Общества поощрения художников. 13 января выставку посетил император Александр II, заметив, что надо озаботиться их изданием.

Всемирная выставка 1867 года вписала новую страницу в популяризацию русского стиля. Об этом в 1879 году писал известный исследователь Г.Д. Филимонов: «Немало содействовала такому обращению к русскому искусству Всемирная выставка 1867 года, на которой впервые памятники русского искусства, в копиях и подлинниках предстали в

значительном количестве, и что особенно важно, без обычных комментариев о несостоятельности русского стиля» [7, с. 9].

В контексте общий стилевой концепции строгановские копии с орнаментов имели большой успех: «…они, как отголосок былого, выказали замечательное изящество наших простонародных изделий, которое выражается, между прочим, в украшениях наших крестьянских жилищ. Резьба на избе, мотивы фасада по русскому отделу, строения для конюшен, русские рисунки на золотых и серебряных изделиях Сазикова и Овчинникова, на парчах Сапожникова и на ювелирных изделиях Чичелева, а также выделка простых крестьянских деревянных изделий, положительно изобличали связь между настоящим и прошедшим, выразившуюся в рисунках Строгановского училища» [3, с. 171].

Таким образом, копии орнаментальных композиций с древних рукописей, выполненные в цвете с большим мастерством художниками-рисовальщиками Строгановского училища М.В. Васильевым, П.А. Нисевиным, С.Ф. Щеголевым, стали тем материалом, который был особенно востребован русской художественной промышленностью и отвечал запросам своего времени с обращением искусства к национальным традициям. Однако интерес иностранных экспертов свидетельствовал о том, что Запад тоже не остался равнодушным к искусству Древней Руси, которого он до сего времени не знал. Коллекцией орнаментальных рисунков заинтересовался известный парижский издатель Морель и предложил издать альбом на свои средства или, если он будет напечатан в России, заняться его продажей во Франции. Посетившие археологический отдел русского павильона на выставке 1867 года комиссар Великобритании Генри Коль, а также директор Кенсингтонского музея и Овен Джонс, составитель известного издания «Грамматика орнамента», также изъявили желание приобрести коллекцию рисунков и даже предлагали купить копии с них [8, с. 172].

Важно отметить и мнение упоминавшегося ранее Наталиса Рондо, признанного во Франции эксперта по художественной промышленности. В своем письме В.И. Бутовскому в июле 1867 года он писал: «Россия — единственная нация, имеющая национальное искусство, артистический тип, отличающийся от всего того, что принято остальною Европой. Это ваше великое счастье. Перед вами широкое поле в области орнамента. Вы можете всегда давать произведениям вашим характер оригинальности, который будет возвышать их достоинство» [3, с. 174].

Н. Рондо отмечал, что такой интерес к русскому искусству обусловлен на Западе тем, что потребитель уже утомлен однообразием форм и орнаментов западноевропейских, поэтому рисунки древнерусских орнаментов заинтересовали не только специалистов — историков, археологов, исследователей искусства, но и промышленных художников, ищущих новых форм и рисунков для своих изделий.

По итогам Всемирной выставки 1867 года Строгановское училище и музей были награждены серебряными медалями и дипломами за рисунки и слепки с произведений древнерусского искусства.

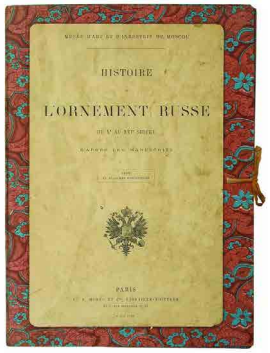


Рис. 2. Обложка издания «История русского орнамента с X по XVI столетия по древним рукописям» 1870 года

После выставки продолжались переговоры с издателем Морелем. Для этого литограф Левье выполнил в качестве образца одну гравюру с предоставленной ему таблицы. Все последующие хромолитографии для издания были выполнены в одной из лучших парижских мастерских Лемерсье. В полном объеме издание вышло в 1870 году на русском и французском языках (ил. 2). Текст на французском языке печатался в Париже, на русском — в Москве. Издание состояло из двух томов. В первом томе были представлены 100 таблиц с копиями орнаментов, напечатанные в технике хромолитографии в натуральную величину. В.В. Стасов, который в своих критических статьях уделил большое внимание данному изданию, отмечал высокий уровень типографской печати: «…все приходится на своем месте с необыкновенной верностью, точно будто рисовано от руки; каждая самая мелкая жилка, каждый самый крошечный оттенок верен по тону и по месту, на который пришелся с математической точностью» [9, с. 222].

В предисловии к изданию В.И. Бутовский писал: «Собранные в этих альбомах факсимильные воспроизведения, все почерпнуты из старинных рукописей греческих и славянских. Они предполагают как подручный архив идей и материалов для всякого рода орнаментовки живописной, вяательной, резной, чеканной, по металлу, по кости, по дереву, по камню, для глиняных и стеклянных изделий, для тканей, обоев, переплетов и всякого рода утвари и вещей, требующих изящества формы и украшения»

[10, с. 1]. Во втором томе, который издатели назвали дидактическим, располагались прорисовки с увеличенных фрагментов орнаментов. В.В. Стасов, со свойственной ему прямолинейностью, более критически отнесся к идее второго тома. Он отмечал, что сама идея понятна: «…издатели желали показать, какой орнаментальный мотив может быть извлечен из древнего рисунка <…> и если в следующих трёх выпусках эта дидактическая часть не будет исполнена строже и тщательнее, лучше вообще её не издавать» [9, с. 226].





Рис. 3. Византийский орнамент. Из греческого Евангелия X–XI вв. Санкт-Петербургская Императорская публичная библиотека
Рис. 4. Русский орнамент. Из «Сборника Святослава», 1073 г. Синодальная библиотека

Кроме того, В.В. Стасов писал о том, что еще до отправки копий на выставку 1867 года в Париж, он предлагал расположить их не только по эпохам, но и по школам, например, «новгородская школа», «московская школа». Однако, несмотря на некоторые недостатки, Стасов отмечал ту большую и важную работу Строгановского училища и тот интерес, который вызвали данные рисунки, занимавшие в отделе «Истории труда» целую стену: «…русские орнаментальные формы были так новы и интересны для западного глаза, что все люди со вкусом и знанием часто и долго останавливались перед нею…» [9, с. 223].

Парижская газета «Le Moniteur universel» также отмечала, что издание «Истории русского орнамента», будет полезно не только для России, но и для Западной Европы: «…для нас оно имеет большую цену <…> Мы не знаем русского искусства, вернее мы смешиваем его с византийским, а между тем, оно имеет свою красоту, свою оригинальность, оно не страждет от обилия и пестрого разнообразия различных орнаментов. Приготовленные сочинения дадут нам возможность судить об

искусстве, которое развилось в ту эпоху, когда Россия, казалось, не имела истории» [3, с. 175].

В.И. Бутовский подчеркивал, что создание таблиц с орнаментами заставок, страниц, инициалов с византийских и русских книг позволит также «…ответить на вопрос, существуют ли отличия между орнаментами русскими и византийскими и можем ли мы утверждать, что в России был свой художественный элемент» [3, с. 166] (ил. 3, 4).

Расположение рядом византийских и русских образцов имело большое значение для анализа их особенностей и в итоге — понимания различий между византийским и русским стилями в искусстве второй половины XIX века, поэтому, несмотря на то, что Бутовский во введении к таблицам писал о том, что рисунки предназначены для «технико-промышленных» целей, на самом деле значение этого издания было гораздо более широким. На это указывал и В.В. Стасов, он сетовал на то, что в издании нет серьезной научной статьи, в которой история древнерусского и византийского орнамента была бы представлена в своем эволюционном развитии, в сравнении с болгарским, сербским, восточным и даже западноевропейским орнаментом. Хотя переговоры о написании такой статьи велись с известным исследователем древнерусской литературы и искусства Ф.И. Буслаевым, но по неизвестным причинам они не завершились успехом. В целом, замечания Стасова касались именно научного структурирования материала и наличия справочного научного аппарата. Он считал, что такое роскошное и дорогое издание должно иметь не только практическое, но и теоретическое значение.

Необходимо также отметить, что французские исследователи предложили в подборе таблиц для издания ограничиться XVI веком включительно, так как в орнаментах XVII века они справедливо увидели влияние западноевропейского искусства и считали это временем упадка.

Но, несмотря на некоторые недостатки, современники отмечали, что деятельность В.И. Бутовского была важной и своевременной. Кроме того, она совпала и с организацией первого художественно-промышленного музея в Строгановском училище: сбор образцов произведений древнерусского искусства, изучение его форм и орнаментального декора, на основе которого формируются стилевые черты русского стиля, ставшего одним из ведущих в проектировании произведений декоративно-прикладного искусства Строгановского училища. Такие примеры уже были продемонстрированы на Всероссийской мануфактурной

выставке 1865 года в ткацком и набивном деле. В отчете о выставке говорилось: «…оригинальные рисунки учеников, специально приготовленные для ткацкого и набивного дела: многие из них уже приведены в исполнение на станках Строгановского училища, которое сверх рисовального образования имеет ещё и технический класс» [3, с. 156–157]. На выставке была представлена целая коллекция образцов по ткацкому и обойному делу. Особо отмечали эксперты рисунки для платков, выделяя работу М. Коробейникова. Его платок «…адрианопольского цвета <…> совершенно в том вкусе, как тысячи платков совершенно готовых и тут же находящихся на выставке, но между тем, все в нем: и общее сочинение, и комбинация цветов, и самые краски, смотрит красиво, изящно и самобытно» (выделено мной — Е.Д.) [3, с. 157].

В этих рисунках был использован и переосмыслен тот богатейший исторический материал, который к этому времени в Строгановском училище уже оформили в орнаментальные таблицы. Эксперты писали, что новизна и оригинальность представленных проектов и готовых изделий основывается на почерпнутых «…в молитвенных старопечатных книгах и рукописях, которые целиком взяты или составлены из заголовков и заставок древних книг Синодальной библиотеки и других» [3, с. 157].

На Всемирной выставке, проходившей в Париже в 1867 году, Строгановское училище, помимо указанных выше орнаментальных копий и слепков, выставило «…рисунки учеников, особенно по печатанию тканей, которые положительно конкурировали со всем подобным, представленным на выставку Францией, Англией и Германией. Этой степенью совершенства училище, бесспорно, обязано заботливому и просвещенному к нему вниманию его директора В.И. Бутовского» [11, с. XII]. За эти рисунки училище было награждено серебряной медалью.

На Всемирной выставке 1873 года, проходившей в Вене, Строгановское училище представило достаточно обширный материал, свидетельствующий о выходе теоретической и практической подготовки учащихся на новый, более высокий уровень. Это рисунки приуготовительного класса, рисунки по набивному, ткацкому и орнаментальному отделам; цветы и овощи, птицы и животные, пейзажи «снятые с натуры». Были показаны рисунки с гипсов, образцы черчения, перспективы, чистописания, каллиграфии, а также рисунки с предметов художественного музея. На выставке экспонировались и 57 расписных глиняных и фаянсовых вещей, выполненных в керамической мастерской училища.

Судя по сведениям, которые Строгановское училище предоставило позже, на выставку 1900 года в Париже, указывалось, что гончарная мастерская уже существовала с 1860 года [12, л. 5 об.]. Таким образом можно сказать, что керамика была одним из первых, практически осваиваемых ремесел в Строгановском училище. В это время большое внимание уделялось и художественной росписи по керамике и металлу. В экспозиции были представлены расписные глиняные горшки, блюда, кружки, кувшины, квасники, солонки, жбаны, изразцы, а также железные блюда и подносы в русском стиле [13, с. 155]. Следует также отметить, что на Венской выставке 1873 года были показаны гальванопластические копии — 130 предметов, изготовленных под руководством А.Ф. Симоненко, который руководил гальванопластическим отделением.

О сложившейся в Строгановском училище методике преподавания свидетельствовали представленные на Венской выставке учебные пособия, составленные преподавателями: курс элементарного рисования академика Васильева «Руководство к сочинению орнаментов в русском стиле»; курс геометрического и линейного черчения и рисования художника Заруцкого. Демонстрировались геометрические чертежи и таблицы, объясняющие набивное и ткацкое дело, каллиграфическая таблица, заключающая «сравнение трудных и лёгких письмен древних и новых, первообразных и заимствованных у всех народов». Также был представлен публике уже великолепно изданный «Сборник орнаментальных украшений, почерпнутых из греческих и древнерусских рукописных книг с X по XVI век включительно» и «Строгановский иконописный лицевой подлинник». В экспозиции находились фотографии с предметов, хранящихся в Троице-Сергиевой лавре, московской Патриаршей ризнице, в Суздальском соборе и в Строгановском музее [14].

Следует, однако, отметить, что не все благосклонно отнеслись к идее В.И. Бутовского о разработке орнаментов в русском стиле. Автор большой статьи, опубликованной в «Новостях художественной жизни» в 1887 году, давая ретроспективную оценку деятельности В.И. Бутовского, писал: «Однако, все эти меры, стоившие много труда и денег, не привели к желаемому результату, за исключением, впрочем, серебряных дел мастерства, в котором появились финифтяные украшения в характере миниатюр древних церковных рукописей» [15, с. 91].

Надо учитывать, что это замечание было высказано в конце 80-х годов, когда русский стиль уже почти в течение тридцати лет

утвердился и успешно развивался в отечественном искусстве. Но, как любое художественное явление на определенном историческом этапе ярко отразившее свое время, русский стиль в конце 80-х годов в новых исторических условиях перерождается в неорусский стиль — национально-романтическое направление модерна с иными принципами формообразования.

Таким образом, в первой половине 60-х годов интерес к русской национальной традиции только оформлялся в самостоятельное художественное направление в декоративном искусстве, поэтому деятельность В.И. Бутовского была своевременной и необходимой, тем более что издание «Истории русского орнамента» стало первым подобным опытом, так как похожие сборники выходили уже в 70–80-е годы. Это и работы самого В.В. Стасова, «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» (1882), «Русский народный орнамент» (1872–1887), и альбом Г.Г. Гагарина «Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Г.Г. Гагариным» (1887).

Примечания:

1. Виктор Иванович Бутовский (1815–1881) был известным общественным деятелем, действительным статским советником, егермейстером двора Его Императорского Величества, членом Московского отделения Совета торговли и мануфактур.

2. *Иезбера Ф.И.* Всероссийский музей или Собрание предметов, касающихся познания Русской империи. — Варшава, 1879.

3. *Бутовский В.И.* Реферат члена русского археологического съезда, директора Центрального Строгановского училища технического рисования В.И. Бутовского, читанный в заседании съезда в Москве 16 марта 1869 года // Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле ле Дюка, французского ученого архитектора и Ф.И. Буслаева, русского археолога. Критический обзор В.И. Бутовского. Приложение III. — М., 1879.

4. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. — М., 2020.

5. *Бутовский В.И.* Новый способ лепления посредством желатина // Журнал мануфактур и торговли. — 1865. — Т. V.

6. Эту цитату приводит В.И. Бутовский из письма от 10 сентября 1864 года за № 1940, которое было адресовано ему Г.Г. Гагариным // Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле ле Дюка, французского ученого архитектора и Ф.И. Бу-

слаева, русского археолога. Критический обзор В.И. Бутовского. Приложение III. — М., 1879.

7. *Филимонов Г.Д.* Самостоятельность русского стиля с точки зрения современной критики искусства на западе. — М., 1879.

8. Англичане готовы были заплатить по 108 франков за копию с рисунка, но В.И. Бутовский, видимо, уже вел переговоры с Морелем и специально выставил очень большую сумму, поэтому Генри Коль написал, что они будут вынуждены ждать издания этого альбома.

9. Histoire l`ornament russe du X au XVI siècle d`après manuscrits. — Paris, 1870.

10. *Стасов В.В.* Критика художественных изданий и статей // Собрание сочинений. 1847–1886. Отд. 4. — СПб., 1894–1906.

11. *Киттары М.Я.* Всемирная выставка 1867 года в Париже. — СПб., 1867.

12. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 87.

13. Указатель русского отдела Венской Всемирной выставки 1873 года. — СПб., 1873.

14. Художественно-промышленный музей был открыт 17 апреля 1868 года и состоял из художественного отдела (1455 предметов), промышленного (5958 предметов) и народного (1769 рисунков с древнерусских памятников, а также оригинальные предметы).

15. Новости художественной жизни. — 1887. — Т. 5. — № 4.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, член Творческого Союза Художников России, заведующий кафедрой «История 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 Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 47895574@qq.com

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ БАЙ ЮЙПИНА

FEATURES OF BAI YUPING LANDSCAPE OIL PAINTING

В работе анализируются художественные особенности пейзажной масляной живописи Бай Юйпина, признанного авторитета в области современной пейзажной живописи в Китае, руководителя мастерской масляной живописи Пекинской академии живописи и члена Китайской ассоциации художников. Его многолетние творческие поиски привели к формированию уникального изобразительного стиля, который отражает богатство китайской культуры и обнаруживает присущее ей стремление к обобщению и идеализации реальности.

В отличие от европейской традиции, где художник, как правило, специализировался в том или ином определенном жанре — пей-

заже, портрете или натюрморте, большинство китайских художников, работавших в технике масла, обращались ко всем этим жанрам поочередно или даже одновременно.

С началом политики реформ и открытости в 1978 году в Китае и созданием свободного рынка многие китайские художники стали чаще обращаться к пейзажной тематике. В новых условиях глобализации началось взаимодействие и взаимопроникновение древности и современности, восточная и западная культурные традиции вошли во взаимодействие и взаимопроникновение. Бай Юйпин занял уникальное место среди китайских художников этой эпохи.

The paper analyzes the artistic features of landscape oil painting by Bai Yuping, a recognized authority in the field of modern landscape painting in China, the head of the oil painting workshop of the Beijing Academy of Painting and a member of the Chinese Association of Artists. His long-term creative search led to the formation of a unique visual style that reflects the richness of Chinese culture and reveals its inherent desire to generalize and idealize reality.

In contrast to the European tradition, where the artist usually specialized in a particular genre — landscape, portrait or still life — most Chinese artists who worked in the oil technique turned to all these genres in turn or even simultaneously.

With the beginning of China's policy of reform and openness in 1978 and the creation of a free market, many Chinese artists began to turn more often to landscape themes. In the new conditions of globalization, the interaction and interpenetration of antiquity and modernity began, Eastern and Western cultural traditions entered into interaction and interpenetration. Bai Yuping occupied a unique place among Chinese artists of this era.

Ключевые слова: китайская пейзажная живопись, традиция, новаторство, новая китайская живопись, масляная живопись.

Keywords: Chinese landscape painting, tradition, innovation, new Chinese painting, oil painting.

1. Реалистический пейзаж в творчестве Бай Юйпина

Становление Бай Юйпина (р. 1960) как художника пришлось на конец 1970-х — начало 1980-х годов, когда в КНР началась политика реформ и открытости: после долгих десятилетий внутренней изоляции Китай открылся миру — и в художественную жизнь страны широким потоком влились самые разнообразные направления современного европейского и американского искусства. Начавшие с подражания новым для себя веяниям, китайские художники за прошедшие 40 лет сумели освоить различные жанры европейской живописи. Но поначалу это огромное разнообразие современного художественного мира, с которым столкнулись молодые китайские художники, потребовало от них осознанного выбора своего собственного пути в искусстве.

Изучение более чем 40-летнего творческого пути Бай Юйпина (р. 1960) позволяет говорить о том, что у художника не было сомнений при поиске главных сюжетов своих работ — ими стали пейзажи его родины, которыми он любуется в разные времена года, приближаясь к ним и поднимаясь на высоту птичьего полета, любуясь деталями и общими планами.

Уже в своих ранних, юношеских картинах он обратился к изображению родных мест: виды желтых безжизненных плато с ветхими жилищами крестьян, редкими деревьями, под лучами солнца летом и укрытые белоснежными покровами зимой. Каждая травинка и деревце в этих ландшафтах, созданные его кистью, будто излучают какой-то завораживающий свет. Скудность растительного покрова, очевидная суровость жизни не отталкивают зрителя, а, наоборот, притягивают к возникающим переживаниям идеально-прекрасного мира — от созерцания пространства, бесконечного и грандиозного, и времени, длительного и наполненного чувствами, даже сентиментального.



Рис 1. Холмистые равнины Западного Китая (фото)

Такое видение природы во многом связано с обстоятельствами детства художника,

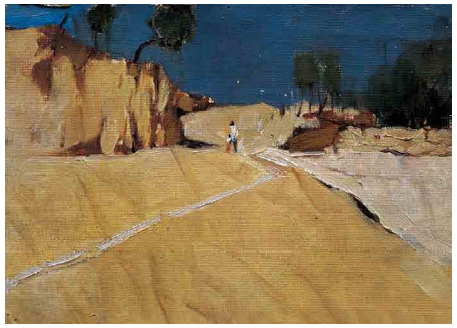


Рис. 2. Дорога в деревне. Холст, масло. 30 х 40 см. 1980



Рис. 3. Теплая зима. Холст, масло. 100 х 70 см. 1991

который родился и вырос в уезде Сию провинции Шаньси. Эти места на западе Китая представляют собой суровый край, иссушенные зноем бескрайние холмы и обрывистые плато, сплошь изрезанные оврагами — мало приспособленные для жизни людей. Природа этих мест необычайно сурова, так что местные жители из века в век, из поколения в поколение, прозябали в нищете (фото, рис. 1). К тому же время, на которое пришлось детство Бай Юйпина, оказалось еще и самым тяжелым в истории современного Китая: с 1960 по 1963 год разразился голод, жертвами которого стали 30 миллионов человек. Можно только догадываться о тех воспоминаниях, которые остались в душе мальчика — будущего художника, когда и без того нелегкая жизнь людей на бесплодном плато Шаньси сделалась невыносимой. Эти жизненные тяготы не исказили строя его души, но сделали его философом. Детские воспоминания художника смогли удержать в памяти эти величественные бескрайние и бесплодные просторы, открывающиеся с вершин нагорья, величественные руины проходившей в этих местах Великой Китайской стены и виды редких, цепляющихся за склоны бедных селений, навсегда врезавшиеся в память и ставшие источником вдохновения для его полотен.

В одной из первых своих работ «Дорога в деревне» (1980, рис. 2) художник изобразил родной сельский пейзаж, образ которого он пронесет в сердце через все свое творчество. В ярком сияющем свете палящего солнца изображен безлюдный отвесный склон глинистого холма, пересеченного белесой узкой тропинкой с одинокой фигуркой путника, бредущего в деревню: бедная земля, претерпевшая многие лишения, под ярким куполом

лазурных небес, будто подающих надежду на продолжение жизни в этих забытых богом местах.

В работе «Теплая зима» (1991, рис. 3) он позволяет зрителю осязать этот странный безжизненный ландшафт и даже текстуру оголившихся обрывов, которые кажутся темно-красными из-за напитавшей их талой воды. За долгие годы эти воды, стекающие с отвесных склонов плато, промыли множество оврагов и русел, испещрив поверхность, так что она напоминает какой-то инопланетный ландшафт, местами припорошенный снегом, тихий и пустынный под неярким зимним солнцем. Люди, испокон веков здесь живущие, обустраивают себе пещеры и землянки на склонах плато с той стороны, которая обращена к солнцу. Эти убогие жилища выглядят, как хижины отшельников, уединившихся вдали от суеты шумной жизни. Этот пейзажный образ настраивает на философское переживание перипетий человеческой судьбы и духовных поисков, рассказывает о тяготах, упорстве и мужестве в противоборстве с этим суровым краем.



Рис 7. Старая повозка. Холст, масло. 50 х 60 см. 1991

В картине «Старая повозка» (1991, рис. 7) мы вновь видим уходящие за горизонт холмы — на сей раз осенние, поросшие уже увядающей травой. В центре картины — самодельная повозка, которую крестьяне соорудили из брошенного прицепа на автомобильных колесах.

Оглобли повозки приподняты, так что привязанная к ним лошадиная сбруя колышется на ветру. Очевидный натурализм этого полотна уходит далеко от традиций, и есть то новое и необычное качество, привнесенное мастером в национальный пейзаж. Этот пронзительный в своей выразительности мотив — грубо сколоченная «из хлама» повозка — говорит о тяготах скудной, но героической жизни крестьян. Впечатление безысходности — в лаконичном окружении повозки: вдали пустынный холм, а в сером небе редкие облака, которые не принесут этой земле изобилия. Все это вызывает у зрителя чувство уныния и ощущение запустения. Монохромный, серо-коричневый тональный колорит лишь усиливает невеселые воспоминания.

2. Историософский пейзаж в творчестве Бай Юйпина

Исторический пейзаж — еще одно важное направление в творчестве Бай Юйпина — позволяет мастеру погрузиться в пучину времени, пережить далекие исторические события. В своих ведутах он изображает сохранившиеся древние памятники, архитектурные ансамбли, намеренно освобожденные от шумных толп туристов и погружающие нас в размышления о далеком-далеком прошлом.

В картине «Угловая башня Запретного города» (2002, рис. 4) композиция вытянута по горизонтали, что дает возможность ощутить величественный размах архитектуры и грандиозность замысла древней твердыни. Кажется, будто пейзаж, наполненный золотым метафизическим сиянием, исходящим из глубины веков, подчеркивает славу и недосягаемую красоту этой национальной святыни. Крепостная ограда, сдержанно и величественно блистающая в лучах света, как бы оживает на фоне теплого зеленоватого неба. Ветви деревьев на переднем плане словно взлетают вверх, обращаясь к небесам, создают странное ощущение мифологического диалога земного и небесного. В этой картине переплетены размышления автора об исторической памяти и глубочайших корнях древней китайской культуры.

Полотно «Дворы хутунов» (2006, рис. 5) изображает типичные для севера Китая исторические кварталы городской застройки, испещренной небольшими внутренними дворами и узкими переулками, замкнутыми и компактными. Белый снег создает отчетливые контрасты пятен черного и белого. Сложное пространственное построение композиции в этом пейзаже превращает обыденный вид в величественную историческую панораму, уводящую зрителя в прошлое. Оголенные ветвистые кроны деревьев на переднем плане позволяют нам «войти» в это пространство, ощу-





Рис. 4. Угловая башня Запретного города. Холст, масло. 90 х 140 см. 2002

Рис. 5. Дворы хутунов. Холст, масло. 140 х 70 см. 2006



Рис. 6. Воспоминания о башне «Колокола и барабана». Холст, масло. 180 х 150 см. 2009



Рис. 8. Последние дни зимы. Холст, масло. 200 х 150 см. 2004

тить его невероятную глубину. Снег на кровлях домов обозначен широкими открытыми мазками, создавая эффект присутствия. Красные дуйляни (парные пожелания) на дверях и ветви деревьев нарочито подчеркнуты мастером, обостряя контраст черного и белого.

В картине «Воспоминания о башне «Колокола и барабана» (2009 г. рис. 6) Бай Юйпин впервые показал древний город с высоты птичьего полета. На его полотне, сотканном мазками из оттенков желтого и коричневого цветов, изображены две древние башни. Небольшие постройки, окружающие их кварталы переданы суммарно, крупными мазками разных направлений и цветов. Плотные и красноватые пятна цвета, создающие важный композиционный акцент, — будто следы войн прошлого, оставивших на теле города раны. Примечательно, что в фокусе оказываются объекты центральной части полотна, в то время как его периферия крайне обобщена. Этот, казалось бы, незамысловатый прием расширяет границы пейзажного жанра, придавая ему историософское, патетическое звучание.

3. Сочиненно-декоративный (экспрессионистический) пейзаж в творчестве Бай Юйпина

Однако после 2000 года работы Бай Юйпина постепенно меняют свой художественный язык, стремясь к экспрессионистической выразительности, повышенной напряженности образного решения. Художник все чаще экспериментирует, уходя от традиций реализма к плоскостной декоративной картине. Выразительность обобщения — в ла-

коничных цветовых плоскостях, в простых и ясных, иногда каллиграфических, линиях — позволяет мастеру достичь необычной остроты художественного высказывания.



Рис. 9. Весна на высокогорье. Холст, масло. 150 х 150 см. 2007

Так, например, в работе 2004 года «Последние дни зимы» (2004, рис. 8) автор изображает холмы, покрытые тающим снегом. Небо и земля, разделенные большими массивами тающего снега, стилизованные деревья с шарообразными кронами и стройные вертикали стволов на фоне белеющих склонов создают ощущение декоративного узора из пятен и линий. Обнажившаяся от снега земля передана крупными красными или коричневыми пятнами, в то время как склон вылеплен мелкими ритмичными мазками, что создает эффектный декоративный контраст.

Этот пейзаж передает переменчивую жизнь природы, только-только пробуждающуюся после лишений долгой зимы. В этом образе странно сочетаются и предчувствие перемен, и ощущение неземного покоя. На смену ощущению запустения в ранних реалистических произведениях художника приходит новый спектр чувств, переданный современными композиционными средствами.

В картине «Весна на высокогорье» (2007, рис. 9) художник использует желтый и зеленый цвета, передавая момент прихода весны.

Вся картина наполнена зеленоватыми оттенками, так что между светом и тенью нет очевидной связи. Динамика движения кисти формирует сложные пространственные отношения, ощущение цвета далеко от натурных впечатлений, оно глубоко поэтично, субъективно.

Бесплодное высокогорье наполнилось жизнью. Эта идеализированная выразительность заимствована из традиционной китайской живописи се-и («живопись идей»). Тропинки, реки, рисовые поля и террасы, овраги и склоны холмов переданы виртуозными каллиграфическими линиями. Деревья превращаются в темно-зеленые пятна, обрамляющие поля, а сами поля и холмы обозначены крупными цветовыми плоскостями.

Пятна, линии и плоскости на этом полотне соединяются в один удивительный и очень яркий образ. В этом сходстве и непохожести — особая выразительность, восходящая к эстетической концепции традиционной китайской живописи се-и, которая столетиями развивалась в истории национального искусства.

***

Появление работ Бай Юйпина способствовало процессу обособления китайской масляной живописи, которая находит свой собственный путь. Неслучайно, размышляя о пейзаже, Бай Юйпин говорил:

«Когда я смотрю на гору, у меня возникают ассоциации с абстрактной композицией, переданной цветовыми пятнами, очищенными от натуралистических деталей и подробностей, что позволяет передать высокий смысл и таинство происходящего в природе” [1].

Примечания:

1. *Ван Гэнь.* Анализируя и восхищаясь масляной живописью Бай Юйпина. — URL: http://www.360doc.com/content/16/1126/12/37365685_609641929.shtml (дата обращения: 15.04.2021).

2. В поисках идеального духовного очага. — URL:http://www.360doc.com/content/14/0227/12/535749_356106787.shtml (дата обращения: 15.04.2021).

Список литературы:

1. Величественный пейзаж — масляная живопись Бай Юйпина. — URL:http://www.360doc.com/content/19/0121/21/19550642_810471291.shtml (дата обращения: 15.04.2021).

С.Л. АРИСТОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Истории искусств и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: AristovaSL@yandex.ru

ЛЮ ХАЙ
Аспирант кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: liuhai_423@yeah.net

S.L. ARISTOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History of Arts and Humanities of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: AristovaSL@yandex.ru

LIU HAI
Graduate student of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: liuhai_423@yeah.net

ТВОРЧЕСТВО В.М. СИДОРОВА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ РОССИИ И КИТАЯ СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ ВАЛЕНТИНА МИХАЙЛОВИЧА СИДОРОВА ПОСВЯЩАЕТСЯ

V.M. SIDOROV›S WORK IN THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA AND CHINA DEDICATED TO THE BLESSED MEMORY OF VALENTIN MIKHAILOVICH SIDOROV

В статье рассказывается о творчестве выдающегося российского мастера пейзажа, писателя, педагога Валентина Михайловича Сидорова, его жизненном пути и общественной деятельности. Авторы статьи лично знали Валентина Михайловича.

The article tells about the work of the outstanding Russian landscape master, writer, teacher Valentin Mikhailovich Sidorov, his life and social activities. The authors of the article knew Valentin Mikhailovich personally.

Ключевые слова: художник, педагог, писатель, пейзаж, Россия, Китай.
Keywords: artist, teacher, writer, landscape, Russia, China.

Творчество Валентина Михайловича Сидорова занимает особое место в историко-культурном наследии России и Китая. Выдающийся мастер пейзажа, он обратился к замечательным традициям русского искусства. В.М. Сидоров — известный художник, писатель, педагог. И жизнь Валентина Михайловича Сидорова, и его биография — прекрасный пример служения своему Отечеству поистине народного художника и мастера российской словесности, внесшего выдающийся вклад в культуру России и Китая.

Творчество В.М. Сидорова особо видится в контексте художественной культуры Китая. Его произведения хорошо известны китайскому зрителю. Со многими художниками Китая В.М. Сидоров общался в теплой атмосфере проходивших в Китае выставок российского мастера пейзажа, начиная с 1994 года. И в дальнейшем эти выставки были постоянны: Выставка современной русской живописи в рамках проекта «Год России в Китае» «Учителя и ученики — дружба, согласие, развитие» в 2006 году. В 2012 году состоялась персональная выставка художника в городе Тайюань (провинция Шаньси). В 2014 году в Китае проводился фестиваль, посвященный известному китайскому художнику Ци Байши в городе Сянтань. Валентин Михайлович Сидоров посещает родной дом Ци Байши. О Ци Байши Валентин Михайлович Сидоров всегда говорил тепло и проникновенно как о мастере и человеке очень близком ему по духу и отношению к жизни и творчеству. В 2015 году проходила персональная выставка В.М. Сидорова «На теплой земле» в Академии изящных искусств в Пекине и позднее в Сямыне.

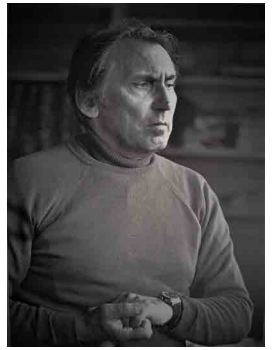


Рис. 1. Портрет Валентина Михайловича Сидорова

К 90-летию Валентина Михайловича Сидорова была приурочена его персональная выставка совместно с известным китайским художником То Мус «Вглядываясь в даль — Родные края» — январь 2019 года, организованная в преддверии



Рис. 2. 90-летие В.М. Сидорова. 22 мая 2018 г. Российская академия художеств В.М. Сидоров, С.Л. Аристова, Лю Хай



Рис. 3. В.М. Сидоров «Тихая моя Родина...», 1985. Холст, масло

70-летия установления дипломатических отношений Китая и России. В Национальном музее Китая в Пекине на площади Таньаньмэнь открылась персональная выставка художника и начал работать зал его живописи. Художник подарил Китаю свои картины из цикла «Времена года»: «Весенний сад», 1964, холст, масло, Харбин; «Звонкая осень», 1962, холст, масло, Харбин; «Последние листья», 1990, холст, масло, Харбин. «Май. Ласточки прилетели», 1990, холст, масло, Пекин; «Тихий вечер», 2016, холст, масло, Пекин; «Мороз и солнце», 1998, холст, масло, Пекин и другие.

Валентин Михайлович Сидоров — выдающийся педагог. В 1992 году в Московском государственном академическом институте имени В.И. Сурикова открылась персональная мастерская художника. Один из авторов этой статьи, Лю Хай, — ученик В.М. Сидорова, учителя, которым он всегда гордился. В 2020 году Лю Хай, будучи аспирантом Московской государственной академии им. С.Г. Строганова, с отличием защитил научно-квалификационную работу (диссертацию) «Творчество Валентина Сидорова в истории российской пейзажной живописи 1950-х – 2010-х годов».

Валентин Михайлович Сидоров не только народный художник, но и писатель, отмеченный в 1999 году золотой Пушкинской медалью «За вклад в культуру и искусство», член Союза писателей России. Его книги о Родине, о Тверской земле, о служении художника своему Отечеству:

1. Гори, гори ясно. — М., 2004.

2. Край вдохновения: К 100-летию Дома творчества художников «Академическая дача» им. И.Е. Репина. — Л., 1986 (2-е издание — 2019).

Пейзажная живопись Валентина Михайловича Сидорова — это прежде всего образ любимой Родины, созданный художником, обладающий философско-поэтическим содержанием. Это тема русской деревни «на теплой земле», раскрытая мастером в традициях русского лирического пейзажа. Даже названия картин художника передают чувство мастера, его личную причастность к жизни родной земли: «Русская весна», «День Победы», «На теплой земле», «Родительский камень» «Тихая моя Родина».

В 2014 году в Государственном Русском музее открылась персональная выставка В.М. Сидорова «Тихая моя Родина...». Но еще в 1997 году В.М. Сидоров стал лауреатом Государственной премии Российской Федерации за цикл живописных произведений «Тихая моя Родина...».

Верность навсегда избранной теме в живописи, теме родной земли, «тихой Родины» наполняет его картины особым исповедальным строем высокого разговора со зрителем о смысле жизни на земле.

Валентин Михайлович Сидоров очень любил стихи поэта Николая Рубцова и читал их постоянно. Так было и в июне 2018 года, когда мы общались с ним в его мастерской:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь (1).

Эти стихи можно поставить эпиграфом к творчеству поистине народного художника Валентина Михайловича Сидорова.

Искусство и жизнь Валентина Михайловича Сидорова и построенная им вместе с архитектором С.Я. Кузнецовым в 2008 году на месте родительского камня в деревне Коровино (Тверская область) часовня Святого преподобного Сергия Радонежского «в память о жителях Коровина, которые защищали Отечество, жили верой и надеждой», стали достоянием истории и культуры России.

Творческая деятельность В.М. Сидорова неразрывно связана с развитием традиций русской школы живописи его земляков А.Г. Венецианова и Г.В. Сороки. Это и участие в возрождении Дома творчества художников — знаменитой «Академической дачи» им. И.Е. Репина на посту художественного руководителя (1960–1966 гг.). Пленэрная живопись В.М. Сидорова видится величайшим достижением ее мастера в истории развития русского пейзажа 1950-х – 2020-х годов. Пейзажи В.М. Сидоро-

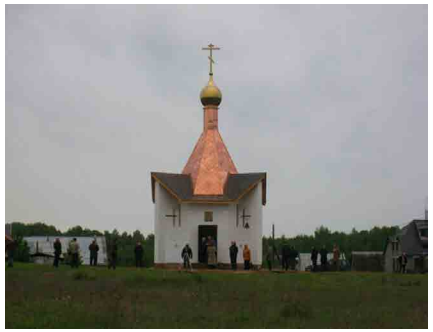




Рис. 4. Храм-часовня Святого преподобного Сергия Радонежского «в память о жителях Коровина, которые защищали Отечество, жили верой и надеждой». В.М. Сидоров, архитектор С.Я. Кузнецов, 2008. Тверская область

Рис. 5. В.М. Сидоров. «Гори, гори ясно…», 2013, холст, масло

ва отличает тонкое колористическое письмо, точно найденная композиция, поиски специфически национального в пейзаже.

Валентин Михайлович Сидоров — «Народный художник России», писатель, педагог, значение которого в истории российской художественной культуры отмечено многими высокими государственными наградами. В 2003 году Валентин Михайлович Сидоров награжден Почетным знаком «Крест Михаила Тверского», а в 2018 году на Тверской земле Валентин Михайлович Сидоров награжден знаком «Во благо земли Русской».

Одна из известных картин Валентина Михайловича Сидорова называется «Гори, гори ясно…», 2013 г., еще раньше в 2004 году народным художником и писателем В.М. Сидоровым написана книга-воспоминаний о детстве, имеющая это название. В 2008 году в Государственной Третьяковской галерее состоялась персональная выставка В.М. Сидорова «Гори, гори ясно…».

Эти глубоко народные слова хочется отнести к жизни и творчеству Валентина Михайловича Сидорова, поистине народного художника России, писателя, педагога, человека редкой души, настоящего сына своего Отечества. Активная творческая деятельность замечательного мастера русского пейзажа, руководителя творческой мастерской Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, профессора, позволяет говорить о высоком

предназначении человека, о значении Валентина Михайловича Сидорова не только в истории русского искусства, но и в истории российской художественной культуры. С 1993 года Валентин Михайлович Сидоров — член Президиума Всемирного русского народного собора. Его творческая и общественная деятельность связана со многими событиями в художественной культуре не только России. В 2005 году Валентин Михайлович Сидоров получил высшую награду Университета Сока (Soka University) в Японии. Он избран почетным профессором Токийского университета. В 2008 году В.М. Сидоров награжден орденом Франциска Скорины за огромный личный вклад в развитие белорусско-российских культурных связей. Орден «За заслуги перед Отечеством» III степени в 2008 году — высокая награда родины Валентина Михайловича Сидорова. Но еще раньше в 2005 году Валентин Михайлович Сидоров награжден орденом «Золотая Звезда за верность России».



Рис. 6. В.М. Сидоров за работой

Важное событие — открытие музея живописи Валентина Михайловича Сидорова на его Родине, на Тверской земле. Музей Валентина Михайловича Сидорова будет называться «На теплой земле», как известная картина художника.

Примечания:

1. *Рубцов Н.М.* Стихотворения. — Москва: Информационно-издательский дом «Профиздат», 2007. — С. 113.

Список литературы:

1. *Сидоров В.М.* «Край вдохновения»: К 100-летию Дома творчества художников «Академическая дача» им. И.Е. Репина Л., 1986.

2. *Сидоров В.М.* «Гори, Гори ясно…». — Москва: Интербук-бизнес, 2004.

3. *Сидоров В.М.* «Гори, гори ясно…». — Москва: ГАЛАРТ, 2008.

4. *Сидоров В.М.* Тихая моя Родина… / Альманах. Выпуск 425. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2014.

5. Валентин Сидоров. Из серии «Современные мастера искусств мира. Россия — Китай: Шаньсийская издательско-медийная кампания, 2012.

6. *Кончин Е.* Мое поколение. Этюды о художниках. — Москва, 2004.

7. *Манин В.С.* Валентин Михайлович Сидоров. — Москва, 2007.

8. *Раздобреева И.В.* Валентин Михайлович Сидоров. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981.

9. *Рубцов Н.М.* Стихотворения. — Москва: Информационно-издательский дом «Профиздат», 2007.

10. *Сысоев В.П.* Два мастера русского пейзажа. А.М. Грицай. В.М. Сидоров. — Москва: Светалина, 2019.

Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

Y.A. VERTINSKAYA

Art researcher, Chair of Art history and human science, Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» — ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА В ЖИВОПИСИ ЯКОПО РОБУСТИ

«THE LAST SUPPER» — THE EVOLUTION OF THE PLOT IN WORKS OF JACOPO ROBUSTI

Настоящая статья посвящена творчеству Тинторетто, его роли в эволюции художественного воплощения сюжета «Тайной вечери» в рамках венецианской школы живописи. Творческая жизнь мастера была связана с постоянным поиском, одержимостью в обретении скрытых законов живописных произведений. Истории Тинторетто со смелыми экспериментами в области живописной формы, сложными драматическими решениями стали востребованы в свете возобновившегося интереса к повествовательному жанру, характеризовавшего венецианскую художественную практику середины XVI века. В этом время с учетом позиций развивающейся Контрреформации религиозная живопись играет важную роль, и циклы картин по заказу церквей, братств, скуол обычно посвящены темам Ветхого Завета, в частности, сюжету «Тайной вечери». В своей творческой карьере Тинторетто неоднократно обращался к изображению данного сюжета, но это ни коим образом не связано со скудностью воображения мастера, а, безусловно, обосновано теми возможностями, которые данный сюжет предлагал художнику для передачи его религиозных воззрений, творческих исканий и духовного развития. «Ни один художник не возвращался так часто к теме “Тайной вечери” и не дал этой теме такого глубокого и всестороннего истолкования, как Тинторетто.

По меньшей мере восемь раз Тинторетто писал “Тайную вечерю” в монументальных композициях, в различных вариантах человеческих взаимоотношений, обнаруживая сложные противоречия своих творческих исканий» (1). При всем формальном несовершенстве, так часто приписываемому Тинторетто его современниками, его творческая раскованность, пронизанная интеллектуальным составляющим маньеризма, позволяла ему совершать открытия, не страшась ошибок. С каждой последующей интерпретацией «Тайной вечери» Тинторетто преодолевает сложившиеся каноны, предлагает новые решения, отходя от формального художественного изображения в композиционном плане, противопоставляет действительности живописную действительность, сочетающую реальные и мистические элементы, предлагает динамичные картины, обусловленные художественным распределением в композиции фигур, цвета и эффектов освещения. С «Тайной вечери», созданной для церкви Сан-Тровазо, художник представляет сюжет в жизненной конкретности, объединяя иконографический нонконформизм и новое пространственное решение, в последующих работах для Скуола Гранде ди Сан-Рокко, собора Сан-Джорджо-Маджоре Тинторетто доводит свои идеи до предела, используя абсурдно длинные и обширные перспективы, элементы архитектуры, развитый прием кьяроскуро. Влияние предшествующего поколения венецианских художников, задержавшегося и пришедшего немного позднее из Рима и Флоренции маньеризма в Венецию позволили выработать Тинторетто новый, индивидуальный стиль, отличительные качества которого — иконографический нонконформизм, смелость мастерского рисунка, живая драматичность композиции, уникальная живописность в распределении света и теней. Знакомство Тинторетто с выдающимися интеллектуалами, литераторами и художниками своего времени становится орудием для исследований и поиска новых возможностей. Благодаря широкой палитре экспериментальных решений Тинторетто отходит от установленных канонических правил и образов, с тем чтобы найти убедительные визуальные решения, способные эмоционально воздействовать на зрителя, предвосхитившие и определившие наиболее перспективные пути развития живописи барокко.

This article focuses on the work of Tintoretto, his role in the evolution of the artistic evolution of the plot of the Last Supper within the framework of the Venetian school of painting. The creative life of the master was associated with a constant search, an obsession with finding the hidden laws of paintings. Tintoretto’s istorias with bold experiments in the field of pictorial form, complex dramatic decisions became in demand in light of the renewed interest in the narrative genre that characterized the Venetian artistic practice of the mid-16th century. At this time, taking into account the positions of the developing Counter-Reformation, religious painting plays an important role, and cycles of paintings commissioned by churches, brotherhoods, scuolas are usually devoted to themes of the Old Testament, in particular to the theme of the Last Supper. In his creative career, Tintoretto has repeatedly turned to the depiction of this plot, but this is in no way due to the scarcity of the master’s imagination, but is undoubtedly justified by the possibilities that this plot offered the artist to convey his religious views, creative quests and spiritual development. «No artist has turned so often to the theme of The Last Supper and has not given this theme such a deep and comprehensive interpretation as Tintoretto. At least eight times, Tintoretto made The Last Supper in monumental compositions, in various versions of human relationships, revealing the complex contradictions of his creative quests» (1). With all the formal imperfection so often attributed to Tintoretto by his contemporaries, his creative relaxedness, permeated with the intellectual components of Mannerism, allowed him to make discoveries without fear of mistakes. With each subsequent interpretation of the Last Supper, Tintoretto overcomes the established canons, proposes new solutions, departing from the formal artistic depiction in the compositional plan, opposing the reality of the pictorial reality, combining real and mystical elements, offers dynamic pictures due to the artistic distribution of figures, colors and lighting effects in the composition. In the Last Supper, created for the Church of San Trovaso, the artist presents the plot in life concreteness, combining iconographic non-conformism and a new spatial solution, in subsequent works for the Scuola Grande di San Rocco, the Cathedral of San Giorgio Maggiore Tintoretto takes his ideas to the edge, using absurdly long and wide perspectives,

elements of architecture, developed chiaroscuro technique. The influence of the previous generation of Venetian artists, Mannerism that came a bit later to Venice from Rome and Florence, allowed Tintoretto to develop a new, individual style, the distinctive qualities of which are iconographic nonconformism, the boldness of masterful drawing, lively dramatic composition, unique picturesqueness in the distribution of light and shadows. Tintoretto's acquaintance with prominent intellectuals, writers and artists of his time becomes a tool for research and the search for new opportunities. Thanks to a wide palette of experimental solutions, Tintoretto departs from the established canonical rules and images in order to find convincing visual solutions that can emotionally affect the viewer, anticipating and determining the most promising paths for the development of Baroque style.

Ключевые слова: Тинторетто, венецианская школа живописи, повествовательная живопись, маньеризм, «Тайная вечеря».
Keywords: Tintoretto, Venetian school of art, narrative painting, Mannerism, Last Supper.

Деятельность Тинторетто пронизывает все уголки Венеции. Полные реализма и визуальной экспрессии, огромные полотна составляют основу его творческого наследия и украшают наиболее представительные здания Венеции, такие как Дворец дожей, Скуола Сан-Рокко, церковь Мадонна-дель-Орто, собор Сан-Джорджо-Маджоре, собор Санта-Мария дела Салюте и другие.

В 2019 году к 500-летию со дня рождения Тинторетто (как предполагается, год рождения приходится на 1519, по некоторым данным — на 1518) в Венеции, во Дворце дожей, в окружении знаменитых живописных циклов, выполненных мастером для Дворца дожей в 1564–1592 годах и представленных по случаю в их оригинальной развеске, и параллельно в Галереи Академии были проведены полномасштабные выставки, а также выпущена карта-путеводитель города с указанием всех объектов, будь то церкви, музеи, скуолы, где находятся работы Тинторетто.

Со-куратор выставки, искусствовед Фредерик Илчман (Национальная галерея, Вашингтон) пояснял, что Тинторетто работал в огромных масштабах и стремился покрыть живописью каждую стену своего

родного города, и он действительно так думал и стремился к большому размаху.



Рис. 1. Карта Венеции, выпущенная к 500-летнему юбилею со дня рождения Тинторетто, 2019 год (2)

С конца XIV века и в XVI веке традиционной темой ведущих художественных центров Италии, Флоренции, Рима, охваченных идеями ренессансного гуманизма, становится признание статуса художника как божественно вдохновленной личности, несущей высокую художественную истину; статуса искусства как всепроникающего, определяющего и формирующего реальность. Свое важное место в культуре позднего Возрождения занимает Венеция. Так, если с приездом Микеланджело и Рафаэля в Рим на искусство вечного города начинают оказывать влияние тосканские художественные идеи, то Венеция, начиная с XV века, идет по своему уникальному пути в развитии колорита и композиции, формируя самостоятельную школу живописи с учетом локальных особенностей. Краски лагуны, сердце Серениссимы — собор Святого Марка с роскошной мраморной облицовкой, барельефами на фасаде, квадригой из позолоченной бронзы, с мозаичным убранством, безусловно, всегда были сильным стимулом для венецианских художников, вдохновляющим их творческое воображение и обуславливающим особенности света, цвета венецианских произведений. Любые новшества и научные аспекты в сфере искусства, философские знания, появляющиеся и развивающиеся в период Возрождения, принимаются в Венеции скорее не как вызов традиции, а как возможность обогащения и дальнейшего развития и воплощения применительно к локальной культуре. Но все нововведения Венеция принимает постепенно и с осторожностью. Дело в том, что Венеция в общеполитическом и социальном развитии была достаточно консервативна, и такой консервативный подход не мог не отразиться на живописной школе, что привело примерно в начале XVI века к ситуации отсутствия единообразного пути развития, к фактической отсталости одних членов художественной школы и появлению нового поколения художников, для которых новаторство становится определяющим, среди

которых, наряду с Тицианом, предстает и Тинторетто. Как отмечает Фредерик Илчман, картина «Чудо Раба», также известная как «Чудо святого Марка» (1548 год), знаменует переход венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто» (3).

Понимание принципов формирования венецианской школы и художественной культуры Возрождения в изобразительном искусстве Венеции невозможно без обращения к творчеству таких мастеров, как Джентиле Беллини (1429–1507), Джованни Беллини (1430–1516), Антонелло да Мессина (1430–1479), Витторе Карпаччо (1465–1520), Джованни ди Никколо Мансуэти (1465–1527), Чима да Конельяно (1459–1517), Лоренцо Лотто (1480–1557), Джорджоне (1478–1510), Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547), Пальма иль Веккио (1490–1528), Порденоне (1484–1539), Бонифачо де Питати (1487–1553), Париса Бордоне (1500–1571), Тициана (1490–1576), ученика Белинни и Джорджоне, удостоившегося титула первого художника Венецианской Республики, который также способствовал проникновению идей маньеризма из Центральной Италии в Венецию. В сравнении с тосканской художественной традицией, которая, по словам Джорджио Вазари (4) лучшая в мире в силу классического подхода с преобладанием роли рисунка, венецианская художественная традиция ориентирована на визуальные и чувственные аспекты живописи, утонченное обращение со цветом. Вазари отмечал, что сильные колористические начала были развиты в Венеции лишь по той причине, что венецианцы, в отличие от тосканцев, не умели выполнить хороший рисунок. Давая характеристику венецианской школе, Джулио Арган отмечает, что «в нее входит группа замечательных, весьма непохожих и подчас противоположных друг другу художников, которые, однако с одинаковой страстью занимаются поисками эмоционального воздействия на зрителя, венецианская школа отвергает рецепты и нормы, которые в тосканском и римском маньеризме, особенно после Тридентского собора, сковывали и нивелировали по форме и содержанию художественную продукцию» (5). Историк искусства Роберт Эколс старается примирить точки зрения, отмечая, что это всего лишь вопрос различных способов восприятия, что рисунок концептуален, основан на восприятии идеальной формы, а цвет чувственен, основан на непосредственном восприятии через органы чувств.

Если примерно до 1520–1530-х годов в культуре Венецианской Республики сохраняется первенство живописи, проникнутое абсолютным и исключительным чувством венецианского характера и специфики, то уже в последующий период происходит постепенная трансформация, обусловленная как проникновением и развитием художественных идей маньеризма в рамках венецианской художественной традиции, так и выдвижением на передний план роли и значения архитектуры. Разграбление Рима в 1527 году послужило причиной бегства в Венецию ряда выдающихся личностей, «бича государей» Пьетро Аретино, Якопо Сансовино, который становится главным архитектором Венеции и после смерти которого на смену приходит Андреа Палладио. Пребывание в Венеции влиятельного маньеристического болонского архитектора и теоретика Себастяно Серлио, а также Сансовино стимулировали возрастающий интерес к архитектуре на фоне развернутых Дожем Андреа Гритти мероприятий по архитектурному обновлению Венеции. В 1539 году в Венецию приезжают флорентиец Франческо Сальвиати (настоящее имя Франческо де Росси), привнеся с собой bella maniera Рима и Флоренции, и Джузеппе Порта, также известный как Джузеппе Сальвиати. 1542 году в Венецию прибывает Джорджо Вазари, которого приглашает Пьетро Аретино в качестве сценографа для своей постановки La Talanta. Вазари проработает в городе недолго, создавая работы не для публичных мест, но его buona maniera окажет влияние на дальнейшее развитие рисунка в рамках венецианской школы живописи. Вазари определял свой стиль как maniera moderna или bella maniera, buona maniera (6), являющийся истинным продолжением творчества и наследия Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля. Благодаря сложившемуся сообществу архитекторов, художников, писателей, poligrafi, процветающей книгопечатной деятельности и деятельности по продаже книг, Венеция середины XVI века представляла уникальный интеллектуальный контекст для развития искусства. Франческо Марколини, венецианский издатель, становится объединяющим центром для интеллектуалов, литераторов и художников. Публикация Марколини «Le sorti intitolate giardino d'i pensieri» (Судьбы под названием сад мыслей) представляет собой одну

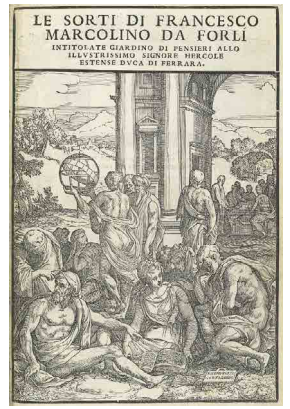


Рис. 2. Фронтиспис книги «Le sorti intitolate giardino d'i pensieri» («Le sorti»), 1540 год

из самых красивых иллюстрированных итальянских книг XVI века, которая становится документальным источником распространения художественных идей маньеризма в Венеции.

Маньеризм, возникший изначально и распространивший свое влияние на территории от Рима до Тосканы, позднее выродившийся в рамках данных территорий, со слов Джулио Аргана, в «абстрактно теоретизирование и академические формулы» (7), приходит в Венецию примерно в 1530–1540-х годах. Для венецианской школы живописи основополагающими принципами которой является эмоциональное воздействие на зрителя через визуальный образ, колористическое начало, маньеризм становится источником новых художественных идей и настроений. И речь не идет о пассивно воспринимаемом и формальном влиянии нового стиля, наоборот, маньеризм привносит новые приемы построения композиции, перспективы, энергии воплощаемых образов и ведет к усилению жизненности, драматизма художественных работ таких мастеров, как позднего Тициана, Тинторетто, с целью «…превращения зрительного впечатления в нравственное восприятие, в чувство. Эмоция должна быть глубоко пережита, вплоть до обнаружения своих глубинных причин. Маньеристическое “искусство рисунка” может способствовать ее анализу, разбору, более близкому с ней знакомству в целях выявления ее внутренней природы и нравственной основы» (8). Джон Шерман не соглашается с оценкой Тинторетто как художника-маньериста, ставит такую квалификацию под сомнение «…что его (прим. Тинторетто) цели и идеалы могут быть должным образом истолкованы в рамках маньеризма; его работа иногда изящна, а иногда немного абстрактна, но она никогда не бывает приглаженной и всегда полна дисквалифицирующей энергии» (9). С мнением Шермана можно согласиться лишь в части повышенного динамизма и энергии работ Тинторетто, чему способствует эмоциональная выразительность художественного языка мастера, делая узнаваемым его личный стиль, «почерк», манеру, проникнутые глубоким духовным началом, нравственными идеалами мастера. В XVI веке, следуя тому, что флорентийские меценаты придавали большее значение чем когда-либо прежде всего имени и кисти мастера, Джорджо Вазари предлагает термин «maniera» для явления, используемого первоначально как обозначение личного стиля, «манеры» конкретного художника. Вазари отмечает, что живопись художников XVI века отличается от живописи коллег XV века, у первых живописцев

присутствует индивидуальная манера, которая намного превосходит искусство предыдущего периода. «В лице Тинторетто традиционные темы обрели творца, который не только обогатил их новыми наблюдениями или идеальными фигурами, но и воплотил их совершенно по-новому в художественном отношении, — и который, претворив в своем новом стиле достижения предшествующего периода венецианской живописи, игру светотени и утвержденное маньеристами превосходство духовного фактора, вознес эти элементы в сферу фантастического живописного изложения, исполненного духовной значимости» (10).

Истории Тинторетто со смелыми экспериментами в области живописной формы, сложными драматическими решениями, органичны и были востребованы в свете возобновившегося интереса к повествовательному жанру, характеризовавшего венецианскую художественную практику середины XVI века. В этом время с учетом позиций развивающейся Контрреформации религиозная живопись играет важную роль, и циклы картин по заказу церквей, братств, скуол обычно посвящены темам Ветхого Завета, в частности, это «Тайная вечеря». В своей творческой карьере Тинторетто неоднократно обращался к изображению сюжета «Тайной вечери», но это ни коим образом не связано с отсутствием воображения, а обосновано большими возможностями, которые этот сюжет предлагал художнику для передачи его религиозных воззрений, творческих исканий и духовного развития. В ранних работах Тинторетто использует еще принцип построения композиции, наблюдаемой в преимущественном большинстве картин на сюжет «Тайной вечери», из которых фреска Леонардо да Винчи (1495–1498 годы в доминиканском монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане) является известным примером. Так, созданная в 1547 году «Тайная вечеря» для венецианской церкви Сан Маркуола выполнена в конвенциальной манере, где сцена изображена фронтально, фигуры Христа и апостолов симметрично сидят за столом. Изображение простое и свободное, упорядоченное композиционное пространство еще не отличается особой глубиной, прием кьяроскуро используется ограниченно. Тем не менее, гнетущая атмосфера драматического события призывает взгляд зрителя к духовному сосредоточению.

Следующее изображение «Тайной вечери» было выполнено Тинторетто в 1559 году для церкви Сан Феличе в Венеции. Работа оставалась в церкви до 1818 года, позднее попала во Францию, где была



Рис. 3. Тайная вечеря. 1559 год, в настоящее время — Церковь Святого Франциска Ксавьера в 7 округе Парижа, Франция



Рис. 4. Тайная вечеря. 1563–1564 годы, Сан Тровазо, Венеция

подарена Церкви Святого Франциска Ксавьера в Париже, где находится и сейчас. Художник изображает сюжет в его наивысшем человеческом напряжении, где ярость дискуссий между апостолами, контрастирующая со спокойствием Христа, органично подчеркнута сильными световыми эффектами. Тинторетто применяет контрастную светотень как средство художественной выразительности, в том числе для построения пространства, выявления пластической мощи героев и усиления общего эмоционального воздействия художественного произведения. Особое внимание Тинторетто уделяет правильности сценического размещения основных персонажей, хореографии жестов, выбору декораций и костюмов. По остроте композиционная схема еще не может состязаться с поздними изображениями сюжета, но уже здесь Тинторетто делает первый шаг в своих новаторских начинаниях; стоит отметить, что решение по размещению стола уже не полностью плоскостное и немного имеет отклонение в сагиттальной плоскости.

Как точно выразился Фредерик Илчман, пусть применительно к картине «Чудо святого Марка» (1548 год), но мы со всей смелостью можем провести аналогию и полагать, что как данная работа, так и последующие работы Тинторетто знаменуют переход венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто. Работы Тинторетто, интерпретирующего и превращающего библейские сюжеты в неисчерпаемые драматические представления, — это новый уровень художественного мышления и комплекса художественных идей. При тщательности выбора наиболее трагических сюжетов и композиции с элементами архитектуры, формирующей художественное пространство картины, Тинторетто удается сочетать пластический объем с живописным видением образов в пространстве, что создает новое понимание языка рисунка.

Работа для церкви Сан-Тровазо была создана примерно в 1563–1564 годы и представляет собой интерес с точки зрения поиска новых образных и пространственных решений, повышенной экспрессии и отхода от принятого традиционного иконографического решения. Сравнить ее хотя бы с одним из серии колоссальных многофигурных полотен Паоло Веронезе, «Тайная вечеря» (1573 год, Галерея Академии в Венеции), позднее, после вмешательства Святой инквизиции, названной «Пир в доме Левия». Веронезе выполнил работу для церкви Санти-Джованни-э-Паоло в Венеции. По словам Аргана, «его живопись задумывается как самостоятельная декорация…», поэтому сюжет «Тайной вечери» изображен как веселое пиршество в роскошном дворце, не имеющее никакого отношения к строгому религиозному канону, нет даже намека на священное действие и трагичность момента. Именно в этом и состояла суть обвинения против Веронезе. Но в его задачи не входило отражение христианского таинства, в соответствии со строгими канонами, его целью было изобразить богатые декорации, архитектурное убранство, эмоции от пиршества и красоту венецианской жизни. Благодаря достаточно либеральной религиозной атмосфере в Венеции, стороны спора в итоге ограничились изменением названия на «Пир в доме Левия», без каких-либо изменений в само живописное полотно.

У Тинторетто вместо богатого зала с роскошной ренессансной архитектурой полотна Веронезе действие перемещено в полуподвал, свет в который скудно проникает откуда-то из глубины. Стол, как основополагающий элемент сценического действия и, в принципе, являющимся таковым для всех версий сюжета «Тайной вечери», имеет трапециевидную форму. Возле стола, расположенного под углом к плоскости картины, сидят на обыкновенных стульях апостолы, более схожие в своих образах с жителями Венеции, popolani. Изображение эмоционального порыва, охватившего апостолов в ответ на слова Христа о том, что



Рис. 5. Тайная вечеря. 1573 год, Галерея Академии, Венеция



Рис. 6. Тайная вечеря. Перформативная инсталляция Дмитрия Крымова. Венеция. Церковь Сан-Фантин. 2019 год



Рис. 7. Тайная вечеря. 1561–1563 годы, Венеция, скуола Сан-Симеоне Профета

кто-то из них предаст его, здесь производит наиболее сильное впечатление на зрителя. В «Тайной вечери» для Сан Тровазо можно увидеть уникальный, ясный, в каком-то смысле «народный» стиль религиозной живописи Тинторетто. Благодаря духовному единению людей, мотиву чуда, а также мастерской работе с динамикой пространства и выразительными возможностями цвета и света, Тинторетто и сегодня сохраняет свое влияние на актуальный художественный процесс.

Так, в 2019 году в рамках 58-й Венецианской биеннале современного искусства Пушкинский музей (г. Москва) совместно со Stella Art Foundation и Mail.ru Group представил в Венеции (церковь Сан-Фантин) специальный проект «В конце пребывает начало...» — выставку работ современных художников, посвященную 500-летию со дня рождения Тинторетто. Специально для данного проекта в алтаре церкви Сан-Фантин по мотивам «Тайной вечери» из церкви Сан-Тровазо театральный режиссер Дмитрий Крымов создал перформативную инсталляцию, позволяющую зрителю стать сопричастным к происходящему.

Работа «Тайная вечеря» для венецианской Скуолы дель Сантиссимо Сакраменто ди Сан Симеоне Профета является оригинальной в своем роде и в ней, наряду с «Тайной вечерей» (1574–1575 годы) для церкви Сан Поло, мы уже можем видеть намечающееся характер изменений, который в полной мере будет представлен в «Тайной вечере» в Скуоле Гранде ди Сан Рокко, «Тайной вечере» для собора Сан-Джорджо-Маджоре. Сцена приобретает драматическое звучание за счет особенностей композиции. В «Тайной вечере» для венецианской Скуолы дель Сантиссимо диагонально расположенный стол одновременно побуждает зрителя взглянуть на картину со стороны, а также играет роль связующего звена между основным пространством, где происходит Тайная вечеря, и боковым коридором, который простирается вправо по направлению к камину. Что отличает «Тайную вечерю» в Сан-Поло от более ранней версии для церкви Сан-Тровазо, так это решение художественного пространства, которое характеризуется большой компактностью художественного пространства, а особая экспрессия задается дробным ритмом клетчатого пола в венецианском стиле.



Рис. 8. Тинторетто. Тайная вечеря. 1579–1581, Зал второго этажа, Sala Capitolare, Скуола Гранде ди Сан Рокко, Венеция

Именно Тинторетто представил радикально новый взгляд на живописное пространство. Перелом, произошедший в конце 40-х годов, приводит к отказу от линейного, плоскостного построения в сторону активной пространственной экспансии композиции. С каждой последующей интерпретацией «Тайной вечери», сочетающей реальные и мистические элементы, иконографический нонконформизм, драматический кьяороскуро, смелые эксперименты в области живописной формы создают зрительное ощущение, сопряженное с глубокой одухотворенностью и мистическим волнением.

При общей отрицательной критике Джорджо Вазари в отношении Тинторетто и симпатии к Тициану, главное высказывание Вазари как нельзя лучше отражает сущность личности и творчества Тинторетто — «il pi ilterribile cervello che abbia avuto mai la pittura» («самый потрясающий мозг в искусстве живописи, который когда-либо был»)(11). Он позволял и помогал Тинторетто передавать в своих работах ту особую трепетность и глубокое ощущение духовной тайны происходящего и, в целом, пробудить веру и любовь к Богу. В работе для Скуола Гранде ди Сан Рокко Тинторетто демонстрирует свою удивительную способность предложить зрителю новую интерпретацию одного из самого изобра-

жаемого сюжета в живописи и в то же время достигает того ощущения чудесного в повседневной жизни, которое характерно для завершающей части его карьеры. На переднем плане две фигуры нищих и собака (отсылка к милосердной деятельности братства), стремительное сокращение, головокружительный перспективный вид с монохромным клетчатым полом в венецианском стиле ведет к кухне и изображению шумных слуг на заднем плане. Глубокое архитектурное пространство достигается за счет перенесения линии перспективы в левую часть картины, к которой ведут также и линия стола, клетчатого пола. Выбирая за основу дневной источник света, проникающий из окна справа, Тинторетто добавляет вторичные источники света для освещения определенных частей картины, такие как камин слева или свет, освещающий комнаты справа на заднем плане.

«Тайная вечеря», законченная в 1594 году для Собора Сан-Джорджо-Маджоре, кажется, всячески отрицает сбалансированность и ясность изложенной когда-то Леонардо версии сюжета. Тинторетто осознанно продолжает стилистическое неповиновение за счет уходящей вдаль вправо перспективы, создающей ощущение глубины пространства. Стол расположен под острым углом к плоскости картины. Включение в диагональ композиции длинного стола можно интерпретировать как создание единства, где переплетено земное и божественное (парящие сверху бестелесные дымчатые ангелы), и как то, что стол с Христом и апостолами наоборот разделяет два мира. Включение бытового начала понадобилось Тинторетто для того, чтобы дать зрителю глубже почувствовать событие с Христом как реальность сегодняшнего дня. Расположив стол таким образом и задав композиционное решение, Тинторетто также связал полотно с пространством алтаря чтобы, когда молящиеся вставали для молитвы, они могли видеть «Тайную вечерю» уже в менее остром и обычном ракурсе. Картина подобна театральному представлению, где главное — не историческая истина, а подлинность вызываемого чувства, что говорит о глубоком христианском характере вдохновения Тинторетто.



Рис. 9. Тайная вечеря. 1592–94 годы. Собор Сан-Джорджо-Маджоре. Венеция

В «Тайной вечере» Тинторетто развивает применение приемов маньеризма, в частности, сложную и радикально асимметричную композицию, применение космического света как части пространства, создающего необычные и драматические области цвета, от темно-коричневого до практически черного, так и света, направляющего взгляд зрителя, который высвечивает фигуру Христа, улучшает скульптурные качества фигур апостолов и простых людей. Обилие внешних художественных воздействий растворилось в неповторимой творческой индивидуальности этого последнего из великих мастеров итальянского маньеризма. Бурной пластикой фигур, повышенным динамизмом композиций, сложными и неожиданными драматическими решениями Тинторетто напрямую предвосхитил творчество художников барокко — от Караваджо до Рубенса, от Пальмы младшего до Тьеполо. Это стало возможным в силу того, как говорил Вазари (12), что повествования мастера сделаны «по-своему» и вопреки тому, что делают другие художники.

Примечания:

1. *Арган Д.* История итальянского искусства. Том 2. — М.: Радуга, 1990. [5].

2. Ibid [7].

3. Ibid [10].

4. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих— Москва: Искусство, 1956–71. [4].

5. Ibid [6].

6. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».[11], [12].

7. *Виппер Б.Р.* Тинторетто. — М.: Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1948. [1].

8. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — М.: Искусство, 1978. [8].

9. *Ilchman F.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014. [3].

10. Itinerary Tintoretto in Venice. — URL:https://www.visitmuve.it/en/educational-services/tintoretto-itinerary/ (дата обращения: 07.05.2021) [2].

11. Shearman John. Mannerism. — London, Penguin Books, 1990. [9].

Список литературы:

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».

2. *Виппер Б.Р.* Тинторетто. — Москва: Издательство ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1948.

3. В конце пребывает НАЧАЛО… Специальный проект Пушкинского музея, посвящен 500-летию со дня рождения великого венецианского художника Якопо Робусти, прозванного Тинторетто. — URL:https://pushkinmuseum.art/media/pushkin21/tintoretto/14685_map_ru.pdf (дата обращения: 07.05.2021).

4. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — Москва: Искусство, 1978.

5. Онлайн архив Музей Метрополитен (Нью-Йорк). — URL:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/353655 (дата обращения: 07.05.2021).

6. *Hauser A.* Mannerism: The crisis of the Renaissance and the origin of modern art: In 2 vol. Vol. 1: Text. — London: Routledge & Paul, 1965.

7. *Ilchman F.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014.

8. *Nichols T.* Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015.

9. *Shearman John.* Mannerism. — London, Penguin Books, 1990.

А.С. ГРИГОРЬЕВА

Зав. сектором международных проектов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Преподаватель кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

A.S. GRIGORIEVA

Head of the International Department of the All-Russian Decorative Art Museum. Teacher of the Stroganov Academy (MGHPA), department of Art History and Humanities.
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

КАРТИНА М.Д. ЕЗУЧЕВСКОГО «КАЗАКИ» (1905, ГЦМСИР) И ЕЁ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ. СМЫСЛОВЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

«THE COSSACKS» PAINTING (1905, STATE CENTRAL MUSEUM OF CONTEMPORARY HISTORY OF RUSSIA) BY MIKHAIL EZUCHEVSKY AND ITS REPRODUCTIONS

Статья посвящена детальному исследованию одного из ключевых произведений Михаила Дмитриевича Езучевского (1879–1928) — картины «Казаки». В центре внимания — проблема атрибуции: новые архивные данные позволяют окончательно решить вопрос авторства. Также затронуты вопросы стилистики, смысловые аспекты; картина вписана в контекст русского искусства.

The article is dedicated to the detailed research of one of the key artworks of Russian artist Mikhail Dmitrievich Ezuchevsky (1879–1928). The main point is attribution: new archival data provide final answer to the question who the author is. The article also covers aspects of style and meaning and puts «The Cossacs» by Ezuchevsky into the context of Russian Art.

Ключевые слова: Езучевский, казаки, атрибуция, ГЦМСИР, открытка, декабрьское восстание в Москве, 1905.

Keywords: Ezuchevsky, Cossac, attribution, postcard, December uprising in Moscow, 1905.

Творчество Михаила Дмитриевича Езучевского (1879–1928) мало изучено и, тем не менее, значимо для русского искусства. Художник был свидетелем революции 1905–1907 годов, участником Первой мировой войны и оставил интересное графическое и эпистолярное наследие. Он происходил из старинного дворянского рода, укорененного в малороссийском казачестве, служил в гренадерском корпусе, но с детства был склонен к рисованию, стремился стать художником. Военные образы Езучевского превращаются в цикл размышлений о судьбах его современников, казачества, русской армии и дополняют картину армейской жизни, известную нам по работам художников-баталистов, а также по произведениям авангардистов, соприкасавшихся с армией и отразивших в своем искусстве особый взгляд на неё.

Многие произведения Езучевского требуют уточнения атрибуции. Среди них картина «Казаки» (рис. 1), одна из ключевых в его творчестве. Эта работа хранится в Государственном центральном музее современной истории России, принадлежит к числу произведений, хорошо известных советскому зрителю. Начиная с 1920-х годов, Музей революции СССР [1] многократно печатал ее на открытках [2], сопровождая подписями на разных языках [3]. В 1928 году было издано два вида открыток, на языках народов Советского Союза (русском, белорусском, грузинском, армянском и др.) и на европейских языках, причем тираж первого варианта был в 1,5 раза выше, чем тираж второго (15 000 и 10 000 экз. соответственно). Открытка пользовалась спросом: уже в следующем, 1929, году тираж пришлось допечатывать, а в 1930–1931-м, 1934 году — увеличивать до 50 000 штук каждого вида.

Сегодня такие открытки обнаруживаются в разных уголках бывшего Советского Союза: в Москве, Ленинграде, Минске, Каунасе, Тбилиси, Ереване, Екатеринбурге; Владимирской, Курской, Тамбовской, Воронежской, Ростовской областях, Ставропольском Крае и во многих других местах. Они хранятся как в частных коллекциях, так и в музейных собраниях.

Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации на данный момент [4] включает в себя шесть репродукционных открыток, напечатанных в интервале с 1928 по 1934 год [5]. При ближайшем рассмотрении выясняется, что одна и та же картина, находящаяся в Государственном музее современной истории России (ГЦМСИР), имеет три разных атрибуции: Государственный исторический музей Южного Урала в Челябинске и Ростовский областной музей краеведения называют автором картины С.П. Езучевского, Кировский областной краеведческий музей пишет: «худ. М.Д. Езучевский», Саратовский областной музей краеведения, Ставропольский и Владимиро-Суздальский [6] музеи-заповедники указывают только фамилию: «Езучевский».

Путаница объясняется просто: противоречие таит в себе сам предмет. На обороте открытки выпуска 1928 года напечатано: «худ. С.П. Езучевский», и в то же время на лицевой стороне в правом нижнем углу отчетливо читается подпись: «М. Езучевский». По-видимому, заметив это расхождение, впоследствии сотрудники музея решили опустить инициалы и оставить только фамилию: «Езучевский».

Решение казалось разумным, тем более что в первоисточнике, в музейном экспонате, этих противоречий нет: удивительно, но подпись художника, которая прекрасно видна на всех открытках, на самой картине отсутствует.

Картина «Казаки» поступила в музей от частного лица в январе 1927 года. Первый тираж открыток был выпущен уже в следующем году. Картина и ее воспроизведение в открытках не были идентичными (рис. 1, рис. 2). Помимо подписи, имелись и другие различия. На открытках лучше проработаны дальний и ближний планы: цвет неба, ноги лошадей, добавлены некоторые детали — белые перчатки всадника слева, белые звездочки на мордах лошадей, табличка на воротах и др. Складывается впечатление, что для типографии художником был сделан еще один вариант картины, более законченный. На нем он и поставил подпись.

Откуда же информация об авторстве на обороте открытки? Авторство С.П. Езучевского зафиксировано в ГЦМСИР в учетной карточке экспоната. Но кто такой С.П. Езучевский? Может ли он являться автором данной работы?

Сергей Петрович Езучевский — художник-любитель из старшего поколения семьи Езучевских. В конце 1850-х — начале 1860-х годов он был вольноприходящим учеником живописного класса в Императорской Академии художеств [7], в августе 1861 года держал экзамен на звание классного художника, но удостоен его не был, однако получил право преподавать в уездных училищах [8]. В последующем С.П. Езучевский

служил по таможенному ведомству, получил высокий чин действительного статского советника, жил в Петербурге [9].

Картина датируется 1905 годом. Сергей Петрович Езучевский не мог быть ее автором, так как ушел из жизни в сентябре 1891 года, о чем сообщает в письме его сестра Ольга [10]. Предположение о том, что картина написана не в 1905 году, а значительно раньше, еще до его смерти, не выдерживает критики: в то время страной правил Александр III Миротворец. При нем Россия не вела войн и не страдала от народных волнений.

Вопрос о личности С.П. Езучевского в связи с авторством данной картины возникал и ранее. Сохранилась открытка с картины «Казаки» с надписью на обороте: «Езучевский Сергей Петрович (год рождения и смерти неизвестен) — отв. ЦМР 27–1172 от 27.11.84 г.» Как следует из надписи, запрос был направлен в Центральный музей революции, но на тот момент сведений о датах жизни у специалистов не было. Их удалось установить лишь теперь, благодаря архиву, переданному в Государственный Дарвиновский музей Н.Б. Голиковой в 2000 году.

Но вернемся к картине. Подпись в нижнем правом углу принадлежит родному племяннику С.П. Езучевского, замечательному художнику Михаилу Дмитриевичу Езучевскому. Картина вписывается в его творчество и по стилистике, и по выбору сюжета.

М.Д. Езучевский с детства увлекался рисованием, более 15 лет обучался у педагога Н.А. Мартынова сначала частным образом, затем в студии-мастерской. В возрасте 21 года отправился на обучение в Париж, а по возвращении зарабатывал на жизнь как художник — создавал графические и живописные работы, сотрудничал с печатными изданиями, последние шесть лет жизни работал в Дарвиновском музее.

Художник имел весьма характерную подпись — угловатые буквы, растянутые в местах соединений. Она встречается в оригинальных рисунках [11], а также в листах тиражной графики — литографии «Илья Муромец и Соловей Разбойник» [12], иллюстрациях к книге «Враги» [13], рисунках, опубликованных в журнале «Летопись войны с Японией» [14] и др.

В пользу авторства М.Д. Езучевского также свидетельствуют сюжет и стилистика картины. Художник очень любил лошадей и много их рисовал. Он служил в армии и прекрасно представлял себе жизнь военных и особенности обмундирования. Сохранились его рисунки 1900–1910-х годов, сделанные на плацу и в военных походах [15]. Один из них,

с изображением драгунов Сумского полка, расквартированного в Москве в Хамовнических казармах, близок фрагменту композиции картины «Казаки».

В творчестве Езучевского есть и еще более близкая работа. Это рисунок «В атаку» [16], опубликованный на страницах журнала «Летопись войны с Японией». Композиционное решение листов почти идентично (рис. 1, рис. 3), левая часть (из трех всадников) воспроизводится практически без изменений, правая сохраняет центральную фигуру и даже цвет лошади (серая в яблоках). В центре композиции одна из двух фигур перемещена на второй план, она уводит взгляд зрителя вдаль, к колокольне, образу, также несущему смысловую нагрузку. Повторяется и время года, в обоих случаях это зима.

Однако есть и отличия, они, прежде всего, касаются обмундирования. Всадники, воюющие в Манчжурии, носят высокие папахи из меха с длинным ворсом с кокардами; те, что в городе, — фуражки и серые шинели с узкими ремнями поперек груди — для холодного и огнестрельного оружия. Детально прописаны цвета формы: красные околыши и петличные знаки, синие по-







Рис. 1. М.Д. Езучевский. «Казаки». 1905. Картон, темпера, графитный карандаш. 34 х 67 см. Государственный центральный музей современной истории России (ЦМСИР)

Рис. 2. М.Д. Езучевский. «Казаки в 1905 году». Открытое письмо. 1928. Картон, фототипия, цветная печать. Москва. Издание Музея революции СССР

Рис. 3. М.Д. Езучевский. «В атаку». 1904. Рисунок опубликован в журнале «Летопись войны с Японией». 1905. № 61. С. 1208

гоны. Это форма Донского казачьего войска. Еще должен быть синий мундир и штаны с красными лампасами, но их не видно под шинелями. Казаки были отдельным военно-служилым сословием — хорошо обученные, вооруженные, решительно настроенные, они в 1905 году оставались верными присяге и выступали на стороне правительства.



Рис. 4. Страстной монастырь в Москве. 1896. Бумага, фотохром. 16,6 х 22,6 см. Мультимедийный комплекс актуальных искусств

В 1905 году положение в стране было непростым. Новость о сдаче крепости Порт-Артур на Ляодунском полуострове 23 декабря 1904 года вызвала народные волнения по всей стране. В начале января 1905 года в Петербурге состоялись события, вошедшие в историю как «Кровавое воскресенье». Спустя почти год, в декабре 1905, наиболее драматические события развернулись в Москве.

С Петербургом Езучевские были связаны мало. Семья постоянно жила в Москве или на собственной зимней даче в подмосковном Царицыне. После смерти отца художника Д.П. Езучевского (1835–1894) его вдова перебирается в город, а дачу начинает сдавать. В 1905 году Анна Андреевна постоянно жила в Москве, а Михаил как прапорщик запаса был призван в армию. С ноября 1904 он служил в 1-м Лейб-Гренадерском Екатеринославском полку, а 23 ноября 1905, незадолго до событий декабрьского восстания, был уволен в запас армейской пехоты [17], но оставался в Москве и бои на улицах города видел своими глазами [18]. В начале декабря в войсках Московского военного гарнизона начались солдатские волнения. Они затронули и те части, в которых в начале 1900-х годов художник служил лично. Все эти обстоятельства делали ситуацию еще более драматичной.

В декабре 1905 года значительная часть событий развернулась на Страстной площади. На месте, где ныне установлен памятник А.С. Пушкину, в начале прошлого столетия находился Страстной монастырь (рис. 4). Его колокольня имела шатровое завершение и была видна с соседних улиц. Силуэт колокольни стал одним из символов декабрьского восстания в Москве.

Эта колокольня всплывает в памяти, когда смотришь на картину «Казаки». Художник изображает город весьма условно, однако на дальнем плане показана колокольня — по сути, единственная привязка к конкретному месту, и она похожа на колокольню Страстного монастыря.

Картину отличает высокое художественное качество. Она написана легко, «на одном дыхании». Автор безошибочно выстраивает композицию: перспектива, подчеркнутая двумя сторонами улицы, зрительно выталкивает на нас группу всадников, придавая дополнительный импульс и без того стремительному движению.

Казаки, летящие по улицам города, — странная картина для мирного времени, но в начале прошлого столетия, когда Россия содрогалась от войн и революционных протестов, это зрелище стало почти привычным.

Образ коня был близок и понятен в России во все времена. Всадник, побеждающий врага, ассоциировался с Георгием Победоносцем, народные поверья связывали коня с образом солнца, которое, по легенде, перемещалось по небу на лошадях.

На картине «Казаки» обращает на себя внимание мастерство в изображении лошадей. Художник великолепно знал не только их анатомию, но и поведение и взаимодействие со всадниками.

Кони поднялись в галоп, все мышцы их в предельном напряжении, ноги едва касаются земли. Они лишь намечены легким движением кисти, но в этой воздушности — одновременно и скорость, и пыль, поднятая копытами, и способность оторваться от земли. Художник пишет коней с упоением.

Интересны и фигуры всадников. Эскизное письмо сочетается с внимательным отношением к деталям. Художник прописывает упряжь и стремена, оружие и погоны. Важным элементом композиции становятся красные петлицы и красные околыши фуражек с золотыми кокардами. Привставшие в седле, устремившиеся вперед всадники — показатель того, что кони скачут очень быстро; они едины в своем мощном движении вперед.

Даже сегодня, спустя более ста лет, всадники, которые несутся по городу, в массовом сознании воспринимаются как символ революции, кардинальных перемен. Отчасти — это наследие положительного отношения к конникам, которое бытовало в русском народном искусстве, но еще в большей степени — ассоциация с позитивным образом

красноармейца, созданным в советский период.

Между тем, в начале XX века образ всадника-казака воспринимался иначе. В 1905 году во время народных волнений наведением порядка в стране занималась полиция, частично привлекались армейские части, но наиболее успешно с этим справлялись отряды казаков, сохранившие верность императору. Они оказались надежной и эффективной силой против демонстрантов: вооруженные нагайками, быстро разгоняли пешую, безоружную, плохо организованную толпу. Таким образом, образ казаков как «опоры царизма» прочно закрепился в массовом сознании самых разных социальных слоев; и образ этот имел негативную окраску.



Рис. 5. В.А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» 1905. Картон, темпера, графит, гуашь, уголь. 47,5 х 71,5 см. Государственный Русский музей

Вот и на картине Езучевского решительные лица казаков, не знающих сомнений, сильные руки, коротко сжимающие поводья, говорят не о сопротивлении власти, а о ее защите.

Эта мысль подтверждается работами других художников того времени. Среди самых известных — рисунок В.А. Серова «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» (рис. 5), опубликованный в журнале «Жупел» [19]. Художник видел разгон демонстрации своими глазами, и это произвело на него сильное впечатление. «То, что пришлось видеть мне из окон Академии художеств 9 января, не забуду никогда, — писал он в письме И.Е. Репину. — Сдержанная, величественная, безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу, — зрелище ужасное… Никому и ничем не стереть этого пятна» [20]. В рисунке Серова всадник является воплощением несправедливости власти по отношению к собственному народу. Он пришпорил коня и мчится в толпу, столкновение неизбежно, и пострадают в нем простые люди.

На масштабном полотне В. Коссака [21] войска безжалостно разгоняют людей в Петербурге. Армия стреляет боевыми патронами, есть убитые, но символом жестокости становится не серая стена солдат,

ведущих огонь издали, а казаки, влетающие в толпу на полном скаку, размахивая нагайками и шашками.

Такой же была ситуация в провинции. Открытки, изданные Уральским филиалом Музея Революции СССР (существовал в 1920–1930-х годах, располагался в печально известном Ипатьевском особняке в Екатеринбурге), рассказывают о жестокости казаков при подавлении протестов на Мотовилихинских заводах [22], антигероями становятся казаки и на выполненной позднее диораме.

Отношение художника к героям картины неоднозначно. Род Езучевских происходил от полтавского казачества; в XVII в. предки художника занимали высокие должности в казачьих полках [23]. Михаил Дмитриевич много рисовал казаков во время военных походов, любуясь их статью, храбростью, верностью долгу. Картина «Казаки» — взгляд очевидца, реакция на тревожные события в стране и одновременно размышление о непростых судьбах казачества, военных вообще, оказавшихся в начале прошлого столетия перед тяжелым выбором — на чью сторону встать.

С началом революции в подобной ситуации оказались многие художники. Среди них уже упоминавшийся В.А. Серов. В конце 1890-х он писал портреты членов императорской фамилии — Александра III, Николая II, его супруги, сестер и братьев, однако, столкнувшись с жестокостью власти, изменил свои взгляды. Начиная с 1905 года, Серов изображает императора и его сторонников в сатирических образах.

Валентин Серов уйдет из жизни в 1910 году. Михаил Езучевский после революции будет работать при Генштабе, примет участие в выставках, посвященных Красной Армии, увидит создание Музея революции Союза ССР. Его картина «Казаки» уже тогда, в 1920–1930-е годы, станет одним из знаковых произведений этого музея. Кроме того, мы с уверенностью можем назвать это произведение Езучевского, наряду с работой Серова, одним из символов противоречивой эпохи, того времени, когда великая империя была расколота на два противоборствующих лагеря.

Примечания:

1. Ныне Государственный центральный музей современной истории России (ГЦМСИР).

2. Имеются и другие названия этого вида печатной графики: «открытое письмо», «почтовые карточки».

3. Музей революции СССР. Каталог художественных открытых писем и художественных изданий. — М., 1933.

4. Сведения на 23.03.2021 года.

5. Ставропольский государственный историко-культурный и природно-ландшафтный музей-заповедник в графе «период создания» указывает 1905 год. Эта датировка принята в отношении создания картины. Открытка же напечатана не ранее 1928 года, первого года выпуска открыток с воспроизведением картины «Казаки», закупленной Центральным музеем революции СССР в 1927 году.

6. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

7. *Богдан В.-И.Т.* Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в. — СПб., 2007. — С. 127; Соловьев В.Д. Русские художники XVIII–XX веков: сводный список художников, встречающихся в справочной литературе. — М., 2005. — С. 769.

8. Архив Государственного Дарвиновского музея (ГДМ). Семейный фонд Езучевских. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 317; 318.

9. РГИА. Ф. 143. Оп. 1. Д. 129; РГВИА. Ф. 400. Оп. 12. Д. 13795. Л. 23–36.

10. Письмо О.П. Приклонской Д.П. Езучевскому. Архив ГДМ. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 348.

11. Заметим, что в оригинальных рисунках чаще встречается подпись инициалами или прописными буквами.

12. Михаил Езучевский. Илья Муромец и Соловей Разбойник. Цветная литография. — СПб.: типография Р. Голике, 1902. Смоленский государственный музей-заповедник.

13. *Инфантьев П.П.* Враги. Рассказ из Русско-японской войны. — М., 1911. — С. 17, 28.

14. «Летопись войны с Японией». Иллюстрированный журнал. — СПб.: типография Р. Голике и А. Вильбор, 1904–1905: «С донесением» (№ 31, с. 575), «На рекогносцировке» (№ 32, с. 590), «Письмо с родины» (№ 79, с. 1533) и другие.

15. М.Д. Езучевский. Зарисовки на плацу. 1900-е годы.

16. Летопись войны с Японией. — СПб., 1905. — № 61. — С. 1208.

17. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1, п/с 152–599. Л. 2–2 об.

18. 16 декабря датирован штамп о пребывании в доме № 409 по Земляному Валу (Бессрочная паспортная книжка М.Д. Езучевского. Архив ГДМ. Семейный фонд Езучевских. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 12), а 27 января принимал участие в XVII Выставке Картин Московского Товарищества Художников (Каталог выставки акварели, пастели, tempera, рисунков. — М.: Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1906).

19. «Жупел». Журнал художественной сатиры. № 1 за 1905 год, № 3 за 1906 год. Номер вышел двумя тиражами, но оба являются библиографической редкостью: тираж был изъят и уничтожен, а журнал запрещен.

20. В.А. Серов — И.Е. Репину. 20 января 1905 года, Москва. Цит. по: URL: http://valentinserov.ru/perepiska05/ (дата обращения: 01.05.2021).

21. Войцех Коссак. Кровавое воскресенье в Петербурге. 9 января 1905 года. 1905. Кировоградский областной музей.

22. Разгон казаками рабочей сходки в Мотовилихе. Открытое письмо. Изд. Уральского областного музея революции. Частное собрание.

23. Архив ГДМ. Семейный фонд Езучевских. Ф. 12590. Оп. 1. Д. 97. Потомственное дворянство получили в 1786 году. В Родословной книге Полтавской губернии род значится как Езучевские-Савойские.

Список литературы:

1. *Богдан В.-И.Т.* Исторический класс Академии художеств второй половины XIX в. — Санкт-Петербург, 2007. — С. 127.

2. «Жупел». Журнал художественной сатиры. — 1905. — № 1; 1906. — № 3.

3. *Инфантьев П.П.* Враги. Рассказ из Русско-японской войны. — Москва, 1911.

4. «Летопись войны с Японией». Иллюстрированный журнал. — Санкт-Петербург, 1904–1905: типография Р. Голике и А. Вильбор.

5. Музей революции СССР. Каталог художественных открытых писем и художественных изданий. — Москва, 1933.

6. *Соловьев В.Д.* Русские художники XVIII–XX веков: сводный список художников, встречающихся в справочной литературе. — Москва, 2005. — С. 769.

А.А. ГРЫЗУНОВА
Соискатель кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
e-mail: korovkina.anna14@gmail.com

A.A. GRYZUNOVA
PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University
e-mail: korovkina.anna14@gmail.com

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЖИВОПИСЦА СЭРА ТОМАСА ЛОУРЕНСА В РОССИЙСКИХ МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ

CREATIVE HERITAGE OF THE PAINTER SIR THOMAS LAWRENCE IN RUSSIAN MUSEUM COLLECTIONS

Томас Лоуренс является одним из главных представителей английской школы портрета конца XVIII — начала XIX века. На протяжении десятилетий его богатое наследие неизменно становится предметом исследований. В настоящей статье мы обращаемся к, пожалуй, одной из наименее изученных тем в творчестве Томаса Лоуренса — его портретам из российских музейных собраний. Они анализируются в общем контексте творчества Лоуренса и в сравнении с произведениями мастера из зарубежных музейных коллекций. В статье акцентируется внимание на разных приемах, из которых состоит портретная концепция художника. Собранные сведения помогают расширить биографию мастера в контексте русско-английских художественных связей.

Thomas Lawrence is one of the chief representatives of English portrait school. Throughout decades Lawrence's rich legacy has become the object of research. In this article we refer to, maybe, the least studied theme of Thomas Lawrence's oeuvre — his portraits in Russian museum collections. They are analyzed in general context of Lawrence's work and in comparison, with the paintings from foreign museum collections. The article focuses on various techniques that form the artist's portrait concept. The collected data from this paper will help to expand the biography of the master in the context of Russian-English artistic connections.

Ключевые слова: портрет, история портретного жанра, английское искусство, русско-английские связи, музейные собрания, Томас Лоуренс.
Keywords: portrait, history of portrait genre, English art, Russian-English connections, museum collections, Thomas Lawrence

Работы Томаса Лоренса широко известны и находятся во многих музеях мира, например, в Лувре, в Метрополитен-музей, в Национальной Лондонской галерее, галерее Тейт и др. В том числе существует коллекция и в России. В ней можно найти портреты всех типов из разных периодов творчества художника.

Среди отечественных исследователей творчества Лоуренса в рамках изучения коллекций английского искусства в России можно выделить Е.П. Ренне и Г.Б. Андрееву. В статье Е.П. Ренне «Т. Лоуренс и его русские модели», написанной в рамках каталога выставки «Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев» [2], состоявшейся в Третьяковской галерее, автор не ставит перед собой задачу анализа творческих методов Лоуренса, а лишь выделяет те произведения, где изображены русские современники художника. Статья помогает понять, на какие источники и персоны стоит обратить особое внимание, и является во многом отправной точкой при написании нашего исследования. В монографии Г.Б. Андреевой «Гений войны, блага и красоты. Писал Королевский Академик Джордж Доу» [1], посвященной творчеству современника и конкурента Лоуренса, говорится о русских моделях обоих художников, в том числе представлена информация о заказе на написание портрета Александра I. Тема русских моделей и работы из отечественных собраний Лоуренса также рассматривались в каталогах Государственного Эрмитажа [5], ГМИИ им. А.С. Пушкина [4], а также альбоме-путеводителе Воронцовского дворца в Алупке [7] и книге Г.Г. Филатовой [6]. Одним из самых поздних исследований является статья Г.Б. Андреевой, посвященная «Семейному портрету» из собрания Архангельского музея [3, с. 74–79]. Однако подробного полного описания и анализа коллекции портретов кисти Лоуренса, находящейся в России, ранее составлено не было.

В зарубежных исследованиях творчество Лоуренса подробно изучено Майклом Леви и изложено в его монографии [11], а также описано в каталоге персональной выставки 2010 года, состоявшейся в Национальной портретной галерее в Лондоне [8]. Однако в задачи авторов не входило изучение работ из российских коллекций. Тем не менее, их изучение портретов русских моделей в зарубежных музеях и частных коллекциях помогает дополнить картину исследования русско-английских связей как в творчестве Лоуренса, так и в целом в конце XVIII – начале XIX века.

Анализ отечественной и зарубежной литературы и музейных фондов позволил изучить биографию художника и составить подробное описание работ из отечественных коллекций. Благодаря этому был выстроен порядок создания этих картин и появления их в отечественных коллекциях, удалось выявить новые материалы, которые раскрыли тему русско-английских связей в конце XVIII – начале XIX века.

Предметом исследования явились не только портреты представителей русской знати, но и другие работы, вошедшие в российские коллекции. Также проводился сравнительный анализ между работами, находящимися в отечественных собраниях и в коллекциях зарубежных музеев. Он позволил выявить и рассмотреть портретную концепцию Лоуренса.

Проведенное исследование показало, что большая часть появилась благодаря крупному заказу принца-регента 1814 года. Однако портреты Воронцовых — чуть ранее, до поездки на континент в 1803 и 1808 г., княгини Д.Х. Ливен в 1809 и Н. Саблукова после 1812 года. Уже известным на весь мир художником Лоуренс вернулся в Лондон. Позирование ему после самого императора Александра I стало особенно престижно. Именно тогда, в 1821 году, ему были заказаны портрет М.С. Воронцова, эскиз к портрету его жены, а в 1826 году — портрет Хр. Ливена.

В то же время русские коллекционеры собирали работы художника, которые были созданы в совершенно разные периоды жизни. Самый ранний из них — портрет Салли Сиддонс 1797 года, когда Лоуренс уже стал придворным мастером, ему тогда было около 30 лет. Еще в более зрелом возрасте (около 45 лет) Лоуренсом были созданы портреты леди Реглан (около 1814 г.). В возрасте 50 лет после поездки на континент Лоуренс вернулся в Англию, именно тогда ему была заказана копия «Семейного портрета» (1820 г.) и портрет на дереве Джулии Пилл (1825

г.). Такой разброс, наряду с находящимися в России копиями, эскизами и гравюрами работ, позволяет увидеть разные этапы творчества мастера, сформировать даже на таком небольшом количестве произведений общее впечатление об английской школе живописи.

Самое крупное собрание работ Т. Лоуренса в России находится в Государственном Эрмитаже. В коллекции английского искусства в Санкт-Петербурге, появившемся благодаря императрице Екатерине II, доминирует портрет, как и в Англии XVIII века в целом. Работы Лоуренса попали в эту коллекцию позже. Они поступали из частных собраний Воронцовых-Дашковых (1920 г. — портрет М.С. Воронцова), А.З. Хитрово (1913 г. — портрет Эмили Хэрриет Уэлсли-Поул (леди Реглан)), вел. кн. Николая Михайловича (1922 г. — портрет кн. Клеменса Венцеля Лотара фон Меттерниха, 1923 г. — портрет Доротеи Ливен), Павловского музея-дворца (1958 г. — портреты императора Александра I, Х.А. фон Ливен). Также в 1900 г. Николай II выкупил у М.В. Воронцовой и Н.А. Столыпина портрет С.Р. Воронцова. В каталоге Государственного Эрмитажа не указано, откуда конкретно была передана в 1928 г. гравюра с работы Лоуренса — портрет Доротеи Ливен.

Также благодаря распределению музейных коллекций пополнилось собрание Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Коллекция музея формировалась в 1920-е годы. Тогда же туда попали работы Т. Лоуренса. Они были переданы из Оружейной палаты Московского Кремля (портрет Александра I в полный рост), Русского музея (портрет леди Джулии Пилл), Воронцовского дворца-музея в Алупке (поясной портрет Александра I), Государственной Третьяковской галереи (копия портрета Н.А. Саблукова и портрет Салли Сиддонс), Рогожско-Симоновского музея (портреты Антонио Кановы), Музея старой западной живописи (портрет Е.К. Воронцовой).

Портретами Лоуренса и гравюрами его работ обладает также Воронцовский дворец-музей в Алупке. Это три живописных и шесть гравированных изображений Михаила Семёновича Воронцова. Среди них — копия работы Лоуренса французского художника Луизы Дессеме 1848 г. и гравюра в технике черной манеры Самуэля-Вильямса Рейнольдса. Произведения гармонично вписались в английский интерьер дворца. Так, в Парадном кабинете Главного корпуса дворца (экспозиция парадных интерьеров была создана в музее в 1921 г.) живописные изображения М.С. Воронцова, в том числе копия Дессеме, расположились

рядом с образами его соратников по войне 1812 г. В Доме графа А.П. Шувалова выставлены предметы, не вошедшие в основную экспозицию. Там в гостиной-портретной висит портрет графини Е.С. Воронцовой, в замужестве леди Пемброк (гравюра Г.-С. Фациуса с оригинала Т. Лоуренса, первая половина XIX века) [7, с. 158]. Специалисты [6, с. 18] также упоминают еще одну работу, находящуюся в Алупке, — эскиз к портрету Е.К. Воронцовой 1821 г.

Самое позднее поступление картин Лоуренса в российские музейные собрания датируется 1966 годом, это «Семейный портрет» из собрания Архангельского музея.

Во время своего обучения в классах при Королевской академии художеств Лоуренс исполнял жанровые композиции, но позже он работал только как портретист. Неудивительно, что российская живописная коллекция содержит именно портреты: женские, мужские, семейные. Гравюры из отечественных коллекций с его работ также передают и детские образы.

В рамках нашего исследования были изучены женские портреты из нескольких российских собраний. Из Государственного Эрмитажа: портреты Эмили Хэрриет Уэлсли-Поул (леди Реглан) и Доротеи Ливен. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: портреты леди Джулии Пилл, Салли Сиддонс, Е.К. Воронцовой. Из Воронцовского дворца-музея в Алупке: Е.С. Воронцовой, в замужестве леди Пемброк, эскиз к портрету Е.К. Воронцовой. Карандашный рисунок из московского музея А.С. Пушкина «Женщина в косынке» (конец XVIII века – начало 1800-х гг.). Также в собрании ГМО «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске хранится еще один тип портрета — семейный.

Мужские портреты составляют не меньшую часть российской коллекции. Среди них образы из Государственного Эрмитажа: М.С. Воронцова, кн. Клеменса Венцеля Лотара фон Меттерниха, императора Александра I, Х.А. фон Ливен и С.Р. Воронцова. В собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина представлены портреты Александра I, Н.А. Саблукова, Антонио Кановы. Портретами Лоуренса и гравюрами его работ обладает также Воронцовский дворец-музей в Алупке. Это три живописных и шесть гравированных изображений Михаила Семёновича Воронцова. Среди них — копия работы Лоуренса французского художника Луизы Дессеме 1848 г. и гравюра в технике черной манеры Самуэля-Вильямса Рейнольдса.

Портреты Лоуренса, находящиеся в российских и зарубежных собраниях, отличаются тщательной проработкой деталей, жизнью и чувственностью, которых часто не могли достичь конкуренты живописца. Работам Лоуренса также была свойственна определенная недосказанность и загадка. Это достигалось созданием особенной уникальной атмосферы, так как для Лоуренса было очень важно общение с моделями во время сеанса [8, с. 27–53].

Для Лоуренса были актуальны характер модели и выражение ее лица, поэтому первые несколько часов проходили за рисунком, и в первую очередь прописывались черты лица [10, с. 192]. Е. Левесон-Гоуер отмечала особенность первого эскиза. Она говорила: «Что меня поразило больше всего… совершенство рисунка его портретов перед нанесением какого-либо цвета — сам по себе рисунок был настолько прекрасен», что кажется «почти греховным писать по нему красками» [9, с. 37–38]. Прекрасными примерами подготовительного рисунка Лоуренса можно считать портреты Д.Х. Ливен (1812 г.) и Е.К. Воронцовой (1821 г.), урожденной Браницкой, из российских собраний. Схожие примеры можно найти в крупных зарубежных коллекциях, например, портрет Шарлотты Папендрик с сыном (1789 г.) из Метрополитен-музей в Нью-Йорке и портрет Эмилии Марии Баучеретт с куклой (1793 г.).

Еще одним приемом Лоуренса можно считать то, как оживляется взгляд модели уже в живописном варианте за счет специального изображения в глазах белых пятен [8, с. 35]; об этом можно сказать, например, проанализировав изображение Салли Сиддонс (XVIII–XIX вв.) из российского собрания и портрет Элизабет Фаррен (1790 г.) из Метрополитен-музей в Нью-Йорке.

Работы художника отличались некоторой игрой модели со зрителем: на одних портретах она пронзительно смотрит на него, на других, наоборот, увлечена своими мыслями, и ее взгляд направлен от него. Подобный прием можно увидеть на портрете Хэрриет Уэлсли-Поул (леди Реглан) (1814 г.) из российского собрания и портрете Салли Сиддонс (около 1803 г.) из зарубежной частной коллекции.

Нередко женщины изображались Лоуренсом в каком-то образе, в частности, Психеи. Живописных примеров в российских музейных собраниях на данный момент нами найдено не было. Однако есть портрет миссис Сиддонс в роли Зары в гравюре Джона Рафаэля Смита (XVIII в.) в собрании Государственного Эрмитажа.

В целом художник был хорошо знаком с мировым наследием, в том числе и сам коллекционировал работы Старых мастеров [8, с. 121]. В позах моделей специалисты часто наблюдают повторение работ Микеланджело, Джулио Романо и пр. Например, считается, что поза в портрете Каподистрия из российского собрания напоминает изображение однорукого художника Мартина Рейкарта кисти Ван Дейка (или его гравюру Джейкоба Нифа [11, с. 217]) или образ Клемента де Йонге Рембрандта [11, с. 218]).

Изучение ряда произведений Лоуренса показывает индивидуальные черты работ художника с использованием элементов исторической живописи в портретах, что можно увидеть в работах, созданных для зала Ватерлоо. В отечественных собраниях ярким примером являются копии и подготовительные эскизы к портрету императора Александра I.

В период работы Лоуренса придворным мастером и особенно между 1818–1820-ми годами художник большое внимание уделял изображению в женских портретах модных в то время одежды и украшений [8, с. 44–45]. Примером из российских коллекций является портрет леди Джулии Пилл, урожденной Флойд (1825 г.). Данная работа является этюдом портрета, выполненного в 1825 году и хранящегося на данный момент в частном собрании в США. Также ярким примером из зарубежных собраний является другой, более известный, образ леди Пилл (1826–1827 гг.) и портрет Селины Мид (1818–1819 гг.) из частной коллекции.

Женские образы во многом можно назвать нежными или, наоборот, страстными, а вот мужские скорее серьезные, мужественные и более лаконичные, в них меньше деталей и аксессуаров. Сдержанность выражена и в цветовой гамме мужских портретов, в которых часто использованы холодные цвета, в основном, голубой и обилие черного [8, с. 107]. Примеры использования подобных решений можно наблюдать в портрете Артура Атерли (1771–1844) из художественного музея Лос-Анджелеса и в портретах Александра I и Н. Саблукова из российских собраний.

Особое место в карьере художника занимают детские и семейные образы. Современники Лоуренса стремились запечатлеть своих детей, которые, к сожалению, часто погибали еще в раннем возрасте. Также специалисты отмечают, что портреты матерей с детьми Лоуренс часто дарил моделям, чтобы угодить им. При создании детских образов художник вдохновлялся работами своих коллег, заимствуя различные наработки, например, мотив поднятой руки или композиции из детских

иллюстраций [8, с. 60]. Перед Лоуренсом стояли две главные задачи: показать ребенка в естественной среде, как правило, на лоне природы, и в то же время как представителя знатного рода, который способен заказать портрет [8, с. 63], поэтому дети часто показаны играющими или задумчиво сидящими где-нибудь среди камней и деревьев. Есть и другие образы: в интерьерах. В любом случае дети чаще всего показаны веселыми и активными, что делает их изображение не статичным, а живым и вовлекающим зрителя в картину. Динамику Лоуренс создает за счет необычных ракурсов, аксессуаров и игрушек, в том числе и домашних питомцев, которые помогают раскрыть характер ребенка. В российских музейных собраниях нами было обнаружено лишь одно живописное изображение ребенка — на «Семейном портрете», изображающем Фр. Голфрида с женой и сыном (ГМО «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске). На основе этого примера говорить о применении Лоуренсом вышеперечисленных приемов создания детских портретов мы не можем, ребенок изображен спящим на руках у матери. Однако их иллюстрируют гравюры из российских собраний. Например, гравюра Самьюэла Казинса 1833 г. по оригиналу Лоуренса «Портрет мисс Пиль» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. На ней показана старшая дочь премьер-министра Великобритании Роберта Пиля и Джулии Флойд (леди Пиль). Девочка сидит со своим питомцем (собакой) на лоне природы.

Сохранившиеся картины Лоуренса в русских музейных собраниях свидетельствуют о широком спектре используемых техник в портретном жанре, в которых он проявил себя как профессионал. В произведениях художника отчетливо видны портретные традиции английской художественной школы и мирового наследия. Начало работы Лоуренса с русскими заказчиками стало неким переломным моментом, который способствовал дальнейшему развитию русско-английских художественных связей. Ярким примером является приглашение английского художника Джорджа Доу для создания галереи портретов в Зимнем дворце после позирования Лоуренсу Александра I для Зала Ватерлоо. На протяжении всей жизни художника портрет оставался ведущим жанром в его творчестве, и он не изменил его, выполняя русские заказы. К этому моменту у Лоуренса сформировалась портретная концепция, при написании представителей русской знати он использовал опыт создания предыдущих, эталонных, портретов, что показало наше сравнение. Художественное наследие Лоуренса, представленное в рос-

сийских собраниях, показывает разные направления его деятельности с 1797 по 1825 г., когда были созданы портреты, вошедшие в эти коллекции. Их изучение дает важный материал для составления хронологии написания портретов и появления их в русских музейных коллекциях. Результаты настоящего исследования могут быть применены для расширения биографических сведений о Лоуренсе и его роли в развитии культурных и художественных связей между Россией и Англией в период с конца XVIII по первую треть XIX в.

Список литературы:

1. *Андреева Г.Б.* Гений войны, блага и красоты. Писал Королевский Академик. Джордж Доу. — Москва: Пинакотека, 2012.

2. *Андреева Г.Б., Антонова А.З., Бедретдинова Л.М.* Незабываемая Россия: Русские и Россия глазами британцев, XVII—XIX век: (Каталог выставки). — Москва: Трилистник, 1997.

3. *Андреева Г.Б.* «Ради любви такой женщины я бы возвел и разрушил новую Трою…»: о портрете семьи графа Шарлемонта кисти Томаса Лоуренса // Третьяковская галерея. — 2005. — № 2 (7). — С. 74—79.

4. *Данилова И.Е.* Каталог живописи / ГМИИ им. А.С. Пушкина. ¬— Москва: Mazzotta, 1995.

5. *Ренне Е.П.* Британская живопись XVI—XIX веков: каталог коллекции. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009.

6. *Филатова Г.Г.* Алупкинский гос. дворцово-парковый заповедник. Портретная галерея Воронцовых. Выпуск 1. — Симферополь: Таврида, 1997.

7. *Филатова Г.Г.* Воронцовский дворец в Алупке: Альбом-путеводитель. — Симферополь: Н. Оріанда, 2015.

8. *Albinson A.C., Funnell Peter and Peltz Lucy.* Thomas Lawrence [Текст]: regency power & brilliance / edited by. — New Haven: Yale center for British art; London: National portrait gallery in association with Yale university press, New Haven a. London, cop., 2010.

9. *Gower R.S.* Sir Thomas Lawrence. — London: Goupil, 1900.

10. *Layard G.S.* Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag… with Recollection of the Artist by Elizabeth Croft. — London.: George Allen, 1906.

11. *Levey M.* Sir Thomas Lawrence. — New Haven and London: Yale University Press, 2005.

БАЙ ДЗЭКУНЬ

Аспирант кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 1104743969@qq.com

BAI ZEKUN

Graduate student of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 1104743969@qq.com

РУССКИЙ АВАНГАРД — ОТКРЫТИЕ И ДОСТОЯНИЕ БУДУЩЕГО. ВЗГЛЯД ИЗ КИТАЯ

RUSSIAN AVANT-GARDE — DISCOVERY AND HERITAGE OF THE FUTURE. VIEW FROM CHINA

Автор статьи — молодой ученый, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова из Китая, изучающий творчество Ольги Розановой и русский авангард, — обращается к истории беспредметного творчества известных художников, вступающих в новые миры искусства будущего.

The author of the article is a young scientist, post-graduate student of the Stroganov Moscow State Pedagogical University? from China, who studies the work of Olga Rozanova and the Russian avant-garde, turns to the history of the non-objective work of famous artists entering the new worlds of art of the future.

Ключевые слова: авангард, супрематизм, искусство, творчество, живопись, поэзия, цвет, свет.
Keywords: Avant-garde, Suprematism, art, creativity, painting, poetry, color, light.

Русский авангард, удивительный и удивляющий, ставший историей искусства XX века, обладает волшебным притяжением к познанию его живописной материи, в недрах которой мы обретаем будущее. С 1978 года выставки «Искусство советского русского авангарда»

проходят в музеях и художественных галереях США, Франции, Германии, Японии и других стран. Например, в 1992 году в Музее Гуггенхайма, Нью-Йорк, проходила выставка «Великая Утопия. Русский и советский авангард 1915–1932». В XXI столетии продолжается организация и проведение выставок русского авангарда за рубежом. Так, в мае 2018 года в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже проходила выставка, посвященная творчеству крупнейших представителей «Витебского ренессанса» «Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске (1918–1922)», которая, как и многие другие события в этой сфере, показала постоянный интерес и внимание к беспредметному творчеству русских художников.

В России выставки, посвященные художникам русского авангарда, стали хорошей традицией. В Санкт-Петербурге в 2006 году открылся музей петербургского авангарда (дом Матюшина).

В 2014 году в ЦВЗ «Манеж» был представлен масштабный выставочный проект Питера Гринуэя и Саскии Боддеке — новая мультимедийная инсталляция «Золотой век русского авангарда».

10 ноября 2020 года открылись залы постоянной экспозиции русского авангарда в Новой Третьяковской галерее.

Зарождение и становление русского авангарда неотделимы от влияния различных школ и направлений западноевропейского искусства XX века, таких как экспрессионизм, кубизм, футуризм. Выставки произведений из коллекций С.И. Щукина и М.А. Морозова помогли художникам авангарда увидеть новые «горизонты» в развитии русского искусства. Многие русские художники-авангардисты учатся в школах искусства Германии, Франции, Италии. Визиты Матисса, Пикассо, Маринетти в Россию позволили художникам-авангардистам ближе познакомиться с новыми направлениями искусства Западной Европы. Перед Первой мировой войной 1914 г. многие представители русской интеллигенции посещают Париж. «Русская линия» в искусстве Франции продолжается и в 1925 году во время открытия выставки «Декоративное и промышленное искусство». Об этих культурных связях России и Франции необыкновенно ярко рассказали выставки «Париж-Москва» в 1979 году в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду и «Москва-Париж» в 1981 году в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Выдающимся представителем русского авангарда является Казимир Малевич. После новаторской выставки 1915 г. «0,10» в Санкт-

Петербурге он организует группу художников — сторонников его революционной теории супрематизма. В эту группу вошли участники выставки «0,10»: Ольга Розанова, Иван Клюн, Любовь Попова, Александра Экстер.

Ольга Розанова — самая яркая и самостоятельная фигура среди тех, кто входил в эту группу художников, — живописец, график, художник книги и декоративно-прикладного искусства, поэт.



Рис. 1. Ольга Розанова. Портрет. Фото Кореневой. Владимир, около 1900 года

Вступление Ольги Розановой на путь авангарда в 1911–1912 гг. отмечено ее знакомством и творческим общением с В. Маяковским, В. Хлебниковым, В. Татлиным, К. Малевичем и А. Крученых. С 1911 года она становится представителем петербургского общества «Союз молодежи» и участвует во всех выставках этого авангардного объединения. В третьем сборнике «Союза молодежи» 1913 г. были напечатаны не только 6 литографий Ольги Розановой, но и ее статья «Основы Нового Творчества и причины его непонимания». Движение к Новому Искусству Ольги Розановой — это познание фовизма, футуризма, супрематизма. В феврале 1917 г. Ольга Розанова вступает в организованное К. Малевичем общество «Супремус». Она пишет супрематические полотна, хранящиеся во многих музеях, напоминающие о ее предчувствии нового мира, где будет царство цвета и света в живописи.

Освоив принципы супрематизма, она обретает особый путь творчества, отрывается от учителя и идет дальше в своем развитии после круга Малевича. Движение к новому Ольги Розановой находит «созвучие» в деятельности Алексея Крученых — известного новатора, поэта и художника. Его книга стихов «Возропщем», 1913 г., издана с посвящением «Первой художнице Петрограда» — Ольге Розановой. В 1916 году опубликован альбом «Вселенская война» Алексея Крученых. Беспредметные коллажи Ольги Розановой и Алексея Крученых вошли в историю русского авангарда. Алексей Крученых мечтал о новой поэзии, о времени, когда слово будет отпущено на свободу, и создавал свой знаменитый «заумный» вселенский язык «Заумь». Его коллажи «Вселенской войны» свободны от власти слова. В них отсутствует конкретное созидание мира

или его изменение-преображение. Мастер словно оставляет легкий след от своих движений в мире, не нарушая его своим присутствием.

Творческое содружество поэзии и живописи в лице А. Крученых и О. Розановой проявилось в создании нового образа футуристической книги 1913–1914 гг. И эти открытия продолжались и дальше в 1915–1916 годах. Творческие фантазии Ольги Розановой замечательно воплощаются в жанре печатной графики, в применении коллажа в оформлении книг. Художник Ольга Розанова пишет стихи, а поэт Алексей Крученых обращается к живописи.

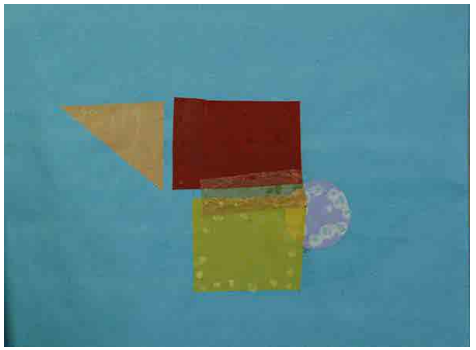


Рис. 2. Алексей Крученых. Тяжелое орудие. Иллюстрация к книге «Вселенская война», 1916. Коллаж. Российский государственный архив литературы и искусства. Москва





Рис. 3. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (Полет аэроплана), 1916, холст, масло. Самарский областной художественный музей

Рис. 4. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (супрематизм), 1916, холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

На «Второй выставке современного декоративного искусства» в Москве в 1917 г. были представлены изделия, которые сделали крестьяне села Вербовка по эскизам художников авангарда. Многие работы были выполнены по рисункам Ольги Розановой. В дальнейшем, в 1918 году, Ольга Розанова работает в художественном отделе Наркомпроса, активно занимается общественной деятельностью в сфере культуры, преображая не только искусство, но и жизнь. Одна из амазонок русского авангарда Ольга Розанова, открывает новый мир в своем творчестве и в жизни.

Ольга Розанова развивает супрематизм Малевича и обретает в этом направлении новые грани творческого бытия. Ее картины 1916–1917 годов, сверкающие красками коллажи, хранят близкие ей импульсы супрематизма и открывают что-то свое, неведомое мастеру супрематизма.

Она идет дальше в своих «живописных мечтах». В ее работах тают границы формы, краски обладают волшебным излучением. Ольга Розанова стремится в своих мечтах к живописи цветными прожекторами в воздухе (1).





Рис. 5. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (Цветопись), 1917, холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Рис. 6. Ольга Розанова. Зеленая полоса (Цветопись), 1917, холст, масло. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»

И далее Ольга Розанова обращается к исследованию цвета, воплощает и развивает практически теорию цвета в своей живописи. Именно любовь к цвету ведет ее к пониманию цвета как художника и поэта. Как слово в поэзии, так и цвет в живописи чудесным образом возникает и живет, в представлении Ольги Розановой, по внутренним законам космической творческой энергии, обладая излучением света. В своих светоносных композициях она приходит к обновленной природе цвета, хранящей интуитивное начало. И неслучайно на этом на пути обретения новой красоты, о которой она писала и мечтала, возникает особенное и ясное по звучанию понятие «Цветопись».

И остаются далеко супрематические формы и «Зеленая полоса (Цветопись)», 1917 г., излучает желанный свет гармонии, к которой всегда стремилась Ольга Розанова, сама вспыхнувшая на мгновение, как звезда, на «небе» русского авангарда.

Примечания:

1. *Гурьянова Н.А.* Супрематизм и цветопись // Русский авангард в кругу европейской культуры. — Москва, 1994. — С. 153.

Список литературы:

1. *Гурьянова Н.А.* Ольга Розанова // Амазонки русского авангарда. — Москва: ГАЛАРТ, 2001.

2. *Гурьянова Н.А.* Супрематизм и цветопись. — Русский авангард в кругу европейской культуры. — М., 1994

3. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — Москва: Трилистник, 2000.

4. Москва-Париж. 1900–1930. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. — Москва: Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Париж. Каталог выставки. Том 1–2. — Москва, 1981.

5. *Сарабьянов Д.В., Шатских А.С.* К. Малевич. Живопись. Теория. — Москва: Искусство, 1993.

6. *Якимович А.К.* Магическая Вселенная. Очерки по искусству. Философия и литература. XX век. — Москва: ГАЛАРТ, 1995.

7. *Чэнь Жуйлинь и Лу Фусюнь.* Искусство русского авангарда. — Китай: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001.

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: miart200@yandex.ru

А.Д. САМАТОВА

Магистрант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: samat73@mail.ru

I.N. MIKLUSHEVSKAYA

PhD of art history, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: i miart200@yandex.ru

A.D. SAMATOVA

Master of art history student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: samat73@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ ШИКОТАНСКОЙ ГРУППЫ. НАЧАЛО

THE ESTABLISHMENT OF THE SHIKOTAN GROUP

Статья посвящена исследованию процесса формирования Шикотанской группы. Художественное освоение Дальнего Востока невозможно было без поддержки со стороны государства. Отмечено, что уникальная природа Курил, удаленность от цивилизации, особый романтический настрой художников привели к созданию уникальных произведений, стилистические особенности которых проявились уже в первые годы командировок на Шикотан.

This article focuses on research about the forming of the Shikotan group. The artistic exploration of the Far East would not have been possible without the help from the government. It is noted that the unique nature of the Kuril Islands, the remoteness from civilization and the romantic spirit of the artists, lead to the creation of unique art pieces, the stylistic peculiarities of which were manifested in the first years of travels to Shikotan.

Ключевые слова: шикотанская группа, Олег Лошаков, художники на курилах, суровый стиль.
Keyword: Shikotan group , oleg loshakov, artists on Kuril Islands, harsh style.

ШИКОТАН

За циклоном накатит циклон...
Но лишь только погода стихает
Словно волны устало вздымая
К рыжим скалам идут на поклон.

Снова в бухтах светлеет вода
И парят над утесом орланы,
И уходят, уходят суда
Из сияющих бухт Шикотана.

Значит снова в рыбацком краю
Будут жарки путинные ночи.
Узнаю, Шикотан, узнаю
Твой характер и подчерк рабочий!

Далеко отступил горизонт
Дальше синих вершин Кунашира
И лежит океан бирюзов —
Всех других бирюзовей и шире.

Разузорил осенний наряд,
Разукрасил на острове сопки.
И орланы спокойно парят
Над утесом в дозоре высоком.

Шикотан, молодой Шикотан!
Ты и сам, уподобясь орланам
Над великим паришь океаном.

Валентин Богданов [1].

В настоящее время все больше возрастает интерес к творчеству художников 1960–1970-х годов — времени, когда пришло поколение, пытающееся изменить взгляд на жизнь, со своим мироощущением и пониманием творческих задач. Одним из ярких феноменов в истории советского изобразительного искусства этого периода стала Шикотанская группа — объединение художников, работавших на Курильских островах. Их творчество — яркое и своеобразное — нуждается в исследовании, а также современной и объективной оценке.

А начиналось все с идеи узнать больше о Дальнем Востоке. Выпускник Суриковского института Олег Николаевич Лошаков был направлен во Владивосток для преподавания в художественном училище. Олег Лошаков вспоминал: «Летом 1964–1965 годов мы с Володей Рачевым писали этюды во Владивостоке. Город и порт были великолепны. Но в разговорах неотступно приходила мысль, что Дальнего Востока мы, по существу, не знаем и что было бы неплохо посмотреть другие места. Дальние края манили нас. Говорили о Курилах, о Камчатке и даже о Командорах. Поэтому, когда в 1966 году я вылетел по творческой командировке в Южно-Сахалинск, настроение было приподнятым и тревожным — решено было начать с Курил» [2].

Итак, Олег Лошаков первый полетел в сторону Сахалина, договорившись с Владимиром Рачевым и другими художниками встретиться позднее. Но оказалось, что с Сахалина трудно куда-либо улететь.

По случайности в аэропорту Олег Николаевич встретил двух московских художников, которые сказали буквально следующее: «Мы прошли все побережье от Берингова пролива до Шикотана. Самое лучшее место — это Шикотан. Поезжай туда» [3]. Этот совет стал решающим. Олег Николаевич отправил телеграммы товарищам и не без приключений добрался до Шикотана. Когда он с этюдником, красками, холстами и грунтованным картоном высадился на берег, шел дождь и было темно-темно...

Первая экспедиция на Курильские острова состоялась летом 1966 года и стала началом яркого художественного движения на Дальнем Востоке. По словам художника Евгения Коржа, «с языка древних айнов “шикотан” переводится как “лучшее место”. Судите сами. Общежитие — три рубля в месяц. Дорога — максимум 12 рублей. С оказией еще дешевле. Еду брали с собой. Три дня из Владивостока — и ты на Шикотане. Мы ездили всегда в теплое время, обычно с августа по октябрь. Как раз была сайровая путина. Так что рыбы было море. Рыбаки нам ее ящиками приносили. В то время Шикотан кормил сайрой весь Союз и поставлял рыбу во Францию и Италию» [4].

Однако на деле этот остров обращался для художников в суровое испытание. Живописцы попадали в экстремальные условия, когда за один день погода на острове менялась кардинальным образом. Художник Виталий Семкин писал: «Жизнь здесь у художников под стать рыбакам и рыбоработчикам — тяжелее крестьянского. И длительная непогоды измотывала, и цунами прихватывало, и пробудившийся вулкан Тятя угрожал» [5]. Хотя Олег Лошаков в интервью отрицал угрозу вулкана.

В 1960-е и 70-е годы в Советском Союзе велась большая работа по художественному освоению страны. У молодых художников появилась возможность поехать в далекие экспедиции благодаря поддержке государства и партийных структур. ЦК комсомола было обязано направлять художников в разные области. И это было особо важным именно для поездок в самые отдаленные точки нашей страны, поскольку, к примеру, на Дальнем Востоке большая часть побережья и острова до сих пор являются закрытыми пограничными зонами; поэтому, чтобы попасть в эти места, необходимо оформлять командировку, отмечая в ней конкретные интересующие точки.

Шикотанская группа на протяжение всех лет не являлась какой-то определенной организацией. Изначально несколько художников — Олег Лошаков, Грачев, Волков, Владимир Веселов, Корж — решили поехать посмотреть и пописать Дальний Восток. Грачев, Волков и Владимир Веселов были учениками Олега Лошакова и Ивана Чуркова. Корж был приятелем Грачева. Другие художники приезжали, узнавая о Шикотане от своих знакомых или по собственной инициативе. Важным моментом в понимании феномена Шикотанской группы является тот факт, что это не было формальное объединение с фондом или уставом. Это было сообщество людей, которых связывали схожие взгляды на жизнь, любовь к Шикотану и его дивной природе, общие интересы, близкий уровень художественной культуры и дружба. Они вместе жили, творили, работали пленэре, общались, спорили и дружили. Олег Николаевич Лошаков рассказывает, что его командировки на Шикотан продолжались с 1966 по 1992 год. В течение почти 30 лет он уезжал от своей семьи на полгода и писал на Курилах. Но это время он вспоминает как самое счастливое, эмоционально наполненное и плодотворное.

Работали художники много, делая около 40 этюдов за поездку, которая в среднем продолжалась с начала весны по октябрь. Излюбленной темой живописцев, приезжавших на Шикотан, были курильские пейзажи.

Именно общение с дальневосточной природой питало в те годы и творчество Олега Лошакова: «Остров поразил нас своей красотой. В разгар сайровой путины жизнь бурлила. Привычные мерки не подходили для работы. Обстановка требовала каких-то новых усилий. Необычное разнообразие и контрасты: дни со сплошными туманами и проливными дождями сменялись блистающими и солнечными. Все это заставляло относиться к мотиву в этюде как к необыкновенному, напряженному и динамичному композиционному организму» [6]. А Евгений Корж вспоминал: «Шикотан — рай для художника. В смысле красоты он безграничен. Там было видно, как рождалась земля. Рядом с нежными холмами на берегах лежала тысячелетняя лава, застывшая в море, в неподалеку скалы под 150 м. Четыре десятка лет я писал этот остров и не мог оторваться от него» [7].

1960–80-е — время «сурового стиля» в советском искусстве.

В эти годы многие пейзажисты обратились к производственной теме, захваченные романтикой комсомольских строек и других масштабных проектов. Живописцы трактовали и образы природы как мощной, но подчиненной индустриализацией. Но постепенно смысловые акценты в пейзаже стали смещаться в сторону его философского осмысления, раздумий о «вечном и временном». Однако было бы неверным говорить о четком распределении этих двух основных направлений в пейзаже 1960–70-х годов. Многие живописцы в своих работах соединяли эти две тенденции пейзажной живописи. К ним относятся участники «Шикотанской группы», которые создавали многие свои работы на пленэре, подчеркивая преходящие и изменчивые формы природы, при этом сохраняя традиции линеарного рисунка в духе «сурового стиля» и дополняя эти образы собственными художественными приемами.

Стилистические особенности художников Шикотанской группы формировались постепенно, но их проявление заметно уже в работах первых лет. Их можно выявить, анализируя этюды и картины, написанные в 1960-е — начале 1970-х годов.

На картинах и этюдах первых шикотанских командировок Олег Лошаков создает сложные символические образы, сопоставляя береговую жизнь человека с безграничностью природы. Совершенно простые сюжеты островной жизни — дома-бараки, деревянные заборы, взаимодействуя с этой уникальной природой, также наполняются высоким смыслом. Лошаков создает лаконичную, ясную композицию, тяготеющую к простым геометрическим формам. А вот сама живопись напол-

нена бесконечными вибрациями, цветовыми контрастами. Таковы картина «Небо над морем» [8] (1969 г.) (ил. 1), этюд «Пейзаж с судном» [9] (1970 г.) (ил. 2).

Схожее восприятие окружающего мира отразилось в работах и других художников-шикотанцев. Владимир Рачев в картине «Сейнера» [10] (1970 г.) (ил. 3) также подчеркивает геометричность судов, береговых построек. Работа отличается четко выстроенным ритмом, что говорит о высоком мастерстве художника.

Точную характеристику творческого метода Владимира Рачева дал поэт Илья Фаликов: «Сентиментальность — то поле, которого Рачев всегда избегал. Его работы полные какой-то таинственной геометрии, берут предельной интенсивностью колорита, поразительным углом зрения и непредсказуемостью художественного высказывания. Железная самоорганизация заложена в его стихийной натуре, что выявляется исключительно в его живописи…» [11].







Рис 1. Олег Лошаков. Небо над морем. Холст, масло. 89х109. 1969 г. ГТГ.
Рис 2. Олег Лошаков. Пейзаж с судном. Холст, масло. 51х80. 1970 г. ГБУК «Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С.Д. Эрьзи»
Рис 3. В. Рачев. Сейнера. Холст, масло. 80 х110. 1970 г. ГТГ.

Таким образом, уже в первые годы в творчестве художников-шикотанцев проявились особые черты — эпичность мировосприятия, тяготение к геометричности и четкости в композиции, использование цветовых контрастов. Эти черты проявятся практически у всех художников, работавших на Шикотане, причем в различных жанрах. Шикотанская группа — это уникальное явление в советском изобразительном искусстве.

Примечания:

1. *Богданов В.* Сборник стихов «На Курилах непогода…». МБУК. Холмская центральная библиотечная система. — URL: https://lib-kholmsk.shl.muzkult.ru/ (дата обращения: 20.11.2020)).

2. *Миклушевская И.Н., Саматова А.Д.* Интервью с Олегом Лошаковым 02.07.2019 (архив А. Саматовой).

3. Воспоминания О. Лошакова, опубликованные в вступительной статье каталога выставки «Художники на Курилах». — Москва: Советский художник, 1980.

4. Самый правдивый рассказ о легендарных «шикотанцах». — 2017. — URL: https://novostivl.ru/post/3858/ (дата обращения: 1.08.2020)

5. *Семкин В.* От графики к цвету: о творчестве Г. Омельченко // Красное знамя. — 1989. — 16 марта.

6. *Лошаков О.* Воспоминания, опубликованные в журнале «Художник». — № 8. — 1974. — С. 32.

7. Самый правдивый рассказ о легендарных «шикотанцах». — URL: https://novostivl/post/3858/ (дата обращения 20.01.2021).

8. См. Рис. 1.

9. См. Рис. 2.

10. См. Рис. 3.

11. *Фаликов И., Рачев В.* Каталог выставки «Другие, но наши». — Владивосток, 2018.

Список литературы:

1. *Ванслов В.В.* Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы / В.В. Ванслов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1988.

2. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи / Н.Н. Волков. — Москва: Искусство, 1977.

3. *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938) / В.И. Кандыба. — Владивосток: изд. Дальневост. ун-та, 1987.

4. *Левданская Н.А.* «Шикотанская группа» как явление в художественной жизни Дальнего Востока России // II Потаповские чтения: доклады, сообщения / научный редактор Г.Г. Неустроева. — Якутск: Рекламное агентство «Апрель», 2009. — С. 115–118.

5. *Лошаков О.Н.* Альбом репродукций / вступительная статья А.И. Морозова. — Москва: Советский художник, 1976. — 55 с.

6. *Лошаков О.Н.* Каталог выставки / под редакцией Л.В. Семенова. — Москва: Советский художник, 1977. — 66 с.

7. *Лошаков О.Н.* Поездки на Шикотан. — Москва: Художник, 1974.

8. *Лошаков О.Н.* Художники на Курилах / Олег Николаевич Лошаков. — Москва: Московский художник, 2010. — 30 с.

9. *Малинина Т.Г.* Групповая выставка четырнадцати московских художников: Васильцов В.К., Воронков Н.Л., Диодоров Б.А., Жаренова, Э.А., Иваницкая Т.А., Каракашев В.С., Левшунова Л.Я., Лошаков О.Н., Лукьянов М.В., Орлов И.М., Островский В.И., Рябинина К.Ю., Чернов Ю.Л., Щеглов Н.В. // Т.Г. Малинина. — Москва: Советский художник, 1990. — 461 с.

10. *Манин В.С.* Русский пейзаж. — Москва: Белый город, 2001. — 632 с.

11. *Манин В.С.* Русская живопись XX века. В 3 томах. Том 3. — Санкт-Петербург: Аврора, 2007. — 552 с.

12. *Нордштейн Т.А.* Искусство Сибири и Дальнего Востока. Альбом / Нордштейн. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 7 с.

13. *Нордштейн Т.А.* Искусство Сибири и Дальнего Востока. Альбом / Нордштейн. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 24 с.

14. *Рачев Ю.* Выставка молодых художников // Красное знамя. — 1976. — 20 марта.

15. *Миклушевская И.Н., Саматова А.Д.* Интервью с Олегом Лошаковым 02.07.2019 (архив А. Саматовой).

Электронные ресурсы:

1. Самый правдивый рассказ о легендарных «шикотанцах». — 2020. — URL: https://novostivl.ru/post/3858/ (дата обращения: 1.08.2020).

2. Поездки на Шикотан. О. Лошаков. — 2020. — URL: http://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/loshakov-oleg-nikolaevich/poezdki-na-shikotan (дата обращения: 13.07.2020).

Д.Н. ПОЛЕНКОВА

Преподаватель Академии искусств «Строгановские традиции», соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
e-mail: polenkova@ro.ru

D.N. POLENKOVA

Teacher of Arts Academy at the «Stroganov Traditions», applicant for the degree of candidate of art history
e-mail: polenkova@ro.ru

СЕРГЕЙ ВИНОГРАДОВ В ЭМИГРАЦИИ: ТРАДИЦИИ РОССИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЛАТВИИ

SERGEY VINOGRADOV IN EMIGRATION: TRADITIONS OF RUSSIAN ART EDUCATION IN LATVIA

По результатам системного анализа исторической, военной и художественной литературы, а также писем русских художников и их учеников XX века в статье описаны тяготы октябрьских событий 1917 г., которые принесли разочарование многим творцам художественного искусства России. Завладевшая всем российским обществом разрушительная сила налетов, грабежей, репрессий, заставила променять Родину целому поколению талантливых мастеров искусства на Латвию, в результате чего был заложен фундамент в развитии художественного искусства и архитектуры независимой Латвии. Уникальный художественный капитал, созданный и накопленный вне большевистской России, дает представление о тех достижениях, которых могло бы достичь русское искусство в XX веке.

As a result of a systematic analysis of historical, military and fiction literature, as well as letters from Russian artists and their students of the twentieth century, the article describes the hardships of the October events of 1917, which brought disappointment to many creators of the art of Russia. The destructive force of raids, robberies, repressions, which took possession of the entire Russian society,

forced a whole generation of talented art masters to exchange their Motherland for Latvia. As a result, the foundation was laid by Russian creators in the development of art and architecture in independent Latvia. The unique artistic capital, created and accumulated outside Bolshevik Russia, gives an idea of the achievements that could have been achieved by Russian art in the twentieth century.

Ключевые слова: биография, русский народ, эмиграция, революция, война, Россия, Латвия, Рига, искусство, художники, выставка, живопись.
Keywords: biography, Russian people, emigration, revolution, war, Russia, Latvia, Riga, art, artists, exhibition, painting.

Искусство русских художников в новой коммунистической России, большинство которых не были замешаны в политике, оказалось не нужным [14, с. 22]. Эмигрировав, многие из них стали невольными скитальцами и рассеялись по всему миру [3, с. 11]. Так, в начале 1920-х гг. в латвийской столице Риге поселились академики живописи Николай Петрович Богданов-Бельский, Сергей Арсеньевич Виноградов и мастер анималистического жанра Константин Семенович Высотский. Рижские деятели культуры оказали прибывшим москвичам самый радушный прием, устроив в их честь торжественный ужин. Так многие русские художники обрели в Латвии вторую родину, где они состоялись как мастера высокого класса. «Латвийская столица встретила нас солнечной погодой и, что особенно бросилось в глаза, доброжелательной публикой, в парках прогуливали собак спокойные господа. Это так отличалось от революционной Москвы», — описывал свои ощущения С.А. Виноградов, впервые увидев Ригу [6, с. 4]. Его привлекли в городе фасады домов с порталами под ренессанс, соборы с готическими шпилями. После голодной московской жизни восторг вызывало все, даже простейший буфет.

Выдающиеся представители русской художественной реалистической школы, эмигрировавшие в Латвию, стали наиболее заметными в культурной рижской жизни. Множество поклонников из числа прибывших эмигрантов помогли художникам найти свое место в скромном пространстве небольшой республики. Известный на родине еще в конце XIX начале XX века Н.П. Богданов-Бельский в латвийский период

продолжил в своем творчестве тему крестьянских детей, чем заслужил большое признание [1, с. 9].

Как оказалось, в Риге у приезжих было много знакомых художников — В. Пурвитис, Л. Либертс, скульптор Т. Залькалнс. Другую часть русских художников составляли те, кто родился или получил художественное образование в Латвии. Творчество Сергея Антонова, Евгения Климова, Георгия Матвеева, Юрия Рыковского, Алексея Юпатова, Маврикия Якоби и других русских художников неповторимо тем, что оно развивалось в рамках европейского искусства и в то же время неизменно сохраняло свою национальную самобытность [4, с. 201].

В довоенной Латвии началась творческая карьера Георгия Круглова (1905–1984 гг.). Он закончил Академию художеств как керамист и стал работать на фабрике Кузнецовых. Его работы были отмечены наградами на выставках в Берлине (1933 г.), Париже (1937 г.), Брюсселе и Берлине (1938 г.). С 1944 по 1974 г. Георгий Круглов преподавал в Академии художеств, был заведующим отделением керамики, заведующим кафедрой декоративно-прикладного искусства, проректором [13, с. 124].

Академик живописи Н.П. Богданов-Бельский к середине 20-х гг. уже устроил в Риге две своих выставки и готовился к третьей [5, с. 12].

Обосновавшись в Латвии с 1924 г., в чем немаловажную роль сыграл совет Н.П. Богданова-Бельского, Виноградов переживал горечь разлуки с родиной, но позже здесь он нашел поддержку знакомых художников, а природа и быт оказались ему близки. Так Виноградов остался здесь до конца своих дней [1, с. 18].

Виноградов был бесконечно поражен тем, что город активно живет культурной жизнью, на афишах извещения о выставках латышских авангардистов, экспозициях картин русских реалистических художников, о гастролях российских знаменитостей.

В Латвии искусство Виноградова не угасло, а лишь наполнилось более яркими пейзажами; он остался верен тем художественным строгановским принципам, к которым пришел в конце XIX — начале XX в. и которые привнес в художественное достояние Латвии. Виноградов был многим обязан Богданову-Бельскому, который первое время помогал ему и поддерживал. Они вместе работали в Старой Риге. Виноградов запечатлевает дома, амбары, башни, соборы, открывает для себя своеобразие этого старого европейского города. «Местами точно декорации из Фауста», — определяет он [6, с. 4]. С.А. Виноградов, оставаясь верным реалистическим мане-

рам письма, сформировавшим его художественное мировоззрение со времен преподавания в Строгановском училище, запечатлел природу восточного латгальского края Латвии, с его прозрачными озерами, густыми лесами, просторными лугами и селениями.

Вскоре постепенно решаются и житейские проблемы — не без помощи В. Пурвитиса, его давнего знакомого по российским выставкам, получено разрешение на постоянное жительство в Латвии. В знак благодарности Виноградов дарит Художественному музею Латвии написанную им в Америке картину «Нью-Йорк», которую можно увидеть на рисунке 1 [11, с. 12].

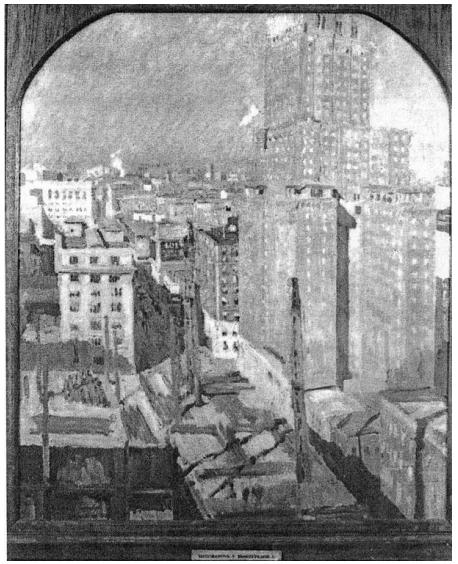


Рис. 1. «Нью-Йорк». С.А. Виноградов [18]

В начале 1925 г. в Ригу из Москвы к Виноградову приезжает бывшая ученица Строгановского училища Ирина Казимировна Войцеховская. Постепенно исчезает чувство одиночества и потерянности, что позволяет художнику вернуться к традиционному для него распорядку года [15, с. 85].

Так, в мае 1925 г. Виноградов вместе с Богдановым-Бельским и женой отправляется в русскую часть Латвии, в Латгалию. Имение Лобарж — от Режицы (Резекне) километров десять [1, с. 73]. Воздух, свет, покой, тишина, неповторимой красоты озера. Так, в картинах «Усадьба летом», «Шоссе», «Усадьба осенью», «У озера» и в других пейзажах, исполненных в первый приезд в Лобарж, привлекает свободное композиционное построение, тонкая световоздушная разработка, создается ощущение живой жизни.

Здесь, в Латвии, в творчество вновь вернулась близкая художнику тема усадебного пейзажа. Она проявляется в изображении интерьеров; как и прежде, он увлечен их камерным характером, но теперь это уже не богатые анфилады, а скромные уютные комнаты, чаще всего с изображением женской фигуры. Его постоянной моделью становится

Ирина Казимировна: она сидит за столом; читает книгу, пишет, вышивает, на берегу озера загадочно вглядывается вдаль. Ей Виноградов посвятил и картину «Утро» (1925 г. Художественный музей Латвии) (см. рисунок 2) [15, с. 91].



Рис. 2. Картина «Утро». С.А. Виноградов [18]

Картины, написанные уже в Латвии, как и те, что привезла из Москвы Ирина Казимировна, были представлены на персональной выставке художника в декабре 1925 г. В каталоге, на обложке которого была репродуцирована картина «Утро», числилось сорок живописных работ и рисунков. Из картин русского периода экспонировались «Выход из церкви», «Молотьба», «К преподобному» и другие [2, с. 114].

Художественный музей, директором которого был В. Пурвитис, приобрел с выставки картину «Шоссе». Теперь в музее уже две работы художника; это, несомненно, было событием в начинаемой им рижской жизни и могло стать стимулом для дальнейшей работы. В письме к Игорю Грабарю в Москву Виноградов писал: «Теперь висят они [картины] рядом с Левитаном» [6, с. 5]. До Виноградова русское искусство в Риге представлял не только Левитан. Здесь и И. Айвазовский, В. Виллевальде, Л. Лагорио, Н. Маковский, В. Тимм, картины других мастеров, поступившие в музей еще в конце XIX в.

С приездом Виноградова Богданов-Бельский, зная его как опытного педагога Строгановского училища, предложил ему работать с учениками, а потом и вовсе оставил Сергею Арсеньевичу свое место педагога. В 1926 г. на основе студии Богданова-Бельского Виноградов открывает свою, ставшую важной частью его рижской жизни. Пять сезонов, 1925-1927 гг., 1932 и 1936 г., Виноградов работал в Лобарже [15, с. 95]. Здесь он открыл латгальский пейзаж, явившийся для него источником вдохновения. Здесь встречался с В. Пурвитисом — близким ему

пейзажистом, Высотским, Богдановым-Бельским. Сюда привозил своих учеников, учил их законам пленэрной живописи.

В 1936 г. он встретился здесь с обожаемым им писателем Иваном Сергеевичем Шмелевым, который приехал из Парижа отдыхать в Латгалию [4, с. 65]. Москвичи, влюбленные в белокаменную столицу, они были духовно близки друг другу. Картина Виноградова «Богомольцы», написанная еще в русский период, чуть ли не иллюстрация к созданным писателем образам странников, шествующих по святой дороге.

Виноградов написал замечательную статью после отъезда Шмелева из Лобаржа «О встрече с И.С. Шмелевым и зарождении «Союза русских художников» (Дни золотого торжества в Латгалии)», опубликованную в газете «Сегодня». Еще с 1925 г. он довольно регулярно выступал в рижской печати с рассказом, где героями повествования были Л.Н. Толстой, И.И. Левитан, Ф.И. Шаляпин, преподаватели Московского училища живописи, ваяния и зодчества Е.С. Сорокин, И.М. Прянишников, В.Е. Маковский, В.Д. Поленов, близкие друзья и знакомые автора — художники К.А. Коровин, М.К. Аладжалов, братья В.М. и А.М. Васнецовы, М.В. Нестеров [7, с. 3].

Виноградова вдохновляли и встречи с выдающимися деятелями искусства и пейзажи Латвии — всё умещалось в чувствительном художнике. Так, в четырех километрах от городка Виляны, расположенном в Родополе, вдохновленный красотами этой местности, Виноградов работал в 1928 и 1930 г. Старинный, построенный еще в 1812 г. двухэтажный дом с массивными колоннами портала, сад и небольшое озерцо у въезда в усадьбу мы видим в его работе «Осенний пейзаж в Родополе» (1930 г., частное собрание, Рига). Вместе с ним работали в Родополе над пейзажами, интерьерами, натюрмортами и его ученики. Каждое лето они сопровождали художника. Чаще всего это были А. Спредова, Е. Нестерова, А. Копелович, С. Иванов, М. Круминьш, Н. Казацкий [15, с. 99].

Родным Виноградову стало и имение Зофино, что километрах в двадцати от городка Люцин (Лудза). В Зофино были написаны работы «Дорога в Фильково», «Вечер в Латгалии», «Новолуние», «Летний вечер», многие другие [6, с. 5].

И еще одно имение, Жоготы, Виноградов облюбовал для поиска художественного вдохновения (расположено недалеко от Резекне). Как и Лобарж, имение было центром культурной жизни, здесь в летнее время работали К.С. Высотский и ученики его студии, Н.П. Богданов-Бельский, однажды приехал из Берлина академик живописи К.И. Горбатов.

Здесь ему удается создать одну из своих лучших картин «Ранняя весна» (1931 г., Художественный музей Латвии) [15, с. 100].

В Жоготах художник получает радостное известие: среди работ, приобретенных Люксембургским музеем с выставки русского искусства в Париже, — и его картина «Нищие у монастырских ворот» (1929 г.). Как не порадоваться за своих товарищей — Н. Билибина, В. Леви, К. Коровина, А. Коровина, да и за себя. «Это, правда, немалое событие в жизни художника — попасть в “Люксембург” и так неожиданно для меня это было, вот уж не думал никогда», — говорил художник [6, с. 6].

Разделили радость успеха Виноградова и воспитанники студии. Безмерно благодарны они были ему за уроки мастерства и жизни. Его ученица Александра Михайловна Спредова вспоминала: «Сергей Арсеньевич, работая на природе, учил нас постигать ее особенности. Все услышанное и увиденное играло огромную роль в нашем становлении как художников. Внимательным он был ко всем ученикам» [15, с. 106].

Школа Виноградова была академична, ибо всегда оставляла место индивидуальности. «Живописная правда — вот то, к чему мы должны идти. Развивать утонченность художественного зрения, как я его называю, “видения”. В живописи главное — умение овладеть тем, что пишешь, постичь его, передать своим собственным, внутренним», — так говорил Виноградов своим подопечным [8, с. 34]. Он считал важным сохранить в учениках своеобразие почерка и манеры; знакомил их с историей искусства, любил рассказывать о своих встречах с русскими и французскими художниками.

Весной 1930 г. в центре Риги была устроена выставка учеников его студии [16, с. 19]. Девятнадцать начинающих художников представили свои картины, хороший уровень работ был замечен критикой. Газета «Pēdējā Brīdī» писала: «Эта студия, кажется, единственная в Риге, которая без перерыва работает уже несколько лет. Ею руководит один из видных представителей бывшей московской группы неореалистов, основатель и член “Союза русских художников” Сергей Виноградов. Художник несомненно одарен талантом педагога, потому что в противоположность нашим руководителям мастерских Академии художеств, не влияет подавляюще на особенности учащихся, разрешая каждому из них развиваться разносторонне» [18].

Следующая выставка открылась в мае 1931 г. Критики отмечали очевидное живописное мастерство студийцев и их стремление к совер-

шенствованию. Подчеркивали, что «при неизбежно обобщающем влиянии авторитета преподавателя, работы носят индивидуальный характер» [16, с. 21].



Рис. 3. Фото третьей выставки учеников студии Виноградова [18]

Еще через два года состоялась очередная выставка работ студийцев. Четырнадцать учеников Виноградова представили сто тридцать работ [16, с. 24]. Критика отметила их большую творческую энергию. Самых талантливых Виноградов поощрял в самостоятельном устройстве выставок. Так, в декабре 1935 г. Александр Копелович на своей персональной выставке представил свыше пятидесяти работ. Виноградов в газете «Сегодня» опубликовал восторженный отзыв о своем любимом ученике: «Отличная выставка! Выставка подлинного искусства» [4, с. 65].

На рисунке 3 представлено фото третьей выставки учеников студии Виноградова.

Отзыв педагога о молодом начинающем художнике поразителен по своей чувственности. Впрочем, Виноградов всегда находил теплые слова для своих воспитанников [9, с. 3].

Порадовала его и выставка Евгении Нестеровой, прошедшая осенью 1935 г., из шестидесяти работ которой большинство были посвящены Латгалии. Успех учеников — это и его успех, старого опытного мастера, преподавателя строгановской манеры письма [12, с. 28].

Сам же Виноградов готовился к своей персональной выставке в Риге. Прошло почти десять лет после первой. В Латвии он выставлялся нечасто, предпочитал европейские выставки русского искусства, устраиваемые художниками-эмигрантами. Он выставлялся почти ежегодно: Копенгаген (1927 г.), Прага (1928 г.), Лондон (1935 г.), Белград (1936 г.) и др. Его полотна привлекали внимание критиков и коллекционеров. В 1928 г. Пражская картинная галерея приобрела с выставки его картину «Лето», написанную двумя годами раньше в Лобарже [16, с. 30–35].

К 1935 г. у Виноградова было уже достаточно работ для персональной выставки. Открылась она в апреле на бульваре Калпака. Перед

ценителями искусства предстал фантастический латгальский край с его лесами и лугами, чистыми рекам и озерами, старинными дворянскими усадьбами среди холмов и перелесков хуторами [10, с. 16].

После выставки весной 1935 г. Виноградов месяц жил в Лудзе у своего знакомого доктора Д.Е. Войнича. Написал несколько живописных картин, посвященных городку («В Лудзе», «Нагорная улица в Лудзе»). Здесь он встретил своих студийцев — Сергея Иванова, Мартиныа Круминьша, Евгению Нестерову, Александру Спредову. Все вместе они направились в Краславу или, как говорили местные русские старожилы, в Креславку. Здесь Виноградов изобразил улицу в жаркий день («Улица в провинции». Частное собрание. Канада. Монреаль). Художник много работал в Приедайне и самой Краславе [10, с. 18].

На закате жизни художник все острее ощущает свою сопричастность природе, миссией своей считает раскрытие через искусство созданного Творцом многокрасочного мира.

Виноградов давно собирался написать картину: архиепископ Иоанн среди прихожан [17, с. 44]. Осенью 1937 г. началась работа над картиной. Ее прервала болезнь. В январе 1938 г., провожая в последний путь художника К.С. Высотского, Виноградов простудился, слег с воспалением легких. В часы, когда ему становилось легче, он шел к мольберту и пытался работать. Борьба за жизнь продолжалась недолго. Художника не стало 5 февраля 1938 г. Провожать его к Кафедральному собору пришли многие рижане [15, с. 109].

Художника не стало, но реалистическая основа искусства Виноградова и его учеников не была затушена тенденциями латышского национального искусства, авангардными поисками нового поколения. Искусство Виноградова, представленное на активно посещаемых выставках, по сей день делает художественную жизнь латвийской столицы яркой и многообразной.

Преподаватель Московского Строгановского художественно-промышленного училища, видный общественный деятель, он запомнился современникам как выдающийся живописец, знаток искусства, интереснейший собеседник, талантливый педагог, необычайно доброжелательный человек.

За годы жизни в Латвии С.А. Виноградов создал не менее 250 живописных работ, множество рисунков. Значительная часть наследия художника в годы войны была вывезена его женой И.К. Войцеховской

(ум. 1953 г., Монреаль) сперва в Германию, а затем в Канаду. В последние годы картины художника появляются на аукционах, растет интерес к его личности и творчеству [18].

Список литературы:

1. Академик Н.П. Богданов-Бельский и его работы // Сегодня. — 1932. — № 44, 13 февраля.

2. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. Часть 2. — Санкт-Петербург: Знание, 1902. — 163 с.

3. *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1930-1936 / Газета «Последние новости», Париж. Вс. Ст. Г.Ю. Стернин. М. Галарт. 1997. — 404 с.

4. *Борисова Е.А., Г.Г. Поспелова, Г.Ю. Стернина.* Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. — Москва, 1979. — 326 с.

5. *Третьяков В.* Богданов-Бельский (на вернисаже) // Сегодня. — 1921. —№ 279, 7 декабря.

6. *Виноградов С.А.* Весна и Пасха в деревне. Письмо из Латгалии // Сегодня. — 1937. — № 146. — С. 1–6.

7. *Виноградов С.А.* Прежняя Москва / С.А. Виноградов. — Multi Centrs, 2001. — 216 с.

8. *Лапидус Н.И.* Сергей Виноградов / Русские художники / XX в. — Санкт-Петербург: Золотой век, 2010. — 311 с.

9. *Грабарь И.* Письма 1917–1941. — Москва: Наука, 1977. - 424 с.

10. *Пильский П.* На выставке академика С.А. Виноградова // Сегодня. — 1935. — № 108.

11. *Пильский П.* На выставке Н.П. Богданова-Бельского // Сегодня. — 1932. — № 44, 15 февраля.

12. *Грабарь И.* Моя жизнь. Этюды о художниках / И. Грабарь. — Республика, 2001. — 496 с.

13. Пути развития русского искусства конца XIX в. / ред. Н.И. Соколова, В.В. Ванслов. — Ленинград: Искусство, 1972. — 272 с.

14. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин. — Ленинград: Искусство, 1970. — 296 с.

15. *Станкевич Н.* Сергей Виноградов / Н. Станкевич. — Ленинград: Искусство, 1971. — 149 с.

16. *Третьяков В.Т.* Выставки // Сегодня. — 1922. — № 11, 19 мая.

17. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки. — Москва, 1974. — 311 с.

18. Русские Латвии. — URL: http://www.russkije.lv/ (дата обращения: 15.04.2021).

Е.В. ЖЕРДЕВ

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

ЛИ ШИЯО

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lishiyao1031@gmail.com

E.V. ZHERDEV

Doctor of Arts. Professor of the Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

LI SHIYAO

Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: lishiyao1031@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ТЕХНИКА ГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

THE ARTISTIC IMAGE AND TECHNIQUE OF THE GRAPHIC PORTRAIT

В данной статье описываются основные моменты, которым нужно уделить внимание при работе с графическим портретом в создании художественного образа модели. Техника графического портрета исследуется с разных сторон: умение изучать детали, делать наброски, передавать фактуру и создавать целостную композицию.

This article describes the main points that you need to pay attention to when working with a graphic portrait in creating an artistic image of a model. The technique of graphic portraiture is explored from different angles: the ability to study details, make sketches, transfer texture and create a complete composition.

Ключевые слова: портрет, набросок, техника, композиция, фактура, образ.
Keywords: portrait, sketch, technique, composition, texture, image.

Портрет, в контексте нашей темы, означает графическое изображение человека (франц. portrait — «изображать»). В изобразительном искусстве портрет — один из главных жанров живописи, скульптуры, графики. С позиции реализма важнейшим критерием портретности является сходство изображения с портретируемым. Сходство в портрете — результат не только верной передачи внешнего облика портретируемого, но и правдивого раскрытия его духовной сущности. Портрет может раскрывать высокие нравственные качества человека, но, вместе с тем, портрету доступно правдивое, подчас беспощадное выявление и негативных свойств модели на уровне карикатуры и шаржа.

Зарождение портрета относится к глубокой древности. Первые образцы портрета встречаются в древнеегипетской, скульптуре. Здесь назначение портрета было во многом обусловлено культовыми, религиозно-магическими задачами. Содержание египетских портретов в эпоху Нового царства отличается одухотворенностью образов.

В Древней Греции в эпоху классики создаются обобщенные, идеализированные скульптурные портреты поэтов, философов, общественных деятелей. Высокого расцвета скульптурный портрет достигает в искусстве Древнего Рима. Развитие древнеримского портрета связано с усилением интереса к конкретному человеку. В основе художественной структуры многих древнеримских портретов — четкая, скрупулезная передача неповторимых черт модели при соблюдении определенного единства индивидуального и типического начал. Средневековый портрет представляет собой неотъемлемую часть церковно-архитектурного ансамбля; его моделями являются преимущественно знатные лица — правители, члены их семей, приближенные.

Большой конкретностью отличается средневековый китайский портрет, особенно периода Сун (10–13 вв.). Несмотря на подчинение строгому типологическому канону, средневековые китайские мастера создали множество ярко индивидуализированных светских портретов, часто выявляя в моделях черты интеллектуализма.

Широкий расцвет живописного, скульптурного и графического портрета происходит в эпоху Возрождения. Гуманистический индивидуализм ренессансного человека, ослабившего путы религии, твердо уверовавшего в силу творческой личности и полагавшего себя «мерой всех вещей», требовал совершенно новой структуры портрета. Художественное видение портретиста эпохи Возрождения во многих случаях идеализировало модель, но непременно следовало из необходимости постичь ее сущность. Ренессансный антропоцентризм особенно ярко проступает в портретном творчестве мастеров Высокого Возрождения. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Тинторетто еще в большей мере углубляют содержание портретных образов, наделяют их интеллектом, духовной гармонией, существенно обновляют средства художественной выразительности (воздушная перспектива Леонардо да Винчи, колористические открытия Тициана).

Огромным завоеванием портрета XVII века является его глубокая демократизация, получившая наиболее полное выражение в Голландии. Образы людей, представляющих самые различные социальные слои общества, выступают во многих жизненно правдивых портретах работы Рембранта, отмеченных величайшей любовью к человеку, постижением сокровеннейших глубин его духовной жизни и нравственной красоты.

Большим достижением в области портрета отмечено во второй половине XIX века творчество русских мастеров, связанное с усилением демократических тенденций в жизни страны. Передвижники В.Г. Перов, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, Н.А. Ярошенко и особенно И.Е. Репин создают галерею портретов выдающихся деятелей национальной культуры и простого народа.

В последней трети XIX века во Франции к существенному обновлению идейно-художественной концепции портрета приводят открытия мастеров импрессионизма, проникнутые глубоким гуманизмом. Их портреты передают изменчивость облика и поведения модели в столь же изменчивой среде. В разной мере черты импрессионизма присущи портретам работы А. Цорна, М. Либермана, Дж. М. Уистлера, П. Сезанна, В. Ван Гога, А. де Тулуза Лотрека, Э. Мунка, К.А. Коровина, А.С. Голубкиной, П.П. Трубецкого и других художников.

В предреволюционной России новое качество портретов, исполненных с глубоким пафосом и острой психологией, появляется в творчестве художников В.А. Серова, М.А. Врубеля, А. Головина; социально выразительных портретах Н.А. Касаткина, С.Т. Коненкова; лирически интимных портретах В.Э. Борисова-Мусатова, К.А. Сомова, З.Е., Серебряковой.

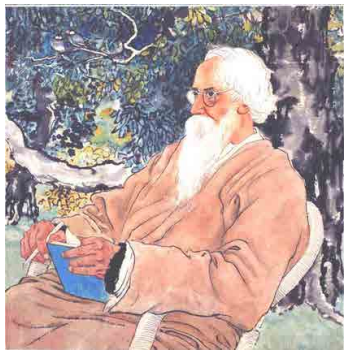


Рис. 1. Сюй Бэй-хун. Портрет Рабиндраната Тагора. 1942 г.



Рис. 2. Сюй Бэй-хун. Автопортрет

Советский портрет — качественно новая ступень в истории мирового портретного искусства. Основное содержание советского портрета — образ нового человека, строителя коммунизма, носителя таких духовных качеств, как коллективизм, социалистический гуманизм, интернационализм. К наиболее известным портретистам этого периода можно отнести Г.Г. Ряжского, АН. Самохвалова, М.В. Нестерова, В.И. Мухину, П.Д. Корина и многих других.

Значительный интерес в контексте портретного жанра представляют художники Китая, особенно в период XX века, когда они стали изучать европейское искусство и перенимать его характерные особенности. Среди таких художников наиболее ярким был Сюй Бэй-хун (1895–1953) — убежденный последователь реалистического направления. Находясь в Европе, он изучал искусство античной Греции и мировое классическое наследие. Ему принадлежат, наряду с пейзажами, многочисленные портреты рабочих, крестьян, деятелей культуры Китая и других стран. Он стремился соединить в своих портретах красоту и выразительность линейного штриха, свойственные «гохуа», с его глубиной и значительностью образов.

Портреты Сюй Бэй-хуна всегда наполнены любовью и уважением к людям, в которых художник старался передать человеческое достоинство, активную внутреннюю жизнь. В портрете Рабиндраната Тагора (1942, Пекин, музей Сюй Бэй-хуна) художник показал глубокую творческую сосредоточенность погруженного в размышления поэта. Сочетание объемной лепки лица и рук со штриховой линейной трактовкой



Рис. 3. М.А. Врубель. Автопортрет. 1905 г.

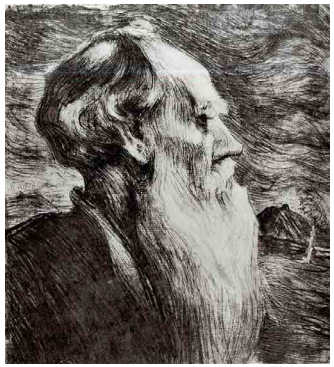


Рис. 4. Л.О. Пастернак. Портрет Л.Н. Толстого. 1908 г.

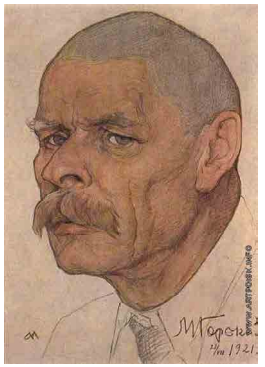


Рис. 5. Н.А. Андреев. Портрет А.М. Горького. 1921 г.

одежды и применение цветной туши придает этому произведению известную долю декоративности, свойственной «гохуа» (китайская национальная живопись водяными красками на шелковых и бумажных свитках, в отличие от живописи маслом и акварели) (рис. 1). Интересным представляется автопортрет Сюй Бэй-хуна, выполненный в европейской манере (рис. 2). Среди отечественных художников в области графического портрета можно выделить М.А. Врубеля (рис. 3), Л.О. Пастернака (рис. 4), Н.А. Андреева (рис. 5), Н.Э. Радлова (рис. 6), Н.А. Тырсы (рис. 7), П.В. Митурича (рис. 8) и многих других.

Создание художественного образа модели является важнейшей проблемой портретного искусства. Нередко качество портрета реципиент определяет только по наличию внешнего сходства изображения с оригиналом. Но портрет — не механический слепок с лица, не бесстрастное воспроизведение черт: портрет есть художественный образ. Перед портретистом стоит задача добиться сходства с моделью, но сходство достигается сложным путем. Художник не впрямую «переносит» натуру на бумагу или холст, он, анализируя и обобщая, преобразует ее. В образе портретист выражает свое понимание модели, отношение к ней и на этой основе строит портретную концепцию — то есть не только показывает модель, воссоздавая ее внешний облик, но и высказывается по ее поводу. Точность изображения, при этом, должна совпадать с верной и глубокой оценкой характера, структуры личности. Именно глубинное постижение художником модели придает портретному образу убеди-



Рис. 6. Н.Э. Радлов. Портрет А.Н. Толстого. 1937 г.



Рис. 7. Н.А. Тырса. Портрет А.А. Ахматовой. 1928 г.



Рис. 8. П.В. Митурич. Портрет В.В. Хлебникова. 1924 г.

тельность. Как пишет А.Г. Габричевский: «Изображение человека, как бы оно ни было индивидуальным и как верно оно не передавало оригинал, не есть портрет, покуда оно не стало картиной, ибо лишь художественный образ в целом, а не только его изобразительный слой, может дать индивидуальное целое, соответствующее в сфере искусства тому целому, которое мы называем личностью» [1, с. 288].

Графический портрет — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные произведения (гравюру, литографию и др.), основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями. В основе портретной графики лежит линия. Кроме этого, в портретной графике используется штрих и пятно. Наиболее общий отличительный признак графического портрета — особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого во многом выполняет фон бумаги, «воздух белого листа», по выражению советского мастера графики В.А. Фаворского. Рисуя портрет, художник может ограничиться беглым впечатлением, условным обозначением модели, обращаясь к воображению реципиента; незаконченность и лаконизм при этом служит одним из главных средств выразительности. Емкость образа в графическом портрете часто достигается экономией и концентрацией художественных средств, присутствием графических метафор, что позволяет сравнивать его с поэзией.

В создании графического портрета важное значение имеет набросок, который представляет собой скелет рисунка. Микеланджело в свое время говорил, что набросок является источником и душой всех видов искусства. Набросок представляет собой процесс отображения формы объекта на бумаге с помощью одного цвета на основании заданного принципа изобразительного искусства. Художнику, при этом, необходимо обладать мышлением пространственного моделирования и творческими способностями.

Исполнение наброска требует остроты видения контура модели, деталей фигуры, строения черт лица, особенностей настроения человека. Настроение означает выражение лица, особенности черт лица, психологическое состояние модели. Только ухватив эти моменты можно создать набросок, который приобретет живость и динамичность образа портретируемого. В набросках уделяется внимание скорости, требующей содержательности и стабильности. При быстрой работе с рисунком тренируется наблюдательность, а также проверяется память и способность к ассоциации [2].

В работе над графическим портретом художникам необходимо учитывать правило, при котором линейный контур выступает одновременно и контуром модели и контуром фона. Важным условием является сохранение ведущей роли полутонов, которые в сумме составляют львиную долю изобразительной поверхности, а также достижение органической связи изображаемой модели с фоном. Все это обусловливает целостность композиции. Большое значение при этом отводится ритму. Ритм, в свою очередь, невозможно рассматривать в отрыве от метра. Если метр в композиции создает известную равномерность движения, то ритм подчеркивает определенные участки метра, придавая движению трепетность и напряженность. Но ритм никоим образом не формален, не самоценен, он придает произведению красоту только тогда, когда выявляет определенный типаж, своеобразную «ритмику типа», под которой понимается художественный образ. Ритм и характер, будучи адекватными содержанию произведения, образуют категорию совершенства.

Рисование портрета связано непосредственно с органическим соединением объема и пространства, рисунком и плоскостью. Плоскость драгоценна тем, что подчеркивает объемность, но и сама объемность становится ценной и нужной только в плоскостном изображении. Пло-

скость дает нам зрительную цельность, а объем является как бы чувственным материалом, который чем будет острее восприниматься, тем сильнее потребуется уравновесить его с плоскостью.

Важное значение при работе над портретом имеет восприятие (наблюдение) натуры. Оно формирует в сознании на основе ощущений содержательный образ модели. Изучение, познание, понимание — вот что характеризует наблюдение. Недаром, его называют «мыслящим восприятием». Зрительное восприятие-наблюдение предполагает умение видеть. Обыкновенное видение ограничено узнаванием предмета. Но для рисующего этого мало: ему необходимы детальное изучение (анализ), умение выделять его основные признаки и свойства и обязательно умение «собирать» мысленно разложенный на составные элементы предмет, с тем чтобы видеть его цельно, как он есть (синтез). Умение видеть предполагает также умение сравнивать и выявлять отношения, которые существуют между частями и признаками предмета, между предметом и окружающей средой и определяют их целостность и взаимосвязь.

Процесс рисования сопровождается наблюдением-проверкой, устанавливающим на каждом этапе изображения соответствие создаваемого образа образу восприятий и представлений. Такое наблюдение ставит своей целью осуществлять постоянный контроль за движениями руки, то есть за правильностью проводимых линий, за нанесением тона, цвета, за соответствием размеров рисунка и листа бумаги и последовательностью выполнения рисунка. Проверочному наблюдению подлежат и сходство, и оценка изобразительных средств в смысле их соответствия образному содержанию и замыслу рисовальщика.

Наблюдение, всестороннее изучение модели формируют те образы восприятий и представлений, которые определенными материально-изобразительными средствами будут закреплены на бумаге. При этом следует учитывать особенности нашего зрительного восприятия в связи с изменениями внешних признаков модели в перспективе, в различного рода контрастах, иллюзиях и пр., поэтому для узнавания изображенной модели надо ее рисовать, по совету великого русского художника-педагога П.П. Чистякова, так, как она кажется в пространстве нашему глазу.

Анализируя процесс изображения портрета, можно заметить, что в его основе лежат два основных организующих принципа. Первый принцип — от общего к частному — заключается в начальном изображении всего контура модели. Второй принцип — от частного к общему — характеризуется детальной разработкой формы. Для восстановления целостности изображаемой формы каждую часть обобщают и подчиняют целому [3].

Художнику, рисующему портрет, необходимо знать анатомию, то есть понимать положение мышц и расположение костей. При поднятии бровей лобная мышца надбровной дуги сокращается; мышца, сморщивающая бровь, может сужать межбровное расстояние, образуя вертикальные складки между бровями; при сокращении мышц бровей на переносице появляются морщины; при улыбке сокращается мышцы вокруг глаз; мышцы прикуса вызывают движение нижней челюсти, изменяя вид лица.

В изображении портрета огромное значение уделяется технике графики и изучению деталей фигуры. Прежде чем рисовать, необходимо сформировать привычку наблюдения за деталями. Французский художник Э. Дега говорил, что рисовать нужно не тело, а свои наблюдение за телом. Прежде чем рисовать, нужно сначала понаблюдать за позой, настроением, чертами лица и соотношением плеч и шеи, сначала очертить в голове общий контур, а затем обратиться к конкретным деталям, для их выделения и понимания общего эффекта. Чтобы глубже понять чувства и психологию людей, прежде чем рисовать, нужно общаться с моделями, поймать их внутренний настрой и характер. Работа должна быть согласованной, если пропустить этап наблюдения и непосредственно перейти к процессу наброска, результаты могу быть неудовлетворительными, поэтому подчинение частного целому является сутью портрета.

При рисовании головы необходимо сначала понаблюдать за областью экспрессии органов чувств, в которой глаза являются важной частью, сначала необходимо нарисовать глазные впадины, переходящие к носу. При изображении головы необходимо сосредоточиться на нескольких переходных точках: скуловая кость, теменной бугор, надбровные дуги, подбородочный бугорок, лобные холмы. Понимание динамики головы должно начинаться с изменения перспективы, необходимо провести горизонтальную линию по ротовой щели, надбровной дуге и носу, по кончику нижней челюсти, по подносовому желобку, носогубной борозде провести осевую линию, эти линии называют линиями направления движения, при движении головы необходимо научиться понимать изменения перспективы.

Важное значение при рисовании портрета имеет овладение техникой композиции, которая предназначена для формирования законченного изображения наблюдаемого образа в целостную картину. В композиции должно быть чувство ритма, соотношение ее частей должно быть гармоничным и соответствовать основным эстетическим требованиям. Ключом к контролю эффектами композиции является сочетание линий, или редких, или частых, или светлых, или темных, с тем чтобы в полной мере отразить трехмерное восприятие картины. Удачные композиции должны растягиваться от яркого центра к краю фигуры, а затем, доходя до центра темной части, в конце вернуться к линии контура. Кроме того, в композиции необходимо четко определить положение фигуры, анфас или профиль, отыскать угол композиции, чтобы работа стала более естественной и подвижной.

Композиция организует картинную плоскость, при которой устанавливаются закономерные, согласованные отношения между картинной плоскостью и изображением. В контексте композиции определяется формат листа бумаги, нахождение места и размер рисунка на этом листе. Рисующий модель должен установить величинную связь между листом бумаги и рисунком; если бумага большого размера, то и нарисованное на ней должно быть большим; при уменьшении размеров листа соответственно уменьшают и рисунок.

В процессе рисования между краями бумаги и рисунком образуется расстояние — своеобразная рама в виде полей. Это «обрамление» способствует собранности, выделению рисунка как главного элемента в пределах рамы, но лишь тогда, когда она не создает величинного контраста, возникающего при чрезмерном увеличении или уменьшении полей. В первом случае контраст зрительно уменьшает и без того небольшой рисунок, во втором происходит зрительное увеличение большого рисунка, что приводит к кажущемуся выпадению изображения с поверхности листа бумаги. Чтобы избежать возникновения величинного контраста, надо всякий раз размеры рисунка согласовывать с форматом и размером бумаги.

Большое значение в рисунке портрета отводится основному контуру изображения. Важным моментом для контура является понимание пропорции «соотношения длины лица к его ширине», расстояния от линии роста волос до надбровья, от надбровья до кончика носа, от кончика носа до подбородка. При рисовании портрета необходимо найти положение. контуров головы и органов чувств, которые являются

точным определяющим фактором изображения лица. Глаза — это центр лица, их структура и выражение являются основой рисунка. Изображение глаза разделяется на изображение глазных яблок, глазниц, век. Нос состоит из двух частей: носа и переносицы, при вычерчивании контура можно использовать трапециевидный куб. Следует отметить, что изображение носа изобилует деталями. При локальной прорисовке нужно понять соотношение между носовыми крыльями, ноздрями, кончиком носа и перегородкой носа. Рот состоит из уголков рта, ротовой щели и губ, верхняя и нижняя челюсть влияют на их объем, в общих чертах можно рассматривать форму как полуцилиндр; изображение ушей делится на наружный слуховой проход, противокозелок ушной раковины, козелок, внутреннюю и наружную ушную раковину, а также мочку уха, поддерживаемые хрящевой костью. В этом плане необходимо использовать светотень, чтобы подчеркнуть трехмерное восприятие ушей [4].

В создании портрета необходимо понимание соотношения реального и скрытого. Соотношение пустоты и заполненности в графическом портрете является приоритетной задачей. Реальность и скрытость контурной линии может быть легко понята на этапе наблюдения; перед рисованием мы должны понять соотношение реального и скрытого. На реальность и скрытость линии влияет свет: если луч вертикально освещает фигуру, то нижняя ее часть будет реальной, если луч светит с боковой стороны, то фигура будет скрытой. Например, летом тень на открытом воздухе более реалистична. Зимой тень на открытом воздухе является более скрытой, поэтому необходимо надлежащим образом проработать рисунок с учетом освещения модели.

На качество портрета оказывает большое влияние передача художником фактуры кожи лица, одежды, средового окружения. С помощью карандаша можно добиться восприятия твердости или мягкости кожи модели. Если кожа молодых людей мягкая и гладкая, то и штрих должен быть мягким. Если у стариков кожа грубая, то и линии штриха должны быть твердыми. Фактуру материала одежды также можно выразить с помощью карандашной штриховки. Так, легкий и мягкий шелк изображается мягкими штрихами, а шероховатый лен — твердыми [5].

В итоге рисования графический портрет должен выглядеть целостным, Второстепенные детали не должны слишком выделяться. Они должны способствовать глубокому проникновению в характер портретируемой модели, созданию художественного образа гармоничной личности.

Список литературы:

1. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — Москва: Аграф, 2002. — 864 с.

2. *Ма Лихуа.* Практика обучения графическому портрету на основе значимых форм. Институт художественного обучения, 2018.

3. *Чистяков П.П.* Письма, записные книжки, воспоминания. — Москва: Искусство, 1953. — 310 с.

4. *Ма Лэй.* Исследование методов штриховки в графическом портрете Хэ Эр Бай Инь. Массовая искусство и литература, 2017.

5. *Ли Минфэй.* О важности концепции графики в современной китайской живописи. — Академия художеств Лусюнь, 2013.

П.А. АРЗАМАСЦЕВА

Преподаватель кафедры «Искусство графики» ФГБОУ ВПО МГХПА им. С. Г. Строганова, член Союза художников России
e-mail: Polina.arzart@gmail.com

P.A. ARZAMASTSEVA

Lecturer of the department «Art of graphics» of the Stroganov Academy (MGHPA), member of Artists Union of Russia
e-mail: Polina.arzart@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ГРАФИКИ БОРИСА АЛЕКСАНДРОВИЧА ДЕХТЕРЕВА

ARTISTIC ORIGINALITY OF BORIS ALEXANDROVICH DEKHTEREV'S GRAPHICS

Данная статья исследует творческий метод известного художника Б.А. Дехтерева, в первую очередь прославленного своими иллюстрациями к произведениям детской литературы. Статья строится согласно биографическому методу исследования: последовательно представлены разные периоды становления художника, начиная с его ученической практики, заканчивая поздними работами, в которых окончательно сформирована стилистическая направленность Дехтерева. Автор статьи рассматривает ранний период творчества художника (1930-е годы) в большей степени через призму влияния авангардистской эстетики, что первоочередно проявляется в работе с цветом, композицией. Также автор указывает, что подобного рода влияния могли быть свойственны Дехтереву в связи с тем, что авангардистский подход в книжном оформлении 1920–1930-х годов советской России был одним из крайне знаменательных и ярких явлений, и едва ли молодой художник смог бы избежать его влияния. Однако же, как отмечает автор статьи, наиболее значительное влияние на Дехтерева все же оказал его учитель художник Д.Н. Кардовский, который как раз сформировал у Дехтерева стремление к классическому искусству. Таким образом, работа с классическими формами, строгость и четкость линий

в графике Дехтерева совпали с окончанием проекта авангарда, и уже к 1938 году (например, иллюстрации к книге Г. Байдукова «Встречи с товарищем Сталиным») Дехтерев избирает манеру, которая будет свойственна и его более поздним иллюстрациям. По предположению автора статьи, Дехтерев не переживал внутреннего конфликта вследствие отказа от авангардистских влияний, но избрал путь своего рода внутреннего эскапизма, понимаемый автором как погружение в историю культуры. Также автор предполагает, что работа с детской литературой для художника стала хорошей почвой для разработки и расширения культурного пространства. Так, в качестве примера приводятся иллюстрации к «Тысяче и одной ночи» (1958) и к роману А. Дюма «Шевалье д'Арманталь» (1962), которые требовали от художника серьезного исследования как искусствоведческого, так и историко-культурного. По мнению автора статьи, это подтверждает предположение, что Дехтерев сознательно расширял пространство классической культуры, выбирая работу с классическими и строгими формами. Кроме этого, подчеркивается, что именно подобный подход Дехтерев избрал в качестве творческого метода, который в дальнейшем применялся и в отношении его преподавательской практики.

This article explores the creative method of the famous artist B. A. Dekhterev, primarily famous for his illustrations to works of children's literature. The article is constructed according to the biographical method of research: the different periods of the artist's formation are consistently presented, starting with his student practice, ending with later works, in which the stylistic orientation of Dekhterev is finally formed. The author of the article examines the early period of the artist's work (1930s) to a greater extent through the prism of the influence of avant-garde aesthetics, which is primarily manifested in the work with color, composition. The author also points out that such influences could be characteristic of Dekhterev due to the fact that the avant-garde approach in the book design of the 1920s and 1930s of Soviet Russia was one of the most significant and striking phenomena, and it is unlikely that the young artist could have avoided his influence. However, as the author of the article notes, the most significant influence on Dekhterev was still exerted by his teacher, the artist D. N. Kardovsky, who just formed Dekhterev's desire for classical art. Thus, the work with classical forms, the rigor and clarity of lines in Dekhterev's graphics coincided with the end of the avangard project, and by 1938 (for example, the illustrations for the book by G. Baidukov «Meetings with Comrade Stalin») Dekhterev chooses a manner that will be characteristic of his later illustrations. According to the author of the article, Dekhterev did not experience an internal conflict due to the rejection of avant-garde influences, but chose the path of a kind of internal escapism, understood by the author as immersion in the history of culture. The author also suggests that working with children's literature for the artist has become a good ground for the development and expansion of cultural space. So, as an example, the illustrations for the «One Thousand and One Nights» (1958) and for the novel by A. Dumas '»Chevalier d'Harmental» (1962), which required the artist to make a serious study of both art history and historical and cultural. According to the author of the article, this confirms the assumption that Dekhterev deliberately expanded the space of classical culture, choosing work with classical and strict forms. In addition, it is emphasized that this approach was chosen by Dekhterev as a creative method, which was later applied to his teaching practice.

Ключевые слова: Б.А. Дехтерев, книжная графика, иллюстрация, авангард, соцреализм, творческий метод.
Keywords: B. A. Dekhterev, book graphics, illustration, avant-garde, social realism, creative method.

С именем известного художника-иллюстратора и графика Бориса Александровича Дехтерева, с одной стороны, связаны вполне классический подход к построению композиции и тяготение к реализму, которые, по нашему предположению, он унаследовал от своего учителя в мастерской ВХУТЕМАСа Д.Н. Кардовского.

С другой стороны, именно ранний период творчества Дехтерева связан со значительным влиянием авангардных идей, которые были актуализированы посредством влияния таких художников, как А.А. Осьмеркин и И.И. Машков, также являвшихся учителями Дехтерева.

Однако крайне интересным аспектом в отношении наследия Б.А. Дехтерева, как нам кажется, является тот факт, что, несмотря на известность его иллюстраций, в особенности речь идет о детской иллюстрации, например, к сказкам Ш. Перро и А.С. Пушкина, имя Дехтерева практически не фигурирует в искусствоведческих исследованиях. Таким образом, при том, что Дехтерев крайне продолжительное время являлся главным художником издательства «Детская литература» (с 1945 года), а также с 1948 года был заведующим кафедрой графики в МГХИ имени В.И. Сурикова, что в конечном счете позволяет говорить о создании собственной школы иллюстрации, мы можем заметить, что даже до настоящего времени творчество Б.А. Дехтерева не являлось объектом систематического изучения. Так, мы предпринимаем одну из первых попыток описать и проанализировать отдельные графические работы Дехтерева, а также его творческий метод в целом.

Учитывая незначительную изученность биографии Дехтерева, нам представляется необходимым рассмотреть основные этапы его творческого становления, поэтому, в основном, мы будем обращаться к биографическому методу исследования.

Борис Александрович Дехтерев родился в Калуге в 1908 году, учился в студии художника Д.Н. Кардовского с 1925 по 1926 год. Здесь следует сделать некоторое замечание о том, что фигура Кардовского, как нам представляется, сыграла решающую роль в формировании Дехтерева в качестве художника-графика.

Кардовский был не вполне характерным представителем художественного сообщества ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, которое в целом было настроено на формирование авангардистской эстетики. Кардовский, в свою очередь, был оппозиционно настроен в отношении идей авангарда, в 1918 году он даже предпринял попытку создать альтернативную мастерскую, известную под названием «Цех живописцев Святого Луки», которая следовала бы принципам реалистического искусства. Однако «Цех» был распущен в том же 1918 [14, с. 333–335], а в 1921 году Кардовский начал преподавательскую деятельность во ВХУТЕМАСе. По воспоминаниям художника В.С. Алфеевского, «мастерская Кардовского была хранителем академических традиций с некоторым уклоном в сторону Лансере» [1]. Кардовский полагал, что композиционное построение в рисунке с натуры является основой композиционного развития, а также и то, что рисование с натуры необходимо рассматривать как главную

учебную дисциплину [8, с. 495; 7]. Как указывает художник И.Ю. Руднев, Кардовский «говорил ученикам, что в ученические годы необходимо много и плодотворно трудиться, чтобы овладеть ремеслом, которое в дальнейшем перерастет в мастерство. Кардовский Д.Н. рекомендовал как можно больше работать над эскизами, придерживаясь принципа от простого к сложному, и учиться компоновать в определенном формате. Он учил начинающих рисовальщиков не только видеть, понимать и строить объемную форму в рисунке, но и глубоко ее анализировать, в то время, как многие художники, находившиеся под влиянием импрессионистов и формалистов, разрушали пластическую форму, растворяли контуры предметов, лишали их пластической материальности, Д.Н. Кардовский поставил своей задачей восстановить принципы реалистического построения формы на плоскости, сопоставляя ее с простейшими геометрическими формами» [13, с. 72].

Как нам кажется, во многом это объясняет подход Дехтерева к книжной графике, который стал отчетливо прослеживаться уже в 1940–50-е годы, например, в иллюстрациях к сказкам Ш. Перро.

Однако предварительно следует отметить, что на момент 1920–30-х годов едва ли новые средства выразительности в отношении оформлении книг могли не оказать определенного влияния на молодых художников. Несмотря на вполне традиционный подход, практиковавшийся в мастерской Кардовского, и который оказал решающее влияние на Дехтерева, авангардистская эстетика оставила значительный отпечаток в его творчестве особенно в 30-е годы. Следует заметить, что авангардные влияния в отношении типографики были повсеместным в Европе, хотя особенно остро они прослеживаются именно в советской России [15].

Также необходимо подчеркнуть, что влияние авангардных идей Б.А. Дехтерев во многом должен был испытать благодаря своим учителям А.А. Осьмеркину и И.И. Машкову. У них Дехтерев продолжил обучение во ВХУТЕИНе, который окончил в 1930 году.

Нам сложно предположить, насколько Дехтерев по окончании ВХУТЕИНа ощущал определенную безвыходность утопических идей авангарда, однако нельзя не заметить, что в 1930-м году он скорее склонен следовать авангардистской эстетике. Это отчетливо можно проследить в эскизах обложек, например, книги К. Лукашевич «Долг пионера» (1930), Б. Пильняка «28000 печатных знаков» (1930) и Е. Бывалова «До-

бытчики моря». С одной стороны, их объединяет контрастность, достаточно агрессивная работа с цветом, с другой — столь значительная для авангардистской эстетики крайняя динамичность.

Вполне естественно, что в книжной графике 30-х годов все еще продолжала осуществляться идея сближения искусства и производства, в этом отношении попытка выразить повседневную жизнь в ее подвижных формах также прослеживается в вышеозначенных эскизах Дехтерева. Как указывает специалист по искусству книжной графики В.В. Кузин, «обращение к искусству книги стало продолжением общей проектной концепции, главная идея которой заключалась в формировании новой эстетики предметного окружения человека. Графичность мышления получила в те годы доступную базу для своей реализации именно в книге, плакате, журнале» [10].

Так, первым значительным проявлением специфического художественного видения Дехтерева стали иллюстрации к рассказам М. Горького «Хозяин», «Двадцать шесть и одна» и «Мальва», которые он сделал в 1933 году. Горький был под большим впечатлением от таланта молодого художника и в дальнейшем оказывал Дехтереву деятельную помощь. Благодаря протекции писателя, Дехтерев также проиллюстрировал «Детство» и «Мои университеты» Горького, вышедшие в издательстве «Молодая гвардия». Иными словами, участие Горького способствовало становлению Дехтерева именно как художника-иллюстратора.

Можно предполагать, что некоторая метафизическая близость, которая возникла между художником и писателем, отчасти объясняется тем, что и Дехтерев, и Горький были своего рода «самозванцами» в контексте новой эстетической позиции социалистического реализма. Возможно, это звучит несколько спорно в отношении фигуры Горького, однако следует понимать, что его саморепрезентация в роли пролетарского писателя в значительной степени была позицией, а сам Горький оставался при этом человеком предельно вовлеченным в пространство культуры, в том числе вполне традиционной, чем во многом и был обусловлен его внутренний конфликт, связанный с разрушением памятников искусства во время революции. Когда Горький вследствие этого конфликта уехал из советской России в 1921 году, у него было весьма критическое отношение к действующей власти. В 1924 году он писал Р. Роллану: «Нет, в Россию я не еду, и все более чувствую себя человеком без родины, без отечества. Я даже склонен думать, что в России мне при-

шлось бы играть роль крайне странную, — роль врага всем и всему, и, при некоторой необузданности мыслей, слов, действий я встал бы там в смешную позицию человека, который бьет лбом в стену, безуспешно пытаясь разрушить ее, но не имея сил даже поколебать тяжелые камни пошлости» [2, с. 87].

Касательно Дехтерева мы можем увидеть схожее отношение, которое в дальнейшем будет как раз реализовано в его эстетическом подходе, со всей отчетливостью проявившемся уже 1950-е годы. В отношении искусства иллюстрации Дехтерев писал: «Для изображения предметов художнику нужны такие средства, как линия, определяющая границу формы предмета, пятно, светлое или темное, передающее светотень, от которой форма и положение предметов становятся более конкретными, и, наконец, цвет, сообщающий предметам большую жизненность. В великих произведениях изобразительного искусства мы видим органическое, естественное слияние и взаимосвязь всех этих сторон — рассказа, изображения и узорной, декоративной стороны. Произведения изобразительного искусства высоко оцениваются тогда, когда они удовлетворяют требованиям красоты, целостности, глубокой содержательности и неповторимости образов» [4, с. 77-84]. Как мы можем заметить, данная позиция далека как от теоретических концепций авангарда, так и от идеалов соцреализма. В целом можно говорить о том, что идея совмещения производства и искусства, а также идиллические изображения социалистического общества не являлись концептуально ценными для художника: Дехтерев всецело тяготел к классическому искусству.

Однако первые иллюстрации Дехтерева к рассказам Горького все еще имеют значительное влияние авангарда. Если поздние иллюстрации будет отличать законченность и четкость линии, то данным работам скорее свойственна определенная незавершенность: четко и контрастно врываются отдельные детали, тогда как иные фрагменты рисунка могут остаться лишь слегка намеченными. Например, иллюстрация к рассказу «Хозяин», где голова героя, возбуждающего «острое любопытство своим безобразием» [3, с. 3], обозначена легкими линиями, словно бы набросок, таким же образом лишь обозначен силуэт дома на заднем плане, но, в то же время, очень выразительно и ярко изображены складки на рубахе. В отношении других иллюстраций также хочется заметить, что они предельно кинематографичны, Дехтерев словно

бы выделяет крупные планы, отдельные фрагменты, такова, к примеру, данная иллюстрация к «Хозяину». Герой обтирает соломой морду умирающего борова, в правом нижнем углу рисунка мы видим лишь задние конечности другого животного. Стоит заметить, что данный эффект, подобный наблюдению камеры, увеличивающей какую-то деталь, усиливает внутреннюю динамику изображения.

Здесь же нам следует оговориться, что 30-е годы можно охарактеризовать закатом авангардных идей. Филолог И.В. Кукулин указывает на тот факт, что «в 30-е годы в советском искусстве, как известно, был изобретен новый стиль — социалистический реализм. Историки литературы и изобразительного искусства часто говорят, что русский авангард в это время кончился». Однако, как отмечает Кукулин, «тогда же стали появляться авторы, которые использовали эстетические приемы авангарда, но одновременно с этим понимали, что те надежды, которые авангард питал на утопическое преображение общества и человеческого сознания, с приходом большевиков к власти не только ни приблизились к своей реализации, а скорее даже потерпели крах — и такое понимание не было частным делом, оно означало появление совершенно нового типа эстетического сознания» [11].

Мы можем только предполагать, как сложилась бы судьба Дехтерева, если бы он связал свою художественную деятельность этого периода с издательством «Детгиз» (будущее издательство «Детская литература»), особенно учитывая, каким нападкам оно подвергалось в 1936 году [12, с. 11–15]. И хотя разгромная статья, в сущности, уничтожившая художника-иллюстратора В.В. Лебедева, касалась ленинградского отделения «Детгиза», формирование новой, политически ангажированной эстетической концепции стало всеми силами вытеснять любые влияния авангарда. В том же 1936 году выходит статья художественного критика В.С. Кеменова: «Как ни отличаются одни формалисты от других — в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, — их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства: живопись, по их мнению, должна изображать не предметы действительности, а внутреннее видение художника. […] Всякие попытки отобразить в искусстве действительность клеймятся как иллюзионизм и пассивная подражательность. Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам. Все эта принципы определяли

программы Пролеткульта и ВХУТЕИНа, их провозглашали на лекциях Новицкого и Маца, в студиях Малевича и Лунина, в книгах Арватова и Тарабукина. Они прививали молодежи нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости» [9, с. 20-21]. Таким образом проект авангарда был завершен к 1937 году, и любые попытки отклониться от линии партии в отношении формирования новой эстетической позиции были по меньшей мере неприемлемы.

В отношении Дехтерева можно сказать, что он избрал скорее путь определенного эскапизма, понимаемого нами как бегство в культуру, в некотором роде близкий к пути его учителя Кардовского. Таким образом, отказ от авангардистской эстетики не был для него болезненным, но скорее естественным.

Еще до начала Второй мировой войны Дехтерев делает иллюстрации для издательства «Детская литература». Здесь же следует пояснить некоторый парадокс, который возникает в связи с тем, как часто подчеркивается определенная актуальность Дехтерева, так как он был одним из первых художников, заинтересованных в иллюстрировании современной ему литературы. Как нам представляется, это суждение скорее следует трактовать как необходимость, потому что Дехтерева в позиции уже состоявшегося художника ничто не связывало с советской действительностью. В этом контексте начало работы в «Детской литературе» заслуживает отдельного упоминания, поскольку 1938 году Дехтерев иллюстрирует книгу Г. Байдукова «Встречи с товарищем Сталиным». Действительно, это можно назвать актуальной детской литературой того времени, однако представляется разумным рассматривать иллюстрации Дехтерева к ней как вынужденную работу, связанную с политической обстановкой конца 30-х годов.

Тем не менее, уже в этих работах прослеживается иной художественный метод, чем тот, который мы наблюдали в иллюстрациях к текстам Горького. Новым рисункам свойственна сдержанность, четкость линий и предельная тщательность, которые будут сопровождать все дальнейшие иллюстрации Дехтерева.

По окончании Второй мировой войны Дехтерев в скором времени станет главным художником «Детской литературы».

Несомненно, работа с классической детской литературой оказалась идеальным способом сформировать определенное пространство культуры, пределы которого Дехтерев в плане своего художественного

метода не покидал. В 1951 году Дехтерев делает иллюстрации к сказкам А.С. Пушкина, в 50-е и 60-е — к сказкам Ш. Перро, в 70-е иллюстрирует Г.Х. Андерсена.

Отдельного упоминания заслуживают иллюстрации к «Тысяче и одной ночи» (1958), а также к роману А. Дюма «Шевалье д'Арманталь» (1962).

Рисунки к собранию арабских и персидских новелл примечательны, в первую очередь, тем, что стилизованы под персидскую миниатюру. Подобная крайне трудоемкая работа требует от художника, помимо технического мастерства, серьезного ознакомления как с самой иконографией персидской миниатюры, так и со множеством фактов, связанных со средневековой культурой Ирана, в особенности касающихся работы с цветом, символикой, орнаментами и проч.

Иллюстрации к роману Дюма снова поражают не только своей технической сложностью, но и крайней вовлеченностью Дехтерева в культурный и исторический контекст Франции XVIII века. Рисунки предельно детализированы, особенное внимание уделяется костюмам и интерьерам. Дехтерев настаивает, что «общая культура и эстетическое воспитание обязательны и необходимы для верного понимания художественной иллюстрации» [6, с. 39].

Мы видим, как, начиная с конца 1930-х годов, Дехтерев все более отчетливо определяется со своим творческим методом, во многом в стилистическом отношении возвращаясь к Кардовскому. Сложная и предельно продуманная композиция уравновешивается сдержанностью и четкостью линий, нередко в отношении Дехтерева встречается такая характеристика, как «строгость». В 1948 году он начинает заведовать кафедрой графики в МГХИ им. В.И. Сурикова, с этого времени представляется возможным говорить о создании Дехтеревым собственной школы иллюстрации. До конца своей жизни он оставался практикующим художником, чьи работы оказали значительное влияние на становление современной книжной графики в России.

Список литературы:

1. *Алфеевский В.С.* По памяти и с натуры // Библиотека электронной литературы. — URL: https://litresp.com/chitat/ru/%D0%90/alfeevskij-valerij-sergeevich/po-pamyati-i-s-naturi-1 (дата обращения: 22.11.2020).

2. Архив А.М. Горького. Том 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). — Москва: Наследие, 1995.

3. *Горький М.* Хозяин. Двадцать шесть и одна. Мальва. — Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1933.

4. *Дехтерев Б.А.* Иллюстрация — произведение художественное // Детская литература. — 1969. — № 4. — С. 77–84.

5. *Дехтерев Б.А.* Познание мира и иллюстрация // Детская литература. — 1972. — № 3. — С. 15–19.

6. *Дехтерев Б.А.* Что такое книжная иллюстрация // Юный художник. — 1980. — № 7. — С. 39–42.

7. *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960.

8. *Кардовский Д.Н.* О принципах и методах обучения рисованию // Рисунок. Живопись. Композиция. Хрестоматия. Учебное пособие. — Москва: Просвещение, 1989.

9. *Кеменов В.С.* Против формализма и натурализма в живописи («Правда», 1936) // Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей. — Москва: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — С. 20–28.

10. *Кузин В.В.* Искусство книжной графики в контексте отечественной культуры 20-х годов XX века: диссертация канд. искусствоведения: 17.00.04. — Санкт-Петербург, 2007.

11. *Кукулин И.В.* Советский авангард в 30-е годы // Электронный ресурс ПостНаука. — URL: https://postnauka.ru/faq/2914 (дата обращения: 01.11.20).

12. О художниках-пачкунах («Правда», 1936) // Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей. — Москва: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — С. 11–15.

13. *Руднев И.Ю.* Композиция в изобразительном искусстве. Монография. — Москва: Мир науки, 2019.

14. *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник. — Санкт-Петербург: Издательство Чернышева, 1992.

15. *Фомин Д.В.* Эволюция оформления книги в 1920-х — начале 1930-х гг.: Традиции и новаторство: диссертация канд. ист. наук: 05.25.04. — Москва, 1999.

Е.Ю. БЛИНКОВА
Доцент кафедры «Искусство графики» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: blinkova.elena@gmail.com

А.А. КОНДАКОВ
Старший преподаватель кафедры «Искусство графики» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: aleksandrkondakov@gmail.com

E.Y. BLINKOVA
Associate Professor of the department of «Art of Graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: blinkova.elena@gmail.com

A.A. KONDAKOV
Senior lecturer of the department of «Art of Graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: aleksandrkondakov@gmail.com

МЕТОДИКА СОЗДАНИЯ ГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИИ РАБОТ НА ПРИМЕРЕ НАТЮРМОРТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

METHODOLOGY OF CREATING A GRAPHIC SERIES OF WORKS ON THE EXAMPLE OF STILL-LIFE COMPOSITIONS

Настоящая статья посвящена методическим особенностям поэтапной работы над серией станковых композиций, применению основных графических техник и некоторым аспектам декоративного формообразования на примере задания первого курса кафедры «Искусство графики» по дисциплине «Станковая графика». Основу данной серии составляют натюрмортные композиции с различными графическими задачами, решение которых формирует у студента профессиональные знания и базовые навыки работы в области станковой графики.

This article is devoted to the methodological features of the step-by-step work on a series of easel compositions, the use of basic graphic techniques and some aspects of decorative shaping using the example of the assignment of the first course of the Department of «Art of Graphics» in the discipline of Easel Graphics. This series is based on still life compositions with various graphic tasks, the solution of which forms the student's professional knowledge and basic skills in the field of easel graphics.

Ключевые слова: графическая серия, декоративное формообразование, натюрмортная композиция, станковая графика, тональный рисунок, эскиз.
Keywords: graphic series, decorative shaping, still life composition, easel graphics, tonal drawing, sketch.

Ведущую роль в творчестве профессиональных художников-графиков занимает создание серии графических работ, что является задачей более высокого порядка, чем работа над отдельным произведением. Графическая серия представляет собой цикл работ на одну тему, выполненных в определенном жанре, схожих по стилистическому, образному и техническому исполнению [5, с. 47]. Отдельные листы серии являются законченными станковыми композициями, но вместе они образуют единый и целостный образ, задуманный художником (одними из самых известных серий в истории искусств являются «Апокалипсис» А. Дюрера, «Капричос» Ф. Гойи, «Сюита Воллара» П. Пикассо).

Разработка и создание графических композиций в учебных целях строятся на постадийном методическом подходе, особенностями которого являются последовательность и точность прохождения каждого из этапов. Усвоение данного подхода является важной составляющей процесса обучения будущего художника-графика.

Работа над серией выстроена от штудирования натюрморта до преобразования его в декоративные решения путем отображения самого характерного и выразительного в натуре средствами графики. Натюрморт неслучайно выбран в качестве основы в начале обучения. Все базовые принципы в изображении формы и пропорций предметов, передаче пространственной среды, а также пластической организации картинной плоскости изучаются при штудировании постановок. Наряду

с курсовыми работами по живописи и рисунку, в области станковой графики студенты также комплексно подходят к задачам натюрморта, но, в отличие от академических дисциплин, больше внимания уделяют творческому замыслу, что дает возможность уже с первого курса проявлять свою индивидуальность в поиске художественного языка.

Постановка натюрморта носит ярко выраженный графический характер и представляет собой тематическую композицию с интересными и выразительными предметами, разными по массам и силуэтам: например, натюрморт с музыкальными инструментами или предметами крестьянского быта, постановка с химическими стеклянными колбами или с атрибутами из мастерской художника и т.д. В самой постановке уже задается основная пластическая тема, то, как взаимодействуют темные и светлые силуэты между собой, как выстроены ритмы и движения тех или иных пятен. На фоне темных драпировок располагаются более светлые предметы и наоборот, хотя в некоторых случаях возможны и нюансные сочетания, где разница в тоне не столь очевидна. Композиционным центром такого натюрморта обычно выступает выразительный предмет или группа предметов, где сосредоточен основной контрастный силуэт. Драпировки могут быть как локальных контрастных цветов, так и орнаментальные, с графичным паттерном.

В учебных целях каждый из графических листов серии является отдельным заданием с определенными целями и задачами. Первые из них представляют собой выполнение тонального рисунка и гризайли, заключающие в себе штудийную работу с натуры, где прежде всего важны выразительность композиции и точный рисунок, со сложным тональным разбором и передачей материальности предметов. Особое внимание уделяется работе над эскизом: от того, насколько качественно он выполнен, зависит и качество оригинальной работы. На данном этапе учащимся решается комплекс задач, от компоновки предметов, выявления пропорций и характера форм до тонального разбора и поиска непосредственно графического решения. После эскизов учащийся приступает к отрисовке картона, то есть линейного рисунка постановки, основанного на найденной ранее в эскизе композиции, а затем выполняет чистовые графические решения уже на оригинальном формате. На основе найденной композиции выполняются и два последующих листа в стилизованной, условной графике в черно-белом и цветном вариантах. В этих заданиях студентам предоставляется больше творческой свободы, возможности абстрагироваться от натурного видения натюрморта и проявить свое чувство декоративности.

Остановимся подробно на всех перечисленных выше этапах, особенностях и нюансах работы над постановкой.

Эскиз натюрморта

Первым этапом работы над композицией является выполнение карандашного эскиза постановки: она намечается линейно, идет поиск основных масс предметов, их расположение между собой. Далее все формы уточняются с соблюдением как внутренних пропорций, так и относительных между собой.

Значимость владения рисунком на высоком уровне раскрывается уже на стадии эскиза — точная передача «характера» форм предметов необходима для дальнейшего поиска графического решения композиции, большое значение для выразительности которого имеют те или иные нюансы формы, а также для переноса в формат оригинальной работы путем увеличения по сетке. Отметим, что выполнение эскиза происходит на формате пропорциональном основному рабочему, который соответствует стандартному планшету 55*75 см.

В.А. Фаворский (русский и советский художник, график и монументалист, выдающийся мастер гравюры и искусства книги, теоретик искусств) уподобляет белый лист массе, из которой мы лепим рисунок: «Очень важно в рисунке возбудить это чувство массы белого на бумаге, чтобы ваш первый контур, первый штрих поднимал это белое, делал его массивным, чтобы вы могли в этой массе увидеть ту форму, которую вы хотели изобразить. Если взять, например, опыт скульпторов, сделан каркас, наносится пластилин или глина. Все у вас в уме или в натуре, но вы чувствуете эту форму и ее выполняете, начиная с основного каркаса и давая постоянно ее поверхность» [8, с. 298].

Следующим шагом после выполнения линейного рисунка является тональный разбор. Учащимся рекомендуется изобразить карандашную шкалу с градациями тона, где самым светлым является белый тон бумаги, а самым темным — плотно набранное карандашное пятно; остальные три-четыре градации в шкале — это тона между ними с четко выраженной разницей.

Весь последующий тональный разбор осуществляется с использованием этих градаций: натурных тонов, по необходимости утриро-

ванных и обобщенных до более простых. Такой подход сразу позволяет мыслить более условно, с установкой на будущее графическое решение. На данной стадии анализируются основные силуэты темных и светлых тонов, их взаимодействие внутри картинной плоскости: именно нахождение выразительных тональных силуэтов и ритмов формирует интересное пластическое решение.

Линейный рисунок

После выполнения эскиза учащийся переходит ко второму этапу: отрисовке картона на оригинальном формате — выполняется точный перенос композиции, найденной в эскизе, в размер основного рабочего формата. Для переноса эскиз и лист расчерчиваются сеткой с равным колличеством квадратов пропорциональных размеров, что дает возможность быстрого увеличения эскизного рисунка. Расположение предметов относительно наложенной сетки предельно точным образом переносится и соотносится с сеткой на оригинальном формате.

После нахождения основных масс рисунок предметов уточняется с натуры: корректируются пропорции, дополняются детали, усложняются абрисы и силуэты. Важно увидеть и изобразить все характерные особенности тех или иных предметов в натюрморте (например, блики — их расположение и конфигурация на стеклянных формах, вмятины на металлических предметах, сколы или трещины на керамике) — именно такие детали обогащают графику, придают ей большую содержательноть и информативность. Особое внимание и тщательность необходимо уделять отрисовке складок на драпировках, их движению и структуре, а также орнаментальным элементам, различным рисунам, шрифтам, эмблемам в натюрморте, которые уже по своей сути являются готовыми графическими включениями.

Выполненный картон представляет собой четко сделанный линейный рисунок постановки — основу будущей графической серии натюрмортных композиций.

Тональный рисунок

Первым листом графической серии является выполнение тонального рисунка (рис. 1) — пример карандшной техники, в которой работа ведется карандашами различной мягкости с постепенным набором тона от самых темных областей к самым светлым. В первую очередь закладываются основные тональные силуэты с последующей тщательной моделировкой форм. Самые светлые пятна (блики или ярко освещенные светлые поверхности) до последнего остаются тоном бумаги — разницу между ними показывают в последнюю очередь.

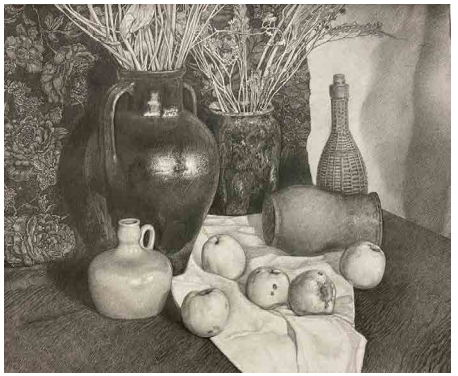


Рис. 1. Тональный рисунок

В задании особое внимание необходимо уделять «срисовыванию» — непосредственному копированию тона. Задачей рисунка здесь является выстраивание сложного тонального диапазона с передачей материальности предметов путем подмечания в натуре всех тональных нюансов. Принимается во внимание предметный цвет, текстура отражающей поверхности, а также сила освещения и напряжения падающих и собственных теней. Внимательно штудируя разницу в тоне, нужно проявить свето-воздушную среду, в которую погружены предметы, с мягкими касаниями в тенях и напряженными краевыми контрастами в светах.

Успешное выполнение задания является базой для будущих графических решений, т.к. сложный анализ тонального формообразования позволяет легче усвоить принципы декоративного подхода в композициях, где обобщение до более условных пятен и линий строится на основе точного штудийного рисунка.

Гризайль

Выполнение гризайли (рис. 2) подразумевает монохромную передачу тональных градаций каким-либо одним колером, отличие от тонального рисунка в даннм случае заключается в материале и технике исполнения.

Ввиду того, что художник-график должен владеть широким спектром графических и живописных средств и техник: от карандашного рисунка до исполнения в темпере, туши или акриле, то одной из целей задания является приобретение учащимся профессиональных навыков работы с водными красками. В работе над данным листом можно

использовать как умбру, черную краску, так и разведенный в воде соус или тушь. Работа ведется постепенно: от выполнения подмалевка, путем разбора форм на силуэты, тонально отличающиеся между собой, до их проработок с постепенной прописью в светах и тенях. Каждый предмет и фон закладываются сначала его средним тоном, чтобы оставалась возможность высветлить и утемнить форму там, где это будет необходимо. Краска наносится не слишком пастозно, но достаточно укрывисто. Важным аспектом являются аккуратность в работе над листом, видение и фиксация всех необходимых деталей форм, соблюдение точного рисунка.

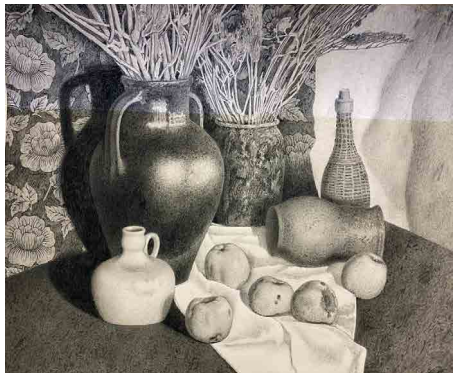


Рис. 2. Гризайль

В задании приветствуется более сдержанный и сухой подход в обработке формы, что отличает его от аналогичного задания по академической живописи, большее внимание уделяется силуэтам и характерным деталям предметов. Конечная проработка формы может быть выполнена штрихами, создаваемыми тонкой кистью. Если выбранным материалом являются тушь или разведенный в воде соус, то работа ведется от самых светлых тональностей до постепенного сгущения их в тенях, так как в данной технике не используются белила. Разницу между светлыми пятнами так же, как и в рисунке, показывают в последнюю очередь.

Черно-белое решение композици

После подробного анализа формообразования посредством тонального рисунка и гризайли учащиеся приступают к созданию листов декоративной графики, что дает возможность для воплощения творческого замысла и нахождения собственного художественного языка путем стилизации натурного материала.

Говоря о декоративном решении, В.А. Фаворский исходит из того, что есть три основные световые градации — тень, полутон и световой блик и что могут быть случаи, когда тени выгодно «оставить на рисунке даже белыми, оконтурив их цветом так, чтобы они, как пятна, в целом

имели отношение к полутонам, к свету, так, как я хочу» [8, с. 299].



Рис. 3. Черно-белое решение композиции

Линейный рисунок переводится с карандашного эскиза, сделанного ранее, с использованием кальки или светового стола. Далее учащийся выбирает материалы, в которых будет выполнена его будущая композиция (ими могут быть черная темперная или акриловая краска, тушь, линеры и изографы, а также их сочетания), после чего останавливается на одной из графических техник, которыми являются техника заливки, сухой кисти, штриха, набрызга и тамповки. Так как карандашное тоновое решение эскиза выполнено, то лучше всего использовать найденное распределение тональных силуэтов.

Решение в технике заливки (рис. 3) подразумевает четкое распределение градаций на два тона, одним из которых является нетронутым тон белой бумаги, а другой — тон залитых черной краской пятен. В данном решении необходимо все внимание уделить ясности и выразительности темных и светлых силуэтов, их ясному рисунку, а также масштабам и массам пятен. Такие композиции достаточно эффектны, т.к. в работе присутствует максимально возможный контраст между черным и белым, без полутонов.

«При помощи формы пятен мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, черного уплощенного, харак-теризующего плоскость, черного, дающего глубину, и черного воздуш-ного. В белом градаций меньше: белое массивное и белое воздушное» [5, с. 314].

Решение в технике полусухой кисти позволяет добиться в работе сложного тонального диапазона, передать материальность и фактуру предметов, задать сложные текстуры деревянных и иных поверхностей. Техника штриха позволяет делать мягкие полутона от залитых черной краской теней до белых светов. Чаще всего используется перекрестный штрих, но виды штриха могут быть различными, вплоть до мелких линий и точек, самых различных форм и сочетаний, в зависимости от

творческого замысла. Также решение композиции может быть выполнено только в линейной графике без каких-либо залитых областей.

Среди представленных техника набрызга является одной из самых сложных, но посредством ее использования можно добиться тончайших градаций тона и передачи фактуры предметов. Набрызг мелких капель краски осуществляется с кисти при помощи легких ударов пальцем по ней, чем плотнее и чаще ложатся капельки краски, тем темнее получается пятно. Для того, чтобы силуэты предметов оставались четкими, используют трафареты. Красочный слой, образуемый данной техникой, имеет особую шероховатую поверхность.

Техника тамповки дает похожую на набрызг поверхность. Краска наносится губкой или тканью, в зависимости от нужной текстуры. Данная техника позволяет быстро и аккуратно набирать пятна нужного тона. Также можно создавать полутона от залитых поверхностей к светам. Работа ведется также по трафаретам.

Необходимо отметить, что все техники исполнения могут быть комбинированными, с самыми различными сочетаниями между собой, что расширяет творческие возможности в поиске художественного языка. Оригинальная работа выполняется на основе продуманного и точно сделанного эскиза. Аккуратность и педантичность в работе напрямую влияют на качество графики.

Цветное решение композиции

Цветное решение (рис. 4), в отличие от ахроматического, в котором присутствуют лишь два цвета и градации серого, предполагает работу с большим количеством тональностей. Учащемуся рекомендуется выбрать два или три колера (помимо белого тона бумаги, который тоже может присутствовать в композиции) и замешать их в отдельных небольших емкостях таким образом, чтобы они отличались друг от друга по своей светлоте, теплохолодности, насыщенности, но при этом гармонично сочетались между собой. Важно отметить, что, во избежание излишней живописности, колера не смешивают между собой.

Цвет в графике усиливает эмоциональное восприятие композиции. В зависимости от характера постановки и творческого замысла, это могут быть, как и активные, яркие цвета, так и довольно сдержанные. Цели и задачи данного задания позволяют полностью абстрагироваться от натурного колорита и придумать свой, поменяв при этом и

тональное решение (например, белая стена может стать темной, а темные формы — светлыми). Также при выполнении эскиза цветного решения можно воспользоваться уже найденными градациями тона в карандашном тоновом эскизе, заменив найденные тональности колерами. Цвет понимается как отдельное специфическое средство выразительности, связанное с элементами графики. Он участвует в построении композиций в виде различных цветных точек, линий, штрихов, пятен и их сочетаний. В данном решении используются все те же графические техники и их сочетания, что в и черно-белом решении.



Рис. 4. Цветное решение композиции

Данная серия сочетает в себе комплекс задач, решение которых дает полное представление о поэтапной методической работе при выполнении композиций станковой графики. Принципы этой работы позволяют расширить профессиональные знания и навыки будущего художника-графика. Представленный комплекс заданий формирует композиционное и образное мышление студента, знакомит его с многообразием графических техник, развивает фантазию, демонстрирует системный подход к решению профессиональных задач в сфере станковой графики, что является важной составляющей частью всего учебного процесса. Успешное выполнение курсовых заданий специального курса композиции закладывает основу для дальнейшего освоения и изучения искусства графики, дает возможность студенту свободно на высоком технически-исполнительском уровне выражать в художественных произведениях сюжетные и пластические идеи, в независимости от жанров и стилистических предпочтений.

Список литературы:

1. *Атавин Ю.А.* Предмет и пространство в учебном рисунке. Специфика рисовальных школ художественно-промышленного профиля. Министерство образования РФ, МГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва: б. и., 2004. —250 с.: ил.

2. *Бесчастнов Н.П.* Графика натюрморта. — Москва: Владос, 2008.

3. *Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика. — Москва: Владос, 2008.

4. *Герчук Ю.Я.* История графики и искусства книги. — Москва: РИП-Холдинг, 2013. — 320 с.

5. *Горелышев Д.Ю.* Простое рисование. Упражнения для развития и поддержания самостоятельной рисовальной практики. — Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 190 с.: ил.

6. *Звонцов В.М.* Основы понимания графики. Практическое пособие / перевод с итальянского Г.И. Суслова. — Москва: Эксмо, 2011. — 71 с.

7. *Кирцер Ю.М.* Рисунок и живопись. Практическое пособие. — Москва: Высшая школа, 1992. — 270 с.: ил., 8 л. цв. ил.

8. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. — Москва: Советский художник, 1988. — 588 с.: ил.

Е.И. БУЛЫЧЕВА

Кандидат философских наук, доцент культурологии. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, РФ, профессор кафедры философии и эстетики
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA

Nizhi Novgorod State Conservatoire, Russia, PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

ОБРАЗЫ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАСТЕРОВ КАБИНЕТНОЙ СКУЛЬПТУРЫ АР ДЕКО

IMAGES OF ANCIENT MYTHOLOGY INTERPRETED BY THE MASTERS OF ART DECO CABINET SCULPTURE

Целью данной статьи является исследование образов античной мифологии в кабинетной скульптуре Ар Деко. Поднимается проблема влияния закономерностей функционирования декоративного искусства 1920–1930-х годов на характер интерпретации традиционных для классической круглой скульптуры персонажей античных мифов.

The purpose of this article is to study the images of ancient mythology in the cabinet sculpture of Art Deco. The problem of the influence of the patterns of decorative art functioning in the 1920s and 1930s on the character of ancient myths interpretation traditional for classical round sculpture, is raised.

Ключевые слова: Ар Деко, кабинетная скульптура, образы античной мифологии, декоративно-прикладное искусство.
Keywords: Art Deco, cabinet sculpture, images of ancient mythology, decorative and applied art.

Скульпторы, о работах которых пойдет речь, были призваны создавать ощущение обустроенности, уюта и роскоши, т.е. то самое

ощущение стабильности, в котором так нуждалось европейское сообщество в межвоенный период 1920–1930-х годов. Но Ар Деко «не стало бы масштабным “современным стилем” без единственного в своем роде соединения и совмещения в себе художественных, эстетических, технических течений, социальных и политических аспектов эпохи» [3, с. 9]. Это делает не только возможным, но и актуально-правомерным анализ круга мифологем, характерных для этого стиля. Такого рода исследование позволит на чувственно-конкретном материале обозначить систему ценностей времени, вошедшего в историю как «les Années folles» («безумные годы»). При этом следует признать, что принципы Ар Деко как большого стиля с достаточной отчетливостью проявляются, в том числе, и в кабинетной скульптуре, несмотря на ее декоративно-прикладной характер.

Фердинанд Прайсс (Johann Philipp Ferdinand Preiss, 1882–1943) — немецкий скульптор, автор многочисленных образцов кабинетной пластики Ар Деко. Начинал он как резчик по слоновой кости. Достаточно быстро освоив азы художественного производства, Ф. Прайсс в 1901 году в Берлине совместно с Артуром Касслером открыл собственную мастерскую, которая специализировалась на выпуске малоформатной скульптуры. Мастерская быстро расширялась и набирала силу. В 1914 году в ней уже работало несколько высоко квалифицированных резчиков слоновой кости, для которых Прайсс готовил модели. Это позволило регулярно экспортировать художественную продукцию мастерской в Англию и Соединенные Штаты.

В том, что делал Прайсс в скульптуре, многое отсылает к классической традиции: в использовании хризоэлефантинной техники, в которой сочетались слоновая кость и расписная бронза, в активном обращении к античному мифу в качестве источника сюжетов, да и в пластике многих его работ угадываются черты античного прикладного искусства. Среди наиболее близких для скульптора мифологических образов следует назвать Афродиту, вакханок, Диану. Диана — излюбленный образ мастеров Ар Деко. В ней, вероятно, привлекала двойственность, рождающая загадку. Как отмечал К. Кереньи, в отличие от Афины, наделенной «интеллектуальным и духовным могуществом», девственница Диана воплощала «дикий мир Природы». И если девичество Афины исключало «саму возможность подчинения мужчине», то девичество Дианы «предполагало такую возможность» [2, с. 127]. Вероятно, поэтому,

при всей приверженности к традициям классицизма, в Ар Деко образ Афины практически не востребован, Диана же — весьма популярный персонаж. Мы встречаем ее изображения среди работ целого ряда мастеров. Существует несколько вариантов интерпретации этого образа в Ар Деко. Один из них можно условно обозначить как «Диана-охотница». Как правило, в этом варианте она изображается в короткой тунике с луком, часто — в сопровождении борзой. Ф. Прайсс наиболее традиционно подходит к воплощению этого античного персонажа. Диана в его композициях прицеливаясь, уверенно стоит, натягивая тетиву. Постольку мастером предполагалось тиражирование образцов, чтобы внести разнообразие, он системно использовался цвет, которым пытался индивидуализировать каждую работу. В целом же, в том, что выходило из мастерской Ф. Прайсса, доминирует декоративное начало — о глубине разработки образов говорить не приходится.

Не меньшей популярностью в 1920–1930 гг. пользовалась декоративная кабинетная скульптура австрийского мастера Йозефа Лоренцля (Joseph Lorenzl, 1892–1950). Свою творческую карьеру он начал, работая на литейном заводе Венского Арсенала. Здесь Лоренцль освоил приемы литья бронзы, что позволило ему добиться первых успехов. В дальнейшем молодому скульптору стали доступны другие технологии и материалы, тем самым его профессиональные возможности значительно расширились. В частности, он начал успешно сотрудничать с фирмой «Гольдшайдер» («Goldscheider»), для которой в разные годы разрабатывали модели для художественного производства такие известные мастера, как Вальтер Боссе, Дмитрий Чипарус, Ида Мейзингер, Майкл Повольни и многие другие. В 1920-х и 1930-х годах фирма переживала настоящий расцвет, в том числе, и благодаря деятельности Й. Лоренцля.

Как и другие мастера этого периода, скульптор вдохновлялся новым идеалом женственности, воплощавшим изысканную красоту и обретенную свободу, к которой стремились женщины. Его дамы с тонкими, почти мальчишескими чертами воспринимались как эталон элегантности. Героини многих его композиций как будто позировали для светских журналов. Но излюбленной его моделью оставалась танцовщица. Лоренцль хорошо чувствовал пластический язык танца и мастерски мог передавать тончайшие нюансы настроения и эмоционального состояния в позе, жесте, повороте головы. Танец — чрезвычайно важная тема в кабинетной скульптуре Ар Деко. Часто авторы использовали эту тему

как вакхическую, именно танец большей частью становился основой в решении образа вакханки — популярного мифологического персонажа в Ар Деко. Лоренцль не называет своих героинь вакханками, но во многих его композициях этого круга вакхическая интонация, безусловно, присутствует. Напрямую мастер редко обращался к античной мифологии. Среди его многочисленных работ, в которых, безусловно, господствуют женские образы, есть всего несколько композиций, посвященных персонажам мифа. Одна из таких работ — «Диана» (1930) (рис. 1). Это бронзовое изображение богини, бегущей со своими собаками, демонстрирует характерные для мастера стилистические приемы: динамичность, сочетающуюся с изяществом. Скульптор неоднократно варьирует изображение и, сохраняя общий строй схемы, создает несколько версий, внося небольшие изменения в положение рук героини или включая в композицию борзых. При реализации темы «Дианы-охотницы», соблюдая внешние черты традиционной схемы, Лоренцль радикально изменяет характер интерпретации своей героини. Его Диана — юная хрупкая девушка с почти мальчишескими пропорциями тела. Он изображает ее обнаженной и в легком шаге на носочках, изящно держащей лук в вытянутой руке. Стилистически работы скульптора, посвященные Диане, близки к его многочисленным изящным ню. В целом, Й. Лоренцль так же, как Ф. Прайсс, не стремится наделить свои работы глубиной, серьезностью интерпретации образов. Главная его цель — отобразить пластическую красоту молодого женского тела.



Рис. 1. Йозеф Лоренцль. Диана. Бронза, серебрение

Гораздо более интенсивно и разнообразно развивались образы античной мифологии в кабинетной скульптуре Ар Деко во Франции. Здесь творческий почерк одного мастера достаточно серьезно отличался от почерка другого, да и круг сюжетов, к которым они обращались, при некоторой доле повторяемости, тоже был шире.

Эдуар Друо (Edouard Drouot, 1859–1945) учился в Школе изящных искусств в Париже. Он был старше по возрасту, чем другие представители французского Ар Деко, и начал выставляться в парижском Салоне еще с 1889 года. Мастер отличался разнообразными интересами, работал

как скульптор, график, художник-прикладник. Наибольшую известность ему принесла скульптура, в том числе и кабинетная пластика на мифологические сюжеты. Круг образов, к которым он обращается, чрезвычайно разнообразен. Можно назвать немало композиций, посвященных мифологическим женским персонажам. В частности, он неоднократно запечатлевает образ Музы. Например, «Муза в лесу» (1900, бронза, патина). Полуобнаженная женская фигура изображена в легком шаге, музицирующей на двойной флейте. В последующие годы Э. Друо выполняет несколько вариантов этой композиции, то используя золотую патину, то вручая Музе вместо флейты лиру и т.д.



Рис. 2. Эдуар Друо. Танцующий сатир с флейтой. Бронза

Во многих композициях на мифологическую тему повторяется излюбленный пластический мотив Э. Друо — вертикаль женской фигуры, как бы продолжающаяся в жесте изящной, высоко поднятой над головой, руки. У основания, как правило, располагается традиционная для каждого персонажа деталь или атрибут. В эту композиционную схему вписывается целый ряд разных по сюжету работ. В «Рождении Венеры» фигура богини приподнята гребнем волны, от которой она еще не оторвалась, не отделилась окончательно. Близка к ней композиция «Венера и купидоны», но здесь вместо волны у ног богини — две маленькие фигурки купидонов. Ту же схему использует скульптор, изображая «Гебу»: хрупкая фигура изображена в легком шаге, с поднятой вверх правой рукой, у ее ног — орел, распахнувший крылья.

Не обошел Э. Друо своим вниманием и круг образов, связанных с вакхической темой. Здесь он достаточно традиционен в своих решениях. В «Танцующем сатире с флейтой» (рис. 2), в «Фавне, играющем на флейте» узнается распространенная схема изображения фигуры, как бы застывшей на одной ноге, в то время как вторая вскинута в танце. Мастера привлекали и героические мужские мифологические образы. И если в женских персонажах он старался раскрыть юность, чистоту и грацию, то в мужских подчеркивал пафос действия во имя поставленной цели. Таковы, например, «Сизиф», «Прометей, сражающийся с орлом» и др.

Джо Дескомп (Joseph Jules Emmanuel Cormier, псевдоним *Joe* Descomps, 1869–1950) был известен как скульптор, резчик и мастер ювелирных дел. Учился у Александра Фальгьера. Сотрудничал с Фредериком Бушероном. С 1891 по 1928 год регулярно выставлялся в Салоне. Несколько раз удостаивался наград Салона (упоминание — в 1898 году, третья медаль — в 1921 году, вторая — в 1925 году, первая — в 1928 году). Указом от 3 апреля 1929 года удостоен звания «рыцарь Почетного легиона».





Рис. 3. Джо Дескомп. Танец с покрывалом. Вакханка. Терракота

Рис. 4. Джо Дескомп. Маска фаунессы. Бисквит

К античному мифу Джо Дескомп обращался довольно часто, круг образов, воплощенных им в скульптуре, хотя в целом и типичен для Ар Деко, почти так же разнообразен, как и у Э. Друо. Скульптор воспроизводит образы вакханок, нимф, муз, работая с бронзой и терракотой, стремясь преодолеть композиционные клише. Например, в «Танцующей вакханке» (рис. 3), в отличие от наиболее часто встречающейся композиционной схемы, когда танцующая вакханка как бы застывает на кончиках пальцев одной ноги, Дескомп разворачивает движение фигуры по горизонтали, даже несколько утяжеляя его драпировкой, окутавшей ноги в широком шаге. Полуобнаженная фигура героини, наполовину прикрытая тонкой, как вуаль, драпировкой, дана в сложном развороте, отчего возникает ощущение, что вакханка вовлекает зрителя в свое движение. Иногда мастер пытается играть с античными сюжетами и формами, как будто примеряет маску древности. Как пример можно вспомнить декоративную настенную «Маску фаунессы» (рис. 4). Дескомп подробно прорабатывает лицо зрелой женщины, в прическу которой вплетены два крупных завитка рогов. Игра с маской встречается и в других композициях Дескомпа, например, в «Танце с маской» (1925). В наследии мастера достаточно часто встречаются двух- и трехфигурные композиции на мифологические сюжеты. Таковы «Венера и Амур», «Леда и лебедь», «Амур с завязанными глазами» и др. Характерной особенностью работ такого рода становится стремление к повествовательности, определяющей сюжетную обусловленность, естественную непринужденность и разнообразие поз, жестов, состояний его персонажей.

Люсьен Аллио (Lucien Alliot, 1877–1967) учился у Л.-Э. Барриа и Ж. Кутана. Выставлялся в Салоне с 1905 по 1935 год. В 1920 году был награжден золотой медалью Салона, а 1934–1935 гг. входил в состав его жюри. Как и многие другие мастера кабинетной скульптуры, Л. Аллио совмещал творчество и коммерческую деятельность, возглавляя семейную мастерскую по изготовлению художественной бронзы и керамики. Он работал с разными материалами, ему были подвластны мрамор, бронза, олово, шпиатр, хризоэлефантинная техника. Стиль Л. Аллио пережил определенную трансформацию от Ар Нуво к Ар Деко, который стал определяющим в его творчестве в 1920–1930 гг.

К античным сюжетам мастер обращался сравнительно мало, но его интерпретация традиционных для Ар Деко мифологических персонажей отличается своеобразием и привлекает особой мягкостью пластического языка. Лирическая интонация композиций, выработанная еще в период увлечения модерном, позволяет Аллио раскрывать античные образы проникновенно, почти интимно. Такова, например, обнаженная, со спускающейся с плеч гирляндой цветов, изящно склонившая головку и кокетливо приподнявшая ножку, «Танцующая вакханка» (1930). Эта работа воспринимается как более поздний вариант «Танцовщицы с цимбалами» (ок. 1920). Близка к ней по настроению «Девушка с козлятами», в которой угадываются черты нимфы. Но среди работ Л. Аллио можно выделить и более экспрессивные. Они большей частью посвящены мужским персонажам. Например, в композиции «Икар» ниспадающая туника, раскрытые для полета, устремленные ввысь руки-крылья — все подано чрезвычайно патетично.

Морис Гиро-Ривьер (Maurice Guiraud-Rivière, 1881–1947) учился в Национальной школе изящных искусств в Тулузе. Ученик извест-

ного французского мастера Антонена Мерсье, Морис Гиро-Ривьер был не только скульптором, но и художником, работавшим в области графического дизайна и карикатуры. С 1907 года Гиро-Ривьер участвовал в Салоне Общества французских художников и впоследствии был избран полноправным членом Общества. В 1914 он был награжден специальной премией (тогда же эту награду получили Дмитрий Чипарус и Луис Комфорт Тиффани). С 1911 по 1923 год М. Гиро-Ривьер успешно сотрудничал с Севрской мануфактурой, а также неоднократно приглашался для выполнения работ фирмой Тиффани. На Международной выставке в Париже 1937 года мастер представил несколько скульптур и медальонов, которые были удостоены высоких похвал. М. Гиро-Ривьер работал преимущественно с керамикой и бронзой в сочетании со слоновой костью. Темы его работ — женщины, спорт, авиация, автомобили. Некоторые его скульптуры использовались в качестве призов в спортивных состязаниях. К античному мифу М. Гиро-Ривьер обращается сравнительно редко — и в этой сфере его особенно привлекают образы идиллические, рождающие чувство гармонии человека и природы. Таковы, например, «Нимфа с козлятами», «Женщина с оленем», «Танцующая вакханка», «Играющая на флейте».

Макс Ле Верье (Max Le Verrier, 1891–1973) принадлежал к группе выпускников Школы изящных искусств в Женеве. В 1918 году Ле Верье открыл собственную мастерскую, остановив свое внимание, прежде всего, на анималистическом жанре. Из-под его рук выходили многочисленные скульптурные изображения хищников, шимпанзе, крупных птиц, среди которых особой популярностью пользовалась композиция «Пеликан». Кроме того, в мастерской было налажено изготовление автомобильных талисманов, подставок для книг, светильников и т.п. В 1920–1930-х годах работы мастера имели большой успех, в частности, на Международной выставке декоративного искусства 1925 года они были отмечены золотой медалью. Сегодня «Maison Max Le Verrier» продолжает традиции бывшей мастерской художника в Париже.

К античной тематике Ле Верье обращался довольно часто. В качестве примера можно назвать «Икара», «Диану», «Вакханку» и др. Эталоном для их воплощения всегда была для него классическая скульптура античных мастеров. В ряду оригинальных авторских работ Ле Верье, посвященных мифологическим персонажам, встречается и прямое копирование античных образцов в уменьшенных масштабах — таких, например,

как Ника Самофракийская. Кроме того, ряд фантазийных композиций Ле Верье связан с образами античности ассоциативно, например, «Люмина».

Пьер Ле Фаге (Pierre Le Faguays, 1892–1962) тоже учился в Школе изящных искусств в Женеве. Успешно выставлялся в Салоне Общества французских художников с 1922 года. Скульптор был известен не только под собственной фамилией, но и под псевдонимами Guerbe и Fayral. Он владел технологиями работы с различными материалами, такими как мрамор, камень, терракота, бронза, слоновая кость, алебастр, чугун. Пьер Ле Фаге тонко чувствовал особенности малых скульптурных форм эпохи античности, особенно его привлекала стилистика танагрских статуэток.

Среди образов античной мифологии, которые особенно привлекали Ле Фаге, была амазонка. В его интерпретации амазонка сочетает в себе красоту и женственность с энергией и силой. Близки к ней по характеру и другие мифологические персонажи, воплощенные мастером. Например, мифическая охотница «Аталанта» (ок. 1925, металл. сплав, патина). Еще один круг мифологических персонажей, к которым обращался Ле Фаге, — это Вакх и его окружение. «Танцующий Вакх», «Танец с тирсом», «Сатир и нимфа» — все эти работы отличает легкая непринужденность, жизнерадостная и даже озорная интонация, естественность поз и движений. Иногда скульптор уходит от прямого обозначения сюжета, но даже при нейтральном названии работ («Волна», «Соблазнение»), благодаря пластике и атрибутам, узнаются античные мотивы.

Марсель Андре Бурен (Marcel-Andre Bouraine, 1886–1948). Так же, как Ле Фаге и Ле Верье, Марсель Бурен учился в Школе изящных искусств в Женеве. Выставляться начал с 1922 года в Салоне Тюильри, в 1923 его работы были представлены в Осеннем салоне. В разные годы М. Бурен сотрудничал с Максом Ле Верье, Этлингом, Артуром Гольдшайдером. В 1937 году скульптор успешно участвовал в Международной выставке в Париже с двумя монументальными работами.

Так же, как и для его товарищей по Школе изящных искусств, М. Бурену были близки, прежде всего, женские персонажи античной мифологии: Диана, нимфы и особенно амазонки. В античном искусстве (рельеф, вазопись) амазонка чаще всего представлена как персонаж, активно сражающийся. В круглой скульптуре античности встречается более пассивный вариант интерпретации образа — «Раненая амазонка». Здесь сложилась достаточно устойчивая композиционная схема: одиноко стоящая женская фигура в коротком хитоне. Амазонка ранена в правую грудь, пра-

вая ее рука поднята над головой, левой опущенной рукой она опирается либо на копье, либо на дополнительную опору. Но в контексте Ар Деко складывается своя традиция интерпретации этого образа, которой следует Бурен. Как правило, амазонка — единичная фигура (часто обнаженная), запечатлена в момент устремленности к цели, которую видит только она, но не зритель. Нельзя не отметить особую страстность в интерпретации этого образа М. Буреном. Скульптор показывает свою героиню в состоянии наивысшего, предельного напряжения сил и энергии. Он посвящает ей серию композиций, близких по пластическому решению. Их особенностью можно считать развернутость композиции по горизонтали. Большей частью героиня, готовая метнуть копье, крепко поставлена на колено (вторая нога при этом далеко откинута назад). Прекрасных пропорций обнаженное тело подобно натянутой струне и полно готовности к действию. Копье, зажатое в правой руке, воспринимается как вектор, направленный в сторону цели, и фокусирует движение, поданное в стремительном броске тела вперед. Коротко остриженные волосы, как будто подхваченные ветром, усиливают внутреннюю динамику образа. Наклонная плоскость постамента также включена в художественное решение и играет роль своеобразного стартового трамплина. Столь же динамично Бурен воплощает и образ Дианы, которая в его композициях в стремительном беге натягивает тетиву. Движению богини вторит и рванувшаяся вперед борзая. Однако следует отметить, что мастеру не чужды были и иные настроения — покоя и даже нежности. Достаточно вспомнить такие работы, как «Диана с оленятами» «Нимфа с ребенком» и др.

Альфред Жаннио (Alfred Janniot, 1889–1969) начинал профессиональное обучение в Школе изящных искусств в Париже. В 1919 году он получает Римскую премию и отправляется совершенствовать свое мастерство в Италии. В 1925 году принимает участие в знаменитой Международной выставке современного декоративно-прикладного искусства в Париже. Его неоднократно приглашают к оформлению морских лайнеров, среди которых особо выделяются проекты оформления «Иль-де-Франс» (1927) и «Нормандии» (1935). А. Жаннио много и успешно работает как скульптор-монументалист. Среди его работ такого рода следует отметить барельефы для фасада Дворца Порт-Доре в Париже (1931), а также скульптурное убранство Французского Дома Рокфеллер-центра в Нью-Йорке (1930-е).

К малой скульптурной форме А. Жаннио обращался меньше, но и в этой сфере он выделяется своеобразием творческого почерка, особой

свободой и непринужденностью как в работе с материалами, так и в отступлении от строгой, почти академической манеры, часто встречающейся у других мастеров кабинетной скульптуры Ар Деко. Многое в его пластических решениях отсылает к авангардной версии архаики. Таково, например, «Похищение Европы» (рис. 5). Скульптор сделал несколько вариантов этой композиции и во всех вариантах особенно выделил чувственность Быка, которому Европа отвечает нежностью. Божественную природу Быка А. Жаннио подчеркивает, используя в его изображениях золочение. В таком же ключе он раскрывает образ Юпитера и в композиции «Леда и Лебедь», которая с успехом была продемонстрирована на Международной выставке 1925 года. Некоторые работы скульптора, такие, например, как «Венера на морском коньке» (1930) или «Диана» (1930), отмечены чертами маньеризма, характерными, скорее, для графики Ар Деко. Все это придает его работам на мифологическую тему оригинальность. Можно утверждать, что А. Жаннио в кабинетной пластике в равной степени открыт и для традиции, и для инноваций в духе авангардного «чувственного кубизма».



Рис. 5. Альфред Жаннио. Похищение Европы. Гипс, патина, золочение

Сальваторе Мелани (Salvatore Melani, 1902–1934) — итальянский скульптор Ар Деко. Жил и работал в Италии и Бельгии. Владел наиболее популярными технологиями стиля: бронзой и хризоэлефантинной техникой, а также делал гипсовые формы для изготовления кабинетной скульптуры другими мастерами. О нем мало что известно. Можно отметить, что мастер тяготел к современным сюжетам, к теме спорта, но при этом сохранились и композиции на темы античных мифов. Особенно близки ему были мужественные образы античных героев. Таковы, например, Автомедонт, который спасает колесницу Ахилла («Автомедонт на колеснице Ахилла»), или «Лучник», которому Сальваторе посвятил серию композиций.

Конечно, в рамках статьи назвать всех мастеров, работавших в этой сфере и обращавшихся к античному мифу как источнику образных решений, не представляется возможным. Но даже первое приближение к

заявленной теме позволяет отметить, что кабинетная пластика Ар Деко развивается, подчиняясь общим принципам стиля. В его контексте малоформатная скульптура существует по законам декоративно-прикладного искусства. Это и предопределяет характер отношения к мифологическим источникам. Грандиозный античный мир богов, превосходящих силы и масштаб человека, воплощенный некогда в крупноформатных скульптурных проектах древних, под руками мастеров кабинетной скульптуры Ар Деко предстает в «приручennом», почти игровом измерении. Происходит трансформация мифологических образов, к которым обращаются мастера, интерпретация персонажей античных мифов утрачивает монументальность, приобретает декоративный характер. Образы античной мифологии, растиражированные в «наглой наивности культурного производства» [1, с. 59], становятся частью повседневной жизни европейского общества 1920–1930-х годов. Благодаря античным именам, предстают облагороженными современные «нимфы», «амазонки», «сатиры» и «вакханки», воплощенные мастерами малой пластики. Статуэтки с их изображениями превращаются в особую ценность, в свидетельство не только благополучия, но и художественных амбиций владельцев. В силу этого можно говорить о двойственной природе кабинетной скульптуры Ар Деко. С одной стороны, она претендует на положение элитарной формы искусства, и поэтому для нее так органично обращение к мифологическим сюжетам, к традиционному пластическому языку классической скульптуры. Мифологические мотивы образуют довольно значительную группу «сюжетно-стилистических моделей репрезентации» определенного слоя европейской элиты 1920–1930-х годов. С другой стороны, кабинетная скульптура Ар Деко существует по законам массовой культуры и не только потому, что предполагает тиражирование, но и благодаря характеру интерпретации образов, в том числе и мифологических. Здесь авторы не претендуют на глубину в их раскрытии и, скорее, стремятся развлечь публику, помогая ей играть в элитарность.

Список литературы:

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. — Москва: Логос, 2001. — 352 с.

2. *Кереньи К.* Пролегомены // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. — Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

3. *Петухов А.В.* Ар Деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 312 с.

ЧЖАО СЯОМЭН

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zhao107@yandex.ru

ZHAO XIAOMENG

Post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: zhao107@yandex.ru

СТЕПЕНЬ ИЗУЧЕННОСТИ БУДДИСТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ГРОТОВ ФЭЙЛАЙФЭН В ОКРЕСТНОСТЯХ ХАНЧЖОУ

THE DEGREE OF STUDY OF BUDDHIST SCULPTURE OF THE FEILIFENG GROTTOES IN THE VICINITY OF HANGZHOU

Скульптурный ансамбль Фэйлайфэна является крупнейшим буддистским скульптурным ансамблем на юго-востоке Китая, в нем сохранились более 300 каменных скульптур периодов Пяти династий, Сун и Юань. По мере постепенного развития исследовательской работы в области скульптуры Фэйлайфэна, к настоящему времени было получено множество связанных с этим результатов. В данной статье представлены обобщенные результаты исследований скульптур Фэйлайфэна за последние несколько десятков лет и отмечены некоторые из наиболее важных результатов всех доступных на сегодняшний день исследований.

Feilaifeng statue is the largest Buddhist statue group in southeastern China, and it retains more than 300 stone statues from the Five Dynasties, Song and Yuan periods. With the gradual development of the Feilaifeng sculpture research work, there have been many related research results so far. This article combs the research results of Feilaifeng statues in recent years, and records the main related research results currently seen.

Ключевые слова: Буддийские скульптуры, скульптурный ансамбль, Фэйлайфэн, Ханчжоу.

Keywords: Buddhist sculptures, sculptural ensemble, Feilaifeng, Hangzhou.

Японские исследователи достаточно рано начали изучать буддизм с научных позиций. Японский архитектор и исследователь буддизма Токива Дайдзё и архитектор Секино Сада проводили археологические исследования в Китае в 1920-х годах, в том числе и в расположенных в провинции Чжэцзян гротах Фэйлайфэн. Четвертое издание «Культурно-исторических памятников Китая» [1], изданное в 1939 году, включало в себя 17 снимков, сделанных в Фэйлайфэне, был изучен участок от пещеры Цинлинь до скал перед храмом Тяньвандянь, что является частью храмового комплекса Линъинь. С тех пор гроты Фэйлайфэн постепенно привлекали все большее внимание исследователей.

Собственно в Китае археологические исследования скульптур пещерных храмовых комплексов, расположенных в окрестностях озера Сиху, начались в 1950-х годах. Тогда Комитет по охране культурного наследия провинции Чжэцзян организовал работы по обследованию скульптур в пещерных храмах вокруг озера Сиху, исследователям удалось собрать надписи на скульптурах, был определен возраст скульптур с надписями, а затем, на основании стилевого сходства были датированы некоторые скульптуры, у которых не было подписей. Самые ранние из них относятся к первому году девиза правления Гуаншунь царства Позднее Чжоу периода Пяти династий (951 г.), а самые поздние — к 29-му году династии Юань (1292 г.), в этих временных рамках мы определяем возраст большинства скульптур гротов Фэйлайфэн. В 1956 году силами Комитета по охране культурных реликвий провинции Чжэцзян был составлен и опубликован сборник «Искусство гротов Сиху» [2], который впервые представил изображения скульптурного искусства гротов Сиху и расшифровки надписей на скульптурах.

В сборнике «Искусство гротов Фэйлайфэн в районе Сиху» [3] под редакцией Ван Боминя вновь описывается художественная ценность буддистской скульптуры гротов Фэйлайфэн и анализируются некоторые скульптуры ханьской буддистской традиции. Ван Боминь как искусствовед, подтвердив художественную и историческую ценность скульптур полагал, что скульптуры периода династии Сун были изваяны «… в изысканных техниках, ловкими и скрупулезными, с чрезвычайно законченной композицией и полны вызывающих интерес декоративных элементов» [4]. Скульптуры периода династии Юань он называет «чрезвычайно красивыми и трогательными», отмечая, тем не менее, некие странные отличия в скульптурах ниши № 55. Подобное описание связано с незнанием автором тибетской буддистской традиции. Ван Боминь считал, что та скульптура изображает Дали Видья-раджу. Однако в 1985 году автор работы «Исследования скульптуры Белой Тары в гротах Фэйлайфэн» [5] Лао Боминь, опираясь на исторические материалы династий Юань и Мин, классифицировал ее как статую Белой Тары, женской бодхисаттвы, а в конце XX века исследователи тибетского буддизма подтвердили, что данная статуя была изображением еще одной распространенной в тибетской буддистской традиции женской бодхисаттвы — Ушнишы Виджаи.

Еще одна книга об искусстве гротов района Ханчжоу — «Искусство гротов Ханчжоу периода династии Юань» [6]. Ее автор Хуан Юнцюань кратко описал географическую среду Фэйлайфэна, исторический и общественный контекст раскопок и провел предварительный анализ художественных характеристик статуй Фэйлайфэна, полностью обосновав уникальность стиля и художественную ценность скульптур Фэйлайфэна периода династии Юань. Полученные результаты исследований заложили прочную основу для дальнейшего изучения гротов Фэйлайфэн.

После 1980-х годов количество научных исследований, посвященных Фэйлайфэну, постепенно увеличивалось, росло и количество публикаций. Однако поскольку на тот момент существовало гораздо меньше источников, на которые можно было ссылаться, некоторые исследования могут быть недостаточно объективными. В 1981 году Ван Шилунь и Чжао Чжэньхань в своей книге «Исследуя пейзажи гротов Сиху» [7] использовали форму путевых заметок для описания исторического контекста скульптур Фэйлайфэна, ими для подробного анализа были выбраны некоторые статуи, а также природная среда гротов, рассуждения о возрасте скульптур и легендарные истории, стоящие за ними.

Вышеупомянутое «Искусство гротов Сиху» [8], опубликованное в 1950-х годах, было повторно опубликовано в октябре 1986 года издательством Исследовательского бюро культурных реликвий и археологии провинции Чжэцзян под названием «Гроты Сиху», а главным редактором был упомянутый археолог Ван Шилунь. В первом предисловии кратко анализируются характеристики скульптуры гротов Ханчжоу времен Пяти династий, а также периодов династий Сун и Юань. Книга содержит в общей сложности 210 черно-белых изображений, из которых около 130

относятся к Фэйлайфэну, это самая обширная публикация по изучению Фэйлайфэна, изданная в XX веке. В книге определены сюжеты и даты создания некоторых статуй: так, отмечено, что в рельефных скульптурах у входа в пещеру Лунхун в Фейлайфэне вторая группа слева — это рельефы, изображающие легенду о Чжу Шисине; в 68-й нише изображены Будда Майтрейя и восемнадцать архатов: «…судя по художественному стилю резьбы, это может быть искусство периода Южной Сун» [9]. К сожалению, в этой книге название скульптур обычно не приводятся.

Лай Тяньбин является автором множества исследований скульптур Фэйлайфэна в Ханчжоу. С конца 1990-х годов он опубликовал более десяти статей о скульптурах Фэйлайфэна и участвовал в редактировании монографий по данной тематике. Его статья «Взаимодействие иностранного и китайского искусства в скульптуре гротов Фэйлайфэна в районе Ханчжоу» [10] исследует развитие элементов искусства Индии, Непала и Тибета в регионе распространений этнических ханьцев. Считается, что статуи тибетского стиля в Фэйлайфэне «носят отпечаток иностранного искусства Индии и Тибета, являясь при этом частью ханьской культурной ойкумены» [11]. В статье «Искусство резьбы по камню на примере скульптуры Фэйлайфэна, Ханчжоу, в периода династии Юань» [12] описаны тематика фона, стилевые характеристики и религиозная коннотация скульптур, подчеркивается, что «тибетские» скульптуры Фэйлайфэна находились под влиянием распространенного в Восточной Индии буддистского образа Paraga, и было выявлено, что скульптуры Фэйлайфэна во времена династии Юань были носителями культурного обмена между разными этническими группами.

В сентябре 2002 года был опубликован цветной альманах скульптур Фэйлайфэна [13] под редакцией Гао Няньхуа, который содержал 193 цветных фотографии, каждая — с кратким описанием. Эта книга — первая в своем роде полностью посвященная статуям Фэйлайфэн, в качестве темы, а также первый цветной атлас статуй гротов Фэйлайфэн. Материал систематизирован, в соответствии с характеристиками стиля и контекста, и разделен хронологически на периоды царств У и Юэ во времена Пяти династий, период Северной Сун, период Южной Сун, период Юань и период Мин, предоставляя исследователям наиболее обширный сборник изображений скульптур Фэйлайфэна.

С 2002 по 2003 год Се Цзишэн, Сюн Вэньбинь, Ляо Ян и Лай Тянбин дважды совместно выезжали с экспедицией в Фэйлайфэн, сделав более подробный отчет, множество фотографий и обобщив результаты в виде черновика статьи по проблеме анализа статуй Фэйлайфэна периода династии Юань. В 2014 году ими же при участии Р. Линрота и др. авторов было издано исследование «Тибетская традиция буддистского искусства к югу от Янцзы — исследования буддистской скульптуры гротов Фэйлайфэн в окрестностях Ханчжоу» [14]. Книга состоит из двух частей: первая содержит текст исследования, вторая — графические иллюстрации. Упомянутые в тексте исследования прочие научные работы относятся сразу к нескольким научным дисциплинам, а содержание и глубина исследования превосходят предыдущие работы по данной теме, большинство из которых представляют собой краткий анализ статуй в одной нише без особого сравнения.

В 2015 году вышла книга Лая Тяньбина «Сокровища ханьцев и тибетцев: исследование скульптур гротов Фэйлайфэн в Ханчжоу» [15], которая представляет собой всестороннее и систематическое исследование Фэйлайфэна, в котором обобщены результаты исследований автора за многие годы. Работа в целом разделена на две части: первая часть (главы 1–6), в которой анализируются происхождение и характеристики скульптурных изображений с периода Пяти династий до династии Мин, систематизированных, согласно хронологическому порядку и географическому положению; вторая часть — это главы 7 и 8, где автор описывает отдельное исследование по вопросам, связанным со скульптурами Миривабы, изображением Янляньчжэньцзи, горельефами, изображающими монахов, отправившихся в паломничество за сутрами, и изображением Будды Майтрейи из 68-й ниши гротов.

Докторская диссертация Чжао Яци «Исследование буддистской скульптуры Фэйлайфэна» [13], опубликованная в 2020 году, является новейшим на сегодняшний день систематическим исследованием буддистской скульптуры Фэйлайфэна. В работе значительно более скрупулезно выделяются и классифицируются детали буддистских скульптур Фэйлайфэна: драгоценные головные уборы, прически, одежды, постаменты и т.д., указано, что ансамбль Фэйлайфэна обладает своими особенностями и особым отдельным стилем, который оказал влияние на развитие буддистской скульптуры статуи уже в периоды Юнлэ и Сюаньдэ династии Мин. Однако нужно отметить, что в работе слишком много внимания уделено описанию физических характеристик и вида скульптур и недостает анализа и демонстрации происхождения стиля ансамбля Фэйлайфэна.

История исследования буддистских скульптур Фэйлайфэна насчитывает уже более ста лет. За этот период времени, особенно за последние 40 лет, был достигнут большой прогресс в их изучении, что не отрицает, однако, возможности новых, более глубоких и системных исследований. За последние годы Фэйлайфэн также был упомянут во многих общих трудах по истории китайского «гротового» искусства и китайской скульптуры, однако очевидно, что ввиду ширины исследуемой темы Фэйлайфэну отводились в них лишь краткие упоминания. В большинстве же специализированных работ было дано описание отдельных скульптур в порядке их датировки и географического расположения. В данной работе формы и особенности буддистских скульптур Фэйлайфэна будут описаны и обобщены при помощи иконографического метода исследования.

Примечания:

1. *Токива Дайдзё, Секино Сада.* Культурно-исторические памятники Китая. Четвертое издание. — Хозокан, 1939.

2. Комитет по охране культурных реликвий провинции. Искусство гротов Сиху. — Ханчжоу: Народное издательство Чжэцзяна, 1956.

3. *Ван Боминь.* Искусство гротов гротов Фэйлайфэн в районе Сиху // Справочник по культурным реликвиям. —1956.

4. *Ван Боминь.* Искусство гротов гротов Фэйлайфэн в районе Сиху // Справочник по культурным реликвиям. — 1956. — С. 23.

5. *Лао Боминь.* Исследования скульптуры Белой Тары в гротах Фэйлайфэн // Чжэцзянский академический журнал. — 1985.

6. *Хуан Юнцюань.* Искусство гротов Ханчжоу периода династии Юань. — Пекин: Китайское издательство классического искусства, 1958.

7. *Ван Шилунь, Чжао Чжэньхань.* Исследуя пейзажи гротов Сиху. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981.

8. Исследовательское бюро культурных реликвий и археологии провинции Чжэцзян. Искусство гротов Сиху. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство, 1986.

9. Исследовательское бюро культурных реликвий и археологии провинции Чжэцзян. Искусство гротов Сиху. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство, 1986. — С. 1.

10. *Лай Тяньбин.* Взаимодействие иностранного и китайского искусства в скульптуре гротов Фэйлайфэна в районе Ханчжоу // Вестник телевизионного университета. —1998.

11. *Лай Тяньбин.* Взаимодействие иностранного и китайского искусства в скульптуре гротов Фэйлайфэна в районе Ханчжоу // Вестник телевизионного университета. — 1998. — С. 22.

12. *Лай Тяньбин.* Искусство резьбы по камню на примере скульптуры Фэйлайфэна, Ханчжоу, в период династии Юань // Китайская тибетология. — 1998.

13. *Гао Няньхуа.* Исторический музей Ханчжоу. Ансамбль скульптуры Фэйлайфэн. — Пекин: Пресса о культурных реликвиях, 2002.

14. *Се Цзишэн.* Тибетская традиция буддистского искусства к югу от Янцзы — исследования буддистской скульптуры гротов Фэйлайфэн в окрестностях Ханчжоу. — Пекин: Китайское издательство тибетских исследований, 2014.

15. *Лай Тяньбин.* Сокровища ханьцев и тибетцев: исследование скульптур гротов Фэйлайфэн в Ханчжоу. — Пекин: Издательство культурных реликвий, 2015.

16. *Чжао Яци.* Исследование буддистской скульптуры Фэйлайфэна. — Нанкинский педагогический университет, диссертация на соискание уч. ст. канд. исторических наук, 2020.

Список литературы:

1. *Жэнь Иминь.* История китайского буддизма династия Мин. — Пекин: Народное издательство, 2009.

2. *Ван Цзыюнь.* История китайского скульптурного искусства. — Пекин: Народное художественное издательство, 2012.

3. *Лю Личжун.* Тибетская буддистского искусства. — 2-е изд. — Гонконг: издательство Саньлянь, 2015.

4. *Су Бай.* Тибетская буддийская монашеская археология. — Пекин: издательство Саньлянь «Жизнь.Чтение.Знания», 2020.

5. *Гао Чжиюй, Су Цзиньчэн.* Анализ статуса исследования буддийской статуи Фейлайфэн в Ханчжоу // Цифровая мода (Новое визуальное искусство). — 2014.

6. *Чжан Цзюньлэй.* Исследования образа Будды Западных Небес в Фэйлайфэне периода династии Юань. — Восточно-китайский педагогический университет, 2015.

А.В. РЫЧКОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры
e-mail: ar-rych@yandex.ru

САЛИ АЗАР (СИРИЯ)
Студент, магистр, Санкт-Петербургский государственный институт культуры
e-mail: azarsaly6@gmail.com

ХАССАН МОХАМЕД (ЕГИПЕТ)
Аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Ассистент, факультет изящных искусств, университет Миниа, Египет
e-mail: mohamed.hassaan@mu.edu.eg

A.V. RYCHKOV
Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, St. Petersburg State Institute of Culture
e-mail: ar-rych@yandex.ru

SALY AZAR (SYRIA)
Student, Master, St. Petersburg State Institute of Culture
e-mail: azarsaly6@gmail.com

HASSANE MOHAMED (EGYPT)
Postgraduate student, St. Petersburg State Institute of Culture. Assistant Lecture the Faculty of Fine Arts, Minia University, Egypt
e-mail: mohamed.hassaan@mu.edu.eg

ТИПОЛОГИЯ, ЭВОЛЮЦИЯ И СОХРАНЕНИЕ МАЛЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ В ЖАНРЕ МЕМОРИИ

TYPOLOGY, EVOLUTION AND CONSERVATION OF SMALL ARCHITECTURAL FORMS IN THE GENRE OF MEMORIA

В статье определены основные виды и типы памятников, проведен обзор эволюции малых архитектурных форм. Также в работе затронута важная тема сохранения и реставрации памятников, кратко описан процесс реставрации мраморной доски, установленной на месте захоронения грузинской княжны Елены в Николо-Феодоровской церкви. Новизна исследования заключается в определении стилистических и формально-композиционных признаков, характерных для памятников, созданных в разных культурах в разные исторические периоды, а также сходств и различий между памятниками, выполненными в рамках христианских и мусульманских традиций.

This research e identifies the main types of monuments and provides an overview of the evolution of small architectural forms. The work also discusses the important topic of preserving and restoring monuments and briefly describes the process of restoring a marble plaque installed at the burial site of the Georgian princess Elena in the St. Nicholas-Feodorovskaya church. The novelty of the research lies in the identification of stylistic and formal-compositional features and characteristic of the monuments created in different cultures in different historical periods, as well as the similarities and differences between monuments made within the framework of Christian and Muslim traditions.

Ключевые слова: некрополь, надгробие, архитектура, форма, стела, пилон, доска, мрамор, декор, реставрация.
Keywords: Necropolis, Tombstone, Architecture, Form, Stele, Pylon, Board, Marble, Decor, Restoration.

Жанр мемориального искусства является одним из самых древних и многообразных по пластическому и образно-художественному воплощению.

За многовековой период развития в формах надгробных памятников можно проследить трансформацию от простейших менгироподобных монументов до сложных архитектурных строений с применением современных материалов и технологий строительства. Для жанра мемории характерны разнообразие в использовании стилистических

приемов, художественных средств и синкретизм различных видов искусства. Так, например, помимо разнообразия классических архитектурных форм, в современном искусстве мемории широко применяются скульптурные, кованные, витражные, мозаичные и даже живописные и мультимедийные произведения.

Задачи данного исследования следующие:

— во-первых, определить основные типы и выявить классификацию форм художественных надгробных памятников;

— во-вторых, основываясь на справочной, исторической и искусствоведческой литературе, атрибутировать памятник — мраморную плиту, установленную на месте захоронения княжны Елены в Николо-Феодоровской церкви Свято-Троицкой Александро-Невской лавре;

— в-третьих, на основе изучения различных реставрационных методик и проведенных лабораторных исследований разработать комплексную методику для восстановления мраморной плиты и реализовать ее на практике.

Методика исследования основана на применении историко-культурного и сравнительно-исторического методов, изучении литературных источников и обобщении опыта мировой художественной и реставрационной практики, а также на непосредственном изучении мемориальных памятников, установленных в России, Египте и Сирии. Искусствоведческий анализ стилистических и формально-композиционных особенностей мемориальных произведений позволил классифицировать их по типам:

— историко-культурный анализ способствовал выявлению социокультурных факторов, в значительной мере определявших эволюцию форм художественного надгробного монумента; данная методика исследования поспособствовала выявлению атрибуционных данных по истории бытования мемориальной доски, установленной на месте захоронения княжны Елены;

— сравнительный анализ произведений позволил определить типологию малых архитектурных форм в мемориальном жанре, а также провести параллели между произведениями, выполненными в разные временные периоды в разных культурах.

Искусствоведческая литература, непосредственно посвященная архитектурным формам в жанре мемории, ограничивается статьями обзорного характера. Важные теоретические положения по данному вопросу выдвинуты в статьях и исследованиях Ю.М. Пирютко, А.В. Кобака, О.А. Кривдиной, В.В. Ермонской, Т.Ф. Поповой, Н.В. Воронова, С.С. Валериус, И.А. Куратовой, И.А. Башинской, Р.Я. Аболиной. Вопросы, связанные с технологией исполнения и русских надгробных памятников XVI — первой половины XIX в., изложены в практическом пособии С.Е. Компанец.

Многолетняя научная деятельность коллектива Государственного музея городской скульптуры (СПб.) была направлена на выявление, сбор, реставрацию и изучение русских надгробий. Его сотрудниками Г.Д. Нетунахиной и Н.И. Удимовой был издан «Путеводитель по Музею городской скульптуры», выдержавший три издания, включающий сведения о наиболее значимых надгробиях некрополей Александро-Невской лавры и «Литераторских мостков» Волкова кладбища.

Основной объем исторической информации о некрополе царского Дома Грузии и Николо-Феодоровской церкви, в которой установлена мемориальная доска княжны Елены, был получен на семинарах и лекциях, проводимых искусствоведами, преподавателями кафедры реставрации и экспертизы культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК) А.М. Одинцовым и Р.В. Щипиной.

Комплексная методика реставрации мраморной доски из мрамора была разработана на основе теоретических исследований ученых и практикующих реставраторов Государственного научно-исследовательского института реставрации О.В. Яхонта и А.С. Антоняна.

Надгробные памятники имеют сложную типологию. Их можно классифицировать по формальному (скульптурное, архитектурное, малые архитектурные формы кованное, мозаичное и др.) или содержательному (аллегорическое, символическое, геральдическое и др.) признакам. Каждую из этих групп можно разделить на типы. Так, например, среди скульптурных памятников можно выделить круглые (трехмерные монументальные или станковые произведения, предназначенное для кругового обзора) и рельефные монументы [1, с. 9], которые, в свою очередь, можно классифицировать как фигуративные, портретные, анималистические, натюрмортные и др.

Архитектурные монументы, хоть и не заключают в себе эмоциональной окраски и не несут изобразительно-документальной информации о погребенном, особенно часто использовались в качестве надгробия в эпоху классицизма. Многочисленные склепы, усыпальницы,

портики и другие архитектурные строения до сих пор можно увидеть в некрополях Александро-Невской лавры, а также на Новодевичьем и Смоленских кладбищах в Санкт-Петербурге.

Малые архитектурные формы (плита, стела, пилон, обелиск, жертвенник, саркофаг, усеченная колонна, и др.) в жанре мемории представляют собой самую большую группу среди прочих типов памятников. Соответственно, художественная выразительность таких монументов очень разнится. В некоторых случаях они не являются художественным объектом, в некоторых представляют собой высокохудожественное произведение, имеющее историческую ценность.

В России жанр мемориального искусства более консервативен, чем в Западной Европе. Самой распространенной и типичной формой отечественного надгробного монумента является стела с высеченным на ней текстом, как правило, выполненная из гранита. Данная форма использовалась в качестве надгробия еще в древнем Риме, но выполнялась из мрамора и украшалась характерным орнаментами и атрибутикой античной символики. Верхняя часть стелы имела сложную трехчастную форму, напоминающую жертвенник. Коллекция римских мемориальных стел в настоящее время находится в одном из залов реставрационно-хранительского центра Государственного Эрмитажа «Старая деревня».

Распространенными типами современных надгробных монументов среди малых архитектурных форм являются плиты и пилоны. Они имеют определенное сходство, так как обычно имеют квадратичную или прямоугольную форму. Основное различие между плитой и стелой заключается в расположении монумента. Стела является отдельно стоящей уплощенной формой и располагается вертикально по отношению к плоскости земли или пола. Плита обычно устанавливается в горизонтальном положении или вертикально, в том случае, если обратная ее плоскость касается стены (склепа, портика, храма и др.). Пилоном называют отдельно стоящую архитектурную форму, квадратичную в сечении (если форма сечения круглая, то это колонна), но не сужающуюся кверху (если форма сужается, то это обелиск). Пилон может являться как самостоятельной завершенной в художественном отношении формой, так и постаментом для какого-либо произведения, например, скульптурного портрета или вазы. Традиция устанавливать вазы и изображения различных сосудов на надгробных памятниках имеет давние корни. В

Древнем Египте и Риме была распространена кремация. Прах умершего хранили в керамической емкости.

В русском мемориальном искусстве преобладают малые архитектурные формы, сформировавшиеся в средиземноморской и византийской культурах. В восточных странах можно увидеть похожие разновидности надгробных памятников (плита, стела, пилон, колонна), но трансформировавшиеся под влиянием мусульманских традиций и арабской культуры. Так, например, в Египте традиции изготовления надгробных мемориалов, сохранившиеся с древних времен, были вытеснены другими культурами. Территория Египта в разное время находилась под влиянием Персии, Греции, Рима, Византии, Арабского халифата, Турции и Британии. Многообразие культурных традиций этих стран со временем синкретизировалось в мемориальном искусстве Египта, в результате чего появилось множество оригинальных произведений, отличающихся по композиции от всего, что было создано ранее. Копты (малочисленная группа населения и потомки древних египтян) не смогли противостоять такому засилью иноверческих культур и в настоящее время придерживаются православных традиций захоронения. Надгробные памятники аббасидов, мамлюков и айюбидов представляли собой прямоугольные стелы, некоторые находились на цилиндрических колоннах, которые были украшены текстом, расположенным по спирали [2, с. 1–26].

Самой распространенной формой мемориала в Египте является камень уплощенной формы — стела, напоминающая армянский хачкар (каменная стела с резным изображением), но без креста. Верхняя часть камня имеет прямоугольную, полукруглую или трехчастную форму, иногда напоминает арабскую стрельчатую арку, заостренную кверху. Плиты также обильно украшали текстовыми знаками и декоративными геометрическим, растительным, реже звериным, орнаментами, не оставляя свободного места на поверхности камня. Такое информативное изобилие связано с тем, что на памятниках мусульман была необходимость размещать большие тексты с молитвами и эпитафиями [3, с. 12]. Над некоторыми саркофагами, представленными в экспозиции Исламского музея Каира, возвышается по два, три или даже четыре надгробных монумента. В отличие от православных стел, надписи на которых принято размещать только с фасадной стороны, надгробные памятники мусульман заполнены текстом по обеим сторонам и иногда вместе

с торцевыми плоскостями. Обычно на них нет свободного места, так как камни сверху до низу испещрены текстами молитв из Корана.

Методики нанесения изображений также были разными и варьировались от нанесения краски или точечной фактурной набивки острием шпунта до активного заглубления текстового или орнаментального знака посредством ручной рубки резцами. Примечательно, что давние методики изготовления так называемого египетского или врезного рельефа, которые применялись при оформлении гробниц фараонов, зачастую находили свое воплощение в каменных надгробиях, выполненных в арабской стилистике в поздние периоды. В процессе изготовления такого памятника скульптор заглублял фоновую поверхность изображения, формируя таким образом очертания текста или декоративного орнамента.

Надгробия в Египте выполнялись из сортов камня, месторождение которого находилось ближе к захоронению. Это могли быть различные породы мрамора, известняка, реже использовали дерево, фарфор и металл.

Памятники на захоронениях, выполненные в Османскую эпоху, можно было отличить по следующему признаку: архитектурные формы на надгробии мужчин венчали каменным изображением головного убора (тарбуш, аамаме, маулауие и др.). По данной форме можно было определить не только род погребенного, но и его принадлежность к определенному сословию. Памятники, установленные на захоронениях женщин, были декорированы орнаментом в виде цветов или женских украшений. Встречались и более сложные формы надгробных памятников, некоторые из которых выполнены в виде цилиндров, конусов, священной книги Корана, фонаря, бутыли и т. д. [4, с. 364].

Профессиональная принадлежность погребенного также отображалась в надгробном монументе. Например, если погребенный был моряком, на памятнике могло быть высечено изображение мачты, паруса, якоря, штурвала или корабля. У художников и писателей высекали изображение пера, кисти и свитка бумаги. На памятниках военным, помимо звания, можно увидеть рельефные знаки в виде мечей, пушек, кинжалов, кирас и другие.

Малые архитектурные формы Египта и Сирии имеют определенное сходство. Прежде всего, это связано с тем, что территории этих государств, где были основаны одни из самых древних цивилизаций, в

процессе ассимиляции и экспансии различных народов объединяют в себе традиции множества различных культур. На территории современной Сирии в разное время сосуществовали культуры шумеров, аккадцев, халдеев, хананеев, арамеев, хеттов, вавилонян, персов, греков, римлян, набатеев, византийцев, арабов и турок-османов. Также на культуру Сирии оказали влияние военные походы крестоносцев в средние века и пребывание страны под французским мандатом после распада Османской империи (1920–1946).

Первые образцы персональных надгробных монументов, сохранившихся в Сирии, датируются периодом неолита [5, с. 24]. Они являются ценными памятниками культуры, так как во многих захоронениях доисторического периода были обнаружены различные предметы быта, оружие и ювелирные изделия.

В некрополях Сирии можно увидеть захоронения представителей разных народов, культур, эпох и сословий. На старинных кладбищах могут находиться рядом могилы культурных деятелей, рыцарей, священнослужителей и политических лидеров. Памятники также очень разнообразны. Такая полифония форм в жанре мемории связана, прежде всего, с политическими, социальными и религиозными аспектами: некоторые памятники были почитаемы как святыни, а другие были сознательно уничтожены в какой-то из вышеописанных исторических периодов.

Примером разнообразия форм надгробных монументов разных эпох и цивилизаций могут быть памятники в Пальмире. Некоторые из них являются древними артефактами, установленными на месте индивидуальных или семейных захоронений. Исследователи Харальд Ингольт и Жан Кантино засвидетельствовали, что даты их создания неизвестны, но приблизительно относятся к середине I века нашей эры. Об этом свидетельствует форма и стилистика изображения текстовых знаков.

Наиболее распространенной формой надгробного монумента в Сирии (как в России и Египте) является стела. Верхний край камня при этом чаще всего имеет полукруглую форму, где обычно располагается текст или изображение погребенного. Как указывали многие исследователи, этот тип надгробия является одним из самых старых и наиболее часто используемых. Подтверждается это тем, что в Пальмире было найдено наибольшее количество памятников схожей формы с указанием даты захоронения, период создания которых датируется началом и серединой I века н. э. Данные надгробия были известны под названи-

ем нефеш, что означает «человеческая душа». Они имеют упрощенную форму без декора и украшений, верхняя часть оформлена в виде полукруга, а нижняя горизонтально обрезана (для устойчивости памятника). На лицевой стороне в верхней части стелы, как правило, высечена надпись с использованием пальмирского алфавита, указывающая имя и дату погребения. Размеры памятников небольшие: от 30 до 55 см в высоту и от 20 до 35 см в ширину. Примером являются стелы на могиле неких Хабата (высота — 55 см, ширина — 35 см) и Этипула (высота — 44 см, ширина — 32 см). В настоящее время найдено более тридцати памятников-стел, относящихся к этой группе.

При раскопках были найдены и другие, более сложные образцы, которые использовались в качестве надгробий на византийском кладбище в Пальмире [6, с. 129–130]. Эта группа стел хронологически относится к более позднему периоду. На памятниках с полукруглым навершием высечены аллегорические изображения в виде звезды, цветка, пальмовой ветви, фрукта и другие [7, с. 169–202].

Подобная символика часто использовалась на памятниках, выполненных в стилистике классицизма. Примером могут являться мемориалы, установленные в Некрополе XVIII века (бывшем Лазаревском кладбище) на территории Свято-Троицкой Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

При изучении многообразия стилистических приемов и форм мемориальных плит важными объектами являются архитектурные постройки лавры — Лазаревская усыпальница, Благовещенская Николо-Феодоровская церкви. Здесь находятся наиболее старые мемориальные доски в Петербурге, представляющие особый интерес для исследователей.

Наиболее известными личностями среди погребенных являются представители царской династии Романовых, а также А.В. Суворов, А.М. Голицын, Голенищевы-Кутузовы, Нарышкины, Долгоруковы и другие.

Николо-Феодоровская церковь является местом погребения представителей царского дома Грузии (династии Багратиони, Фарнавазидов, Арташесидов, Аршакидов, Хосровидов, Гурамидов). Многие из надгробных досок, установленных в церкви, находятся в очень загрязненном или фрагментарном состоянии. После Октябрьской революции 1917 года в помещении церкви располагалось общежитие для рабочих. Причиной неудовлетворительного состояния этих исторических и художественных памятников является их длительное пребывание под цементной стяжкой пола.

В течение трех последних лет в рамках производственной практики и работы над дипломными проектами студентами Санкт-Петербургского Государственного института культуры (СПбГИК) в церкви выполнялась реставрация мемориальных досок. Преподавательский состав кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры под руководством П.Г. Лисицына также принимал участие в процессах атрибуции и сохранения памятников. За время работы были расчищены и склеены доски, установленные на захоронениях царевича Теймураза, царевны Елены Отаровны, младенца Мирры, Марии Политковской и других. В настоящее время ведутся реставрационные работы по восстановлению остальных досок.

Среди отреставрированных досок интересным объектом является мраморная плита, установленная на месте захоронения княжны Елены. Памятник поступил на реставрацию во фрагментарном состоянии (32 фрагмента, самый крупный из которых размером 51 × 60 см). В процессе проведенных лабораторных исследований и атрибуции было выявлено следующее. Плита была изготовлена в 1867 году и являлась надгробием дочери грузинского царевича Фарнаваза княжны Елены, скончавшейся на 69-м году жизни в Царском селе. Около 15 процентов мрамора от общего объема плиты было полностью утрачено. На всей поверхности были заметны сколы, трещины, очаги эрозии и грануляции камня, пятна ржавчины, цемента, почвенные и сажепылевые загрязнения. Из-за этого текст, высеченный на плите, был плохо распознаваем.

Перед началом процесса реставрации была изучена литература по данной теме. На основе опыта ученых и практикующих реставраторов А.С. Антоняна [8, с. 98] и О.В. Яхонта [9, с. 462] была составлена методика реставрации объекта, после чего проведена фотофиксация и составлена картограмма повреждений.

Первым этапом практической работы по восстановлению мемориальной доски являлась расчистка поверхности мрамора. Расчистка выполнялась механическим и химическим путем. Для этого были применены щетки и флейцы различной жесткости, фетр, ацетон, мыльный и спиртовой растворы. Наиболее загрязненные места расчищались посредством наложения компрессов и абсорбирующих веществ (каолин, соль, крахмал), а также вручную при помощи шпателей, деревянных

скребков, стоматологических инструментов и скальпелей. В процессе расчистки важно было не нарушить поверхностный слой камня и образовавшуюся на нем естественную патину бежевого оттенка.

Далее следовал наиболее сложный процесс сборки и склеивания фрагментов плиты. Для этого использовался специальный клей «Tenax», обладающий высокой прочностью и адгезией. Для достижения максимальной прочности соединения мраморные фрагменты собирались на металлические штифты, предварительно заглубленные в торцевую поверхность камня. Сверление мрамора выполнялось без перфорации при помощи дрели со сверлами с алмазным покрытием (с постоянной подачей дистиллированной воды). Процесс был достаточно длительным, так как для склеивания всех фрагментов было необходимо выполнить сверление 60 отверстий.

После завершения процесса склеивания была выполнена моделировка объемных восполнений методом прямого наращивания. Материалом, имитирующим мрамор, являлась полиэфирная смола (Polylite 440 501), перемешанная с кальцитом (мрамор, измельченный до порошкообразного состояния). Для большей прочности в качестве наполнителя также использовались фиброволокно и нейлоновая сеть. Для того, чтобы цвет искусственного камня соответствовал натуральному, использовались специальные красящие пигменты. Согласно реставрационной методике, восполнения были окрашены на тон светлее, чем оригинальное изделие. После полимеризации раствора поверхность восполнений вручную вышлифовывалась наждачной бумагой различной зернистости.

После завершения всех этапов реставрации мраморной плиты стало возможным прочитать надписи, выполненные на грузинском и русском языках: «На семъ месте покоится прахъ Грузинскаго Царевича Фарнаваза Ираклиевича Святейшей Княжны Елены Скончавшейся на 69 году въ Царскомъ Селе 1867 года Іюля 7 дня ამ ადგილზე განისვენებს ასული ქართველი მეფის შვილისა ფარნავაზისა ელენესი, რომელიც გარდაიცვალა 69 წლის ასაკში 1867 წლის 7 ივლისს ცარსკოე სელოში».

Из вышеописанного следует, что формально-композиционные и стилистические признаки мемориальных памятников, выполненных в мусульманских и православных традициях, имеют определенные сходства и различия. Типология малых архитектурных форм в этом жанре определяется, прежде всего, периодом создания, культурными традициями и социальными устоями в обществе. Помимо прочего, форма надгробного монумента может зависеть от половой и социальной принадлежности или профессии погребенного. Синкретизм, экспансия и ассимиляция различных исторических и религиозных культур на протяжении всего существования человечества оказывают влияние на эволюцию форм даже в таком консервативном жанре как мемориальное искусство.

Необходимость сохранения таких памятников вне зависимости от их национальной, религиозной принадлежностей и места положения является одной из первостепенных задач в современном мире. Бережное отношение к памяти и культуре народов, а также художественным и историческим ценностям способствует укреплению международных отношений и объединяет мировое сообщество.

Список литературы:

1. *Воронов Н.В.* Советская монументальная скульптура. — Москва: Искусство, 1984.

2. *Хоссам Хасан, Надер Лутфи.* Археологическое исследование: собрание коптских надгробий с надписями на арабском языке в церкви принца Тадроса Дейр Аль-сенкурия в Бени-Мазар. Периодическое издание Союза арабских университетов по туризму и гостевому бизнесу. Том 14. Выпуск 2. — Минья: Университет Суэцкого канала, 2017.

3. *Атеф Саад Мухаммад.* Формы надгробий в Каире, установленные с начала периода османского правления до конца хиджры XIII века. Сравнительное археологическое исследование. — Кена: Университет Южной долины, факультет искусств, 2006.

4. *Аладдин Абдель Хамид.* Надгробия айюбидов и мамлюков в Египте. — Александрия: Александрийская библиотека, 2013.

5. *Gawlikowski M.* Monuments de funéraire Palmyre. — Warszawa: PWNE — ditions Scientifiques de Pologne, 1970.

6. *Асаад Халед.* Меморандум о византийском кладбище, обнаруженном в музейном парке Пальмиры. Сирия. Том 18. — Дамаск: Главное управление по археологической и музейной деятельности, 1968.

7. *Cantineau J.* Tadmorea. Syria, Beyrouth, 1933. — Vol. 14. — № 2.

8. *Антонян А.С.* Реставрация скульптуры из камня: Методические указания. — Москва: СканРус, 2006.

9. *Яхонт О.В.* Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства: Избранные статьи. Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации (ГосНИИР). — Москва: СканРус, 2010.

И.С. НАСОНОВ

Старший преподаватель кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ilya.nasonov@gmail.com

I.S. NASONOV

«Furniture restoration» department tutor of Stroganov Academy
e-mail: ilya.nasonov@gmail.com

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ И ИНТЕРЬЕРА ГОРНЫХ ДЕРЕВЯННЫХ ДОМОВ В ЕВРОПЕ (ФРАНЦИЯ, ГЕРМАНИЯ, АВСТРИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ–АЛЬПИЙСКИЙ РЕГИОН). ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ

HISTORY REVIEW, FORMING AND DEVELOPMENT OF ARCHITECTURE AND SPATIAL PLANNING IN PRIVATE WOODEN HOUSES IN ALPS MOUNTAINS (FRANCE, GERMANY, AUSTRIA, SWITZERLAND)

Статья посвящена историческому обзору, анализу объемно-пространственного и декоративного решения деревянных домов в Альпах, развивавшихся в разных странах (Германии, Австрии, Швейцарии и Франции). Рассматриваются история возникновения термина «шале», превращение этого слова в значение, охватывающее различные типы конструкции, архитектуры, времени, географии постройки; изменения, складывавшиеся на основании традиций регионов нахождения, социальных изменений; современный деревянный дом в Альпах.

Article deal with wooden houses of Alps region, developed in France, Germany, Austria and Switzerland. History of a word «chalet» and «schweizarhaus» which sounds different, but means one. Single construction, but different types of decorative details in architecture and interiors, based on location of buildings. View on modern house in Alps.

Ключевые слова: проектирование интерьеров, деревянные дома, объемно-пространственные решения, художественное решение деревянного дома, интерьер деревянного дома, фасадное убранство деревянного дома, архитектура деревянного дома, дома из клееного бруса, бревенчатые дома, загородные дома, дачи.

Keywords: interior design, wooden houses, space-spatial solutions, wooden house design, wooden house interior, wooden house facade decoration, wooden house architecture, timber homes, log houses, country houses, summer houses.

Традиционная архитектура европейских деревянных горных домов насчитывает несколько столетий. Этимология слова двояка. Во французском и в немецком есть слова, имеющие одно значение, — «маленький домик, хижина для пастухов». Во французском слово (chalet, происходит от латинского casalis) далее претерпевает изменения в старофр. (chasel) и в швейцарском диалекте фр., в конце XVIII века приобретает современное звучание [1]. Также «schweizarhaus» в нем. диалекте немецкого швейцарского языка означает дословно «швейцарский дом» [2], хотя имеет значение, точно повторяющее французский аналог. «Schweizarhaus» — название, появившееся в «прекрасную эпоху», романтическое время в первой половине XIX века. До этого первое упоминание о таком типе дома (простой хижины, с первым этажом из грубого камня, а вторым — из бревен или каркаса — фахверка) известно в Малом Трианоне, где была создана образцовая деревушка, по заказу Марии Антуанетты, жены короля Людовика XVI. Строительство возглавил архитектор Ришар Мик [3], по вдохновению рисунков художника Юбера Робера (деревня Шантильи). Вокруг искусственного пруда для ловли карпа и щуки у Мика было двенадцать хижин с фахверковыми стенами, построенными в нормандском или фламандском стиле, размещенных в северной части садов, рядом с Малым Трианоном. Фермы для производства молока и яиц для королевы с сопутствующими сооружениями были украшены огородом, фруктовым садом или цветником. Самым важным из этих домов является «Дом королевы» в центре деревни, он разделяет реку, пересекаемую небольшим каменным мостом. Также сохранились упоминания о постройке такой «деревушки» в Павловске для князя Павла Петровича и его супруги Марии Федоровны, урожденной Софии

Марии Доротеи Августы Луизы Вюртембергской (нем. Sophia Marie Dorothea Auguste Luise von Württemberg). Вот одно из писем барона Л.Г. Николаи — К.И. Кюхельбекеру (управляющему стройкой в Павловске):

«Получено 1 марта

Рим. 3 / 14 марта 1782.

Государь Великий Князь потерял план интерьера Павловской церкви, попросите, пожалуйста, г-на Кваренги переделать его и пошлите с первой почтой. Государыня Великая Княгиня считает, что окна с маленькими колоннами фасада дома, выходящего в сад, не производят приятного впечатления, мы просим г-на Камерона придумать что-нибудь другое для этого фасада, пришлите мне его ответ как можно быстрее, а я вам пришлю тот вариант, который будет одобрен.

Вы найдете в этом конверте план фермы принца Вюртембергского на трех листах. Ее Императорское Высочество желает иметь что-нибудь подобное. Обратите внимание на то, что отмечено знаком "+" на плане, — это помещение для пяти-шести коров. Фасад, отмеченный знаком "О", так же, как и помещения, ничем не отмеченные, должны остаться на том же месте. Две комнаты со знаком "О" будут жильем для человека, ухаживающего за коровами.

Великая княгиня считает, что лучшее положение для этой постройки будет в верхней части, в самом дальнем уголке, на берегу реки, чтобы коровы сразу могли идти с фермы в лес, нужно также, чтобы ферма была скрыта, чтобы увидеть можно было только на близком расстоянии. Что касается внешнего вида постройки и интерьера залы, то нужно сделать что-нибудь аналогичное.

Великая Княгиня очень рассчитывает на вашу работу этим летом. Она ожидает к своему приезду приятного сюрприза. Чем больше будет сделано, тем больше вы завоюете ее расположение. Здесь уже стоит очень хорошая погода, все в движении, а Павловск, должно быть, не менее оживлен.

Прошу вас передать мое почтение мадам Брейткопф и ее дочерям.

Искренне ваш

Николаи.

[Рукой вел.кн. Павла Петровича]:

P.S. Не беспокойтесь о фарфоре, Великая Княгиня сама его найдет. Фасад дома не должен быть совсем простым, он должен быть скромным, а также нужно все-таки чем-то заполнить овраг вокруг

сада, это было бы неплохо. Великая Княгиня надеется найти все это если не законченным, то очень продвинувшимся.

Если найдется кто-нибудь, желающий поселиться в Павловске в качестве смотрителя, Великий Князь согласен построить для него дом на месте, предназначенном для новых построек.

[Рукой вел. кн. Марии Федоровны]:

Но дом этот должен быть из камня» [4].

Немецкое название имеет отдельную историю возникновения и связано с архитекторами Фердинандом фон Арнимом и Карлом Шинкелем, опубликовавшим книгу со своими зарисовками шале, домов в горной части Швейцарии, имевшую большой успех у публики. Среди построек есть объекты, которые можно отнести к стилистике schwezrhaus, в частности, — Petrihaus, построенный около 1720 года на реке Нидда (земля Гессен) как фахверковый дом. В 1819 году франкфуртский банкир Георг Брентано купил его у пекаря Йоханнеса Петри за 1150 гульденов и с помощью Шинкеля превратил его в личную резиденцию в стиле швейцарского дома. Заказчика и архитектора познакомил брат Георга Клеменс, близкий друг Карла Шинкеля. Также их общим знакомым оказался поэт-романтик, выходец «Гейдельбергского кружка» Ахим фон Арним, выпустивший сборник песен, совместно с Клеменсом Брентано (Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder), — сборник немецких народных песен, подготовленный и изданный в 1806–1808 годах в Гейдельберге. В сборник вошли песни разнообразных жанров — солдатские, монашеские, разбойничьи, бытовые, любовные. Обработка текста издателями в некоторых случаях означала его полное переписывание. Например, история о русалке Лорелее, получившая впоследствии широкую известность, была плодом воображения Брентано.

Petrihaus Карла Шинкеля является уникальным в Германии, так как традиционный стиль швейцарских загородных домов сочетается с элементами классической архитектуры. Первое, что бросается в глаза, — галерея, опоясывающая весь второй этаж, «посажена» на тонкие и изящные колонны. На уровне второго этажа (со стороны фронтона) сделан еще один балкон, который имеет объемный карниз в нижней части, который, в свою очередь, переходит на фасады, по длинной стороне дома. Для того чтобы этот декоративный прием был виден, архитектор, предположительно, поднимает чердак выше, таким образом он как бы «парит», создавая ощущения невесомости балконов. Интересным реше-

нием является оформление оконных проемов цветом, кирпичной кладкой, и сами окна имеют разные членения. Хотя сложно утверждать их оригинальность, в связи с реставрацией в конце XX века. Георг Брентано создал ландшафтный парк площадью 13 га со множеством зданий и теплиц, беседок и прудов. В 1926 году весь объект был продан Франкфурту-на-Майне. Часть парка сохранилась. После общественного протеста, предотвратившего снос в середине 1980-х годов, здание отреставрировано компанией Förderverein PetriHaus в 1998 году. С 2002 года небольшой музей Брентано размещается на первом этаже. В самом здании проводятся публичные мероприятия, лекции, чтения, конференции.

Возвращаясь к направлению швейцарского дома, можно сказать, что это скорее предтеча общеевропейской тенденции к самоидентификации, характерная для всего XIX века. Идентификация через искусство, литературу и архитектуру позволила выявить индивидуальные названия для каждой страны стиля модерн (ар нуво, сецессион, модернизм, югенштиль и др.). Так же — и по приемам в архитектуре, интерьерах. А традиционные деревянные или каркасные дома как нельзя лучше подходят для художественного самовыражения национальной идентичности. Пожалуй, наиболее весомый вклад внес архитектор, родственник поэта-романтика Ахима фон Арнима, члена «Гейдельбергского кружка», Фердинанд фон Арним, который проектировал и строил виллы в стиле «швейцархуас». Наиболее полно раскрылся его талант проектировщика в Нойбабельсберге, небольшом поселке недалеко от Потсдама. По распоряжению принца Пруссии Фридриха Карла Николая Прусского (1828–1885), родившегося там же, в Кляйн Глинике. Он заказал Фердинанду фон Арниму десять таких домов. Из них сохранилось четыре. В одном из таких домов проживал главный герой киносериала «17 мгновений весны». Во время Потсдамской конференции там расположились лидеры союзников. Оригиналы эскизов хранятся в Берлинском Техническом Университете [5].

Исторически сложившаяся конструктивная схема фахверк с покатой (чаще двускатной) крышей, с большими выносами кровли и глубоко посаженными балконам/галереями второго этажа обусловлена климатом. Большая снеговая нагрузка и сильные ветра заставляли «прижимать» строение к склону горы, фронтонами перпендикулярно склону. На первом этаже, сделанном из грубого камня, оштукатуренного или оставшегося без отделки, размещались служебные помещения, в том числе для домашнего скота. На втором — жилые комнаты. Часто

— с балконами с очень «плотной» балюстрадой, для предотвращения снежных наносов. В плане здание близко к квадрату. Лестничный марш — чаще всего закрытый «стакан», расположенный справа или слева от входа. Потолки низкие, с выступающими конструкционными балками. В более позднее время, после 1950 года, все чаще появляются постройки с антресольным этажом и двусветной гостиной. С точки зрения построения интерьера, такой же прием применялся в амбарах и хранилищах, где всегда есть антресольный этаж/чердак, однако он не подходил для проживания из-за недостаточной высоты.

Интерьер чаще всего был выполнен из неокрашенного дерева. Камины — достаточно редкое явление в исторических интерьерах. Чаще это большая печь, наподобие русской, или небольшие «буржуйки» с автономными выходами дымоходов. В послевоенные годы, особенно с развитием технологии противопожарных стекол, которые блокируют открытый огонь, камины все чаще появляются в интерьере шале. Хотя по структуре интерьера — это лишний акцент, именно из-за исторически сложившегося печного отопления. Прямоточный дымоход у камина обеспечивает максимальную тягу и скорость прогрева, печь существенно проигрывает в этом, однако способна сохранять тепло в течение суток, что очень важно в условиях горного климата. В Альпах самые высокие деревни располагаются на высоте от 1500 до 2000 м НУМ (система отсчета, отметка «над уровнем моря») (Церматт, Брей-Червиния). Это так называемая зона субальпийского пояса, и средняя дневная температура июля не выше +16° С, заморозки возможны в любое время года, в связи с резким похолоданием после захода солнца. По сведениям Wikipedia [6], большая часть населенных пунктов расположена в зонах до 1000 м НУМ (система отсчета, отметка «над уровнем моря»), где температурный режим мягче. Но, учитывая климатические особенности, длительные зимы, высокий снежный покров, ветра и туманы, архитектурные и интерьерные решения для всех шале похожи: окна небольшого размера, со ставнями, для защиты от непогоды. Реже — когда двускатная кровля имеет несколько уровней, и еще реже — перпендикулярные крыши (двускатные). Такие решения уже относятся к концу XIX века и середине XX, после Второй мировой войны, и во многом в связи с развитием туризма. Отдельным и интересным направлением, набирающим обороты в последние десять лет, является переделка технических, подсобных строений, например, амбаров, под жилые дома для сдачи. Нетривиальность

решения вызвана не столько сохранением культурного или архитектурного наследия, сколько завязана на теме событийного туризма, где впечатления играют главную роль. Таким сооружениям оставляют только ограждающие конструкции, вставляя внутрь бетонную коробку, с панорамным остеклением и сложным инженерным наполнением — инфракрасные сауны и солевые гроты, бассейны и купели (вокруг здания) [7].

На протяжении всего XX века интерес к альпийскому жилищу неуклонно рос. Несмотря на мировые войны и перерывы в международных соревнованиях, из 25 зимних олимпиад 11 проведено в странах, находящихся в регионе Альп, — Германия, Швейцария, Австрия, Италия, Франция. Несомненно, что туристическая составляющая, притягательность активного отдыха в местах, проведших соревнования высочайшего уровня (чемпионаты мира, Европы, кубковые соревнования по всем горнолыжным дисциплинам), — наиболее сильный двигатель развития архитектурных, дизайнерских, художественных решений в домах и гостиницах, сделанных по технологии каркаса (фахверк).

Одним из первопроходцев туристической отрасли, которая остро поставила вопрос о строительстве и размещении приезжающих, была Эрна Лоу [8], урожденная австрийка, с еврейскими корнями, бизнес-леди, которая первая предложила «турпакеты» в горы. Проезд, проживание, амуниция, тренер. В 80-х годах Лоу, выкупив свое «имя/бренд» после продажи туристического бизнеса открыла консалтинговое направление и стала официальным представителем трех курортов региона Савой (Французские Альпы), продолжая работу по консультированию туристических компаний, занимающихся горнолыжным отдыхом. В 90-х она становится вице-президентом Кенсингтонской коммерческой палаты и Ассоциации «Женщина года», завоевав титул «Женщины, имеющие значение в бизнесе» в возрасте 83 лет. В мае 2000 года ее компания помещена в «зал славы» Британской индустрии путешествий.

Возвращаясь к сегодняшнему дню, нельзя не сказать об одной из важных и интересных тенденций последних десятилетий — реставрации и реконструкции исторических шале, превращения их в апартаменты для краткосрочного пребывания. В роскошные, современные виллы, со сложным инженерным наполнением, с тщательно подобранными материалами и предметами мебели, переработанными фасадами. В качестве примера можно привести дизайн-бюро, специализирующиеся на таких домах. Например:

— «Bernd Gruber [9];

— AnakoArchitects [10].

С присущей швейцарской точностью они сносят часть стен исторического сруба или ставят его на «бетонный подклет», поднимая на высоту полноценного этажа, таким образом добиваясь увеличения полезной площади, без изменения пятна застройки. Добавляются новые функции, насыщенные современными инженерными системами, которые способствуют «разумному потреблению»: панорамное остекление с энергосберегающими покрытиями стекол, системы рекуперации воздуха и воды.

Видимые различия старого и «обновленного» швейцерхауса выражены террасами на разных уровнях, панорамным остеклением. Внутри дома же обустраиваются СПА-зоны с саунами и термальными ваннами.

Подводя итог, можно утверждать, что Альпийская архитектура представляет собой огромный исторический и культурный пласт. Она отличается особым узнаваемым внешним видом, декоративным и внутренним убранством, развивается по пути сохранения традиций, использует проверенные приемы в архитектуре, насыщая технологиями, обновляет структуру интерьера и художественное решение. Архитекторы не боятся экспериментировать и сохранять старые постройки, реконструируют и реставрируют их в современном ключе, вдыхая в них новую жизнь и делая их объектами современного дизайна.

Примечания:

1. URL: https://www.etymonline.com/word/chalet (дата обращения: 19.03.2021).

2. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Swiss_chalet_style (дата обращения: 1.03.2021).

3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BA,_%D0%A0%D0%B8%D1%88%D0%B0%D1%80 (дата обращения: 5.05.2021).

4. ГМЗ «Павловск». Рукописный архив. ЦХ-23, XIII. Л.14–15.

5. URL: https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=58&D1=Arnim&D2=Ferdinand+von (дата обращения: 1.02.2021).

6. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D1%8B (дата обращения: 1.03.2021).

7. URL: http://www.anakoarchitecture.ch/site2/2014/transformations/ (дата обращения: 10.03.2021).

8. URL: https://www.ernalow.co.uk/the-history-of-erna-low (дата обращения: 2.03.2021).

9. URL: https://www.bernd-gruber.at/en/projects/ (дата обращения: 3.04.2021).

10. URL: http://www.anakoarchitecture.ch/site2/2014/transformations/ (дата обращения: 4.03.2021).

Список литературы:

1. *Печёнкин И.Е.* Великие архитекторы. Том 66. Карл Фридрих Шинкель. — Москва: Комсомольская правда, Директ-Медиа, 2017. — 72 с.

2. Архитектура Швейцарии XVII–XVIII вв. (раздел «Европа») // Всеобщая история архитектуры. Том VII. Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX в. / под редакцией А.В. Бунина (ответственный редактор), А.И. Каплуна, П.Н. Максимова / автор Е.Д. Квитницкая. — Москва: Стройиздат, 1969.

3. URL: https://www.theguardian.com/travel/2018/jun/24/switzerland-alps-hiking-huts-family-holiday-anako-lodge-cabins (дата обращения: 2.05.2021).

4. *Jodido P.* 100 Contemporary wood buildings. Vol. 1. Кельн, Германия. Taschen, 2015. — 650 с.

5. *Jodido P.* 100 Contemporary wood buildings. Vol. 2. Кельн, Германия. Taschen, 2015. — 650 с.

6. *Красилова Л.А.* Композиционные решения индивидуального деревянного дома в «современной» архитектуре в Европе и США (1940–1970-е годы) // Академический Вестник УралНИИпроект РААСН. — 2016. — № 3.

7. *Opderbecke A.* Das holzhbau buch. Verlag Th. Schäfer, Deutschland, 1909. — 308 с.

8. ГМЗ «Павловск». Рукописный архив. ЦХ-23. XIII. Л.14–15.

А.А. ДУДИНА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

A.A. DUDINA

Postgraduate student of Theory and History Art Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

«ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ОБЪЕКТ» В СОВРЕМЕННОЙ КЕРАМИКЕ: ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

ARTWORK OBJECTS IN CONTEMPORARY CERAMICS: FEATURES OF EXISTENCE AND PROBLEM OF DEFINITION

Данная статья посвящена важному, но недостаточно исследованному явлению современного искусства керамики — «произведению-объекту», проблемам его определения и изучения. Определяются особенности и характерные черты керамического «произведения-объекта».

This paper focuses on the important but under-researched phenomenon of contemporary ceramic art-artwork objects, the problem of definition and research. The features and characteristics of the ceramic artwork object are defined.

Ключевые слова: искусство керамики, объект, «произведение-объект», реди-мейд, contemporary art, концепт
Keywords: art of ceramics, object, artwork-object, ready-made, contemporary art, concept.

Отечественное керамическое искусство первых десятилетий XXI века характеризуется расширением масштабных экспериментов художников в поисках новой пластической, стилевой и смысловой выразительности, которые в полной мере продемонстрировали его полиморфность, способность изменять свои внешние и внутренние границы.

Трансформация образно-пластического языка, использование синтеза материалов, новых приемов и технических достижений обусловили не просто отход от утилитарных, но зачастую и от традиционных декоративных функций, отводимых художественной керамике. Эти новаторские практики обозначили проблему искусствоведческого изучения и описания результатов творческих поисков керамистов.

Специфика современного художественного процесса в целом, отличие создаваемых в ходе него артефактов от произведений классического искусства зачастую требуют расширения традиционного терминологического и понятийного аппарата искусствознания. В настоящее время для обозначения произведений художников, формирующих новаторские направления в современном искусстве, чаще всего используется заимствованные из западного искусствоведческого дискурса термин «объект» («арт-объект»). В отечественном искусствознании может употребляться в качестве синонима понятия «произведение искусства», но чаще применяется к произведениям художников, выходящим за границы устоявшейся структуры пластических искусств. В полной мере это относится и к искусству керамики.

В ходе научного осмысления тенденций развития как мирового, так и отечественного керамического искусства современного периода русскоязычные исследователи, отмечая развитие керамики в русле синтеза традиций и новаций, ее синтетичность и открытость для эксперимента, обозначают результаты творческих поисков художников через два понятия: «произведение» (художественное произведение, произведение искусства) и «арт-объект», или «объект», которое применяют к обширному ряду работ художников. Вместе с тем исследователи, как правило, не выделяют такие произведения в отдельное направление. Исключениями могут служить диссертационное исследование А.А. Журавлевой, в котором прослеживается история развития «керамического объекта» в японской керамике во второй половине XX века [1], и диссертационное исследование Е.А. Юдиной новых тенденций художественной керамики Франции 1980–2000-х годов, в котором «объекты» рассматриваются отдельно, поскольку, как подчеркивает автор исследования, разнообразие экспериментов с образом и формой делает «невозможной типологию произведений». «Художники создают новые формы, не подходящие под существующие типы керамических изделий; поэтому понятие “объекта” как изучаемого явления, не имеющего определения,

наиболее полно выражает суть направления, способного объединить в контексте эксперимента все многообразие авторских поисков», — отмечает Юдина [2, с. 65].

Представляется, что предусматривающий такое разграничение подход является актуальным и значимым, требующим дальнейшей проработки и развития, в частности — поиска определения понятия произведения-объекта в керамике.

Для того чтобы определить особенности керамического объекта, необходимо обратиться к концептам практиков и теоретиков модернизма и постмодернизма, исследователей и арт-критиков, способствующих осмыслению различных аспектов дефиниций «объект» и «арт-объект» в целом.

Формирование понятия «объект» в искусстве тесно связано с экспериментами авангарда во втором десятилетии XX века. Рассуждая о реди-мейдах (ready-made) Марселя Дюшана — готовых объектах, выбранных художником, помещенных в контекст искусства, наделенных новым именем (названием) и утративших первоначальную практическую функцию, став основой новой смысловой конструкции, бельгийско-канадский теоретик искусства Терри де Дюв в статье «Артефакт» обращает внимание на понятие «функция высказывания», рассматриваемое в работе Мишеля Фуко «Археология знания» в качестве единицы дискурса, отличной от буквального значения слова или знака. Эту теорию де Дюв расширяет до изображения и реди-мейда, подчеркивая, что «реди-мейды, как и все другие произведения искусства, существуют, показываются и высказываются в качестве искусства» [3, с. 26], вне зависимости от того, отдельный это объект или составной, модифицирован ли он автором или оставлен в первозданном виде. Позже представитель «Нового поколения скульптуры» (Великобритания) Уильям Такер прямо называет «реди-мейды», возможно, непреднамеренным, но вдохновенным расширением возможностей скульптуры.

Эксперименты Дюшана, безусловно, способствовали процессу десакрализации объекта искусства, но одновременно утверждали его как открытую многовариативную объектную форму, меняющую смысл по воле автора, а затем преображающуюся, в зависимости от зрительской интерпретации. В дальнейшем практика включения в поле искусства не свойственных ему ранее реди-мейдов, найденных объектов (found object), а также новых и ранее нехудожественных материалов

была развита представителями сюрреализма, поп-арта, минимализма, нового реализма, арте повера и других направлений.

Примечательной в контексте рассматриваемой проблематики является выставка «Машинное искусство», реализованная в 1934 году директором МоМА Альфредом Барром и руководителем отдела архитектуры и дизайна Филиппом Джонсоном. Предметы промышленного дизайна, части механизмов экспонировались в пространстве музея, на постаментах и в витринах, как выставляются произведения искусства. Безусловно, основной посыл Барра и Джонсона строился вокруг оригинальности, строгой красоты и чистоты форм дизайна как основах его качества (при саморазумеющейся функциональности), при этом выставка (и включение в дальнейшем ее экспонатов в коллекцию музея) во многом способствовала институализации качества дизайна как художественной ценности.

Параллельно с включением в поле искусства объектов и материалов из «нехудожественного мира» шли переосмысление старых и появление новых пластических форм, пересмотр подходов к пониманию выразительности формы, разработка новых пространственно-пластических концепций. Эксперименты представителей различных течений искусства постепенно формируют направление абстрактной скульптуры (работы К. Бранкузи, Х. Арпа, Н. Габо, А. Певзнера, А.Архипенко, О. Цадкина, Ж. Липшица, У. Боччони, Г. Мура и др.).

Английские скульпторы Тим Скотт и Уильям Такер в «Размышлениях о скульптуре» констатируют выход скульптуры из доминанты объемно-пластической конкретики [5]. Интересны и другие размышления Уильяма Такера, изложенные в «Эссе о скульптуре», посвященном теоретическому осмыслению абстрактной скульптуры [4]. В нем автор, вводя понятие «объектной скульптуры», говорит об объектах изначально неутилитарных, обладающих художественным статусом и уникальностью, то есть отличных от мира повседневности, нуждающихся в определенном пространстве показа. Он фиксирует скрытый потенциал таких объектов, обладающих своими материалами, правилами и порядком.

Необычайно важным для развития искусства объекта стал «концептуальный поворот» 1960–70-х годов, в результате которого смысловая нагрузка сместилась от формы к художественной концепции, которой подчиняются и все средства выразительности, свойственные трехмерному произведению, и контекст. Утверждая примат концепции

над формой, один из ведущих представителей концептуализма Джозеф Кошут подчеркивает, что после Дюшана все искусство концептуально по природе.

Исследуя трансформации художественной практики в ситуации постмодерна, Розалинда Краусс полагает, что она «определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например, к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например, фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру» [6, с. 287].

При этом В.В. Бычков обращает внимание на возникающий при описании результатов деятельности художников, работающих в сфере современного искусства, префикс «арт», объясняя это их отличием от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики» [7, с. 27]. В значительной степени это можно трактовать как возникновение особого модуса художественности.

М.В. Силантьева, исследуя коммуникационные возможности произведения-объекта, обращает на его потенциал, который может расширяться до ситуации, когда «парадоксальным образом исчезает сама «объектность» произведения, превращая его <…> в «систему «отношений-коммуникаций», вписанных в различные контексты интерпретации» [8, с. 176].

Для понимания специфики объекта в целом важной является точка зрения В.В. Бычкова, отмечающего, что художники, работающие в области современного искусства, «выводят свои произведения (их называют теперь чаще арт-объектами) за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителей в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах», авторы концептуальных объектов и пространств иногда «отказываются от традиционной для искусства эстетической (=художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент их создания-восприятия, их своеобразную, чувственно воспринимаемую энергетику» [7, с. 27].

Возникновение и распространение «объекта» в керамике связано с экспериментами целого ряда выдающихся художников, обращающихся для реализации своих идей к керамическому материалу, а так-



Рис. 1. П. Пикассо. «Стоящая на коленях женщина», 1950 г. Белая глина, цветные ангобы, глазури



Рис. 2. П. Пикассо. «Лежащая коза», 1947 г. Белая глина, ангобы



Рис. 3. П. Пикассо. «Стоящий бык», 1947–1948 гг. Красная глина, черный ангоб

же с развитием мирового студийного движения, которое, начавшись в Великобритании, во второй половине XX века захватило Европу и США, а позже — СССР, и способствовавшего активному поиску керамистами новых форм пластической и образной выразительности.

Необычайно важной в контексте рассматриваемой темы является работа с керамикой Пабло Пикассо, начавшаяся в мастерской «Мадура́» в Валлорисе в конце 1940-х годов. Пикассо-керамист, осваивая пластическую трехмерную форму, применяет целый ряд совершенно необычных решений. Одними из характерных для него приемов формообразования становятся деформация (от плавной до резкого сгибания или сминания) недавно сошедших с гончарного круга и не прошедших стадию сушки типовых глиняных сосудов (изделий гончара мастерской), а также моделирование с помощью долепливания дополнительных элементов. Так, например, появляется серия женский фигур — многочисленные «Танагры» (рис. 1). Пластическому воплощению часто предшествует проектная стадия — в дошедших до нас эскизах отражаются этапы поиска композиции и разработки конструкции будущего объекта (особенно явно это прослеживается в эскизах к работе «Лежащая коза») (рис. 2). Подход к созданию новой формы через деконструкцию типовой заготовки утилитарного сосуда с последующей модификацией и рекомбинацией элементов («Стоящий бык»), часто используемый художником, включает эксперименты с массами и центром тяжести («Кондор») (рис. 3, рис. 4).

Новации Пикассо поражают смелостью и разнообразием. Роспись, которой художник покрывает керамические формы, в зависимости от его замысла, то сюжетна и выполнена яркими красками, то предельно монохромна, обобщена и лаконична, превращая произведение в объект-знак. Он активно исследует влияние цвета на восприятие трехмерного объема, добиваясь визуального уплощения сферической формы с помощью разделения ее поверхности на цветные сегменты и процарапывания (серия женских голов) или частичного визуального «растворения» оболочки сосуда — посредством комбинаций линий орнамента и пятен заливок. Он разрабатывает новую технику декора (линокерамика), обращается к проблеме оригинала-копии-тиража.



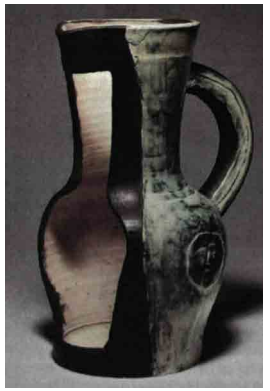


Рис. 4. П. Пикассо. «Кондор», 1947 г. Красная глина, черный ангоб, глазурь

Рис. 5. П. Пикассо. «Кувшин с открытой вазой», 1954 г. Белая глина, цветные ангобы, глазур

Но поистине революционной становится работа 1954 года «Кувшин с открытой вазой» (рис. 5), которую один из самых известных исследователей керамики Пикассо Леопольд Фулем, ставя в наследии художника на один уровень с «Герникой» и «Авиньонскими девицами», называет первым по-настоящему концептуальным произведением в истории керамического искусства [9].

Пикассо во многом предвосхитил эксперименты керамистов XXI века — времени нарождающегося метамодернизма. Расширению границ творческих экспериментальных поисков и становлению нового изобразительного языка современных художников способствовали процессы глобализации искусства, формирование новых типов мышления, развитие технологий, появление новых материалов, дальнейшее взаимопроникновение жанров и видов искусства.

Сегодня можно с уверенностью говорить о том, что «произведения-объект обрели свое место в искусстве отечественной и зарубежной керамики, об этом свидетельствуют и рост числа художников, работающих в этом направлении, и экспонирование произведений как

в традиционных музеях, так и в выставочных пространствах галерей и музеев современного искусства, а также на международных биеннале, в том числе крупнейших биеннале керамики.

Все это диктует необходимость изучения керамических произведений-объектов в рамках отдельного широкого направления, способного включить в себя и пластический объект, и реди-мейд, для чего необходимо определить его характерные черты и особенности. Учитывая многообразие произведений-объектов, автор предлагает следующий вариант определения.

Произведение-объект в керамике имеет предметный объем и трехмерную форму, создается в рамках авторской концепции из керамического материала (или в синтезе керамики и иных материалов) с нуля или на основе готового изделия из керамики для экспонирования в выставочном пространстве; способен сочетать в себе разные жанры и виды искусства, а также формировать пространство активной коммуникации. Задействованные средства выразительности (отдельно или в сочетании), свойственная керамике обширная семиотика становятся способами артикуляции художественного высказывания, основа которого заложена концептом «произведения-объекта», что во многих случаях обуславливает изменение традиционной эстетики произведения.

Примечательно, что необожженная глина также становится востребованным для создания арт-объектов материалом. Подобный феномен, как представляется, возможно исследовать как отдельную практику, во многом родственную керамическому искусству.

Развивая новаторские направления в керамике, художники решают задачи и транслируют смыслы, часто не свойственные декоративному искусству. Создаваемые ими арт-объекты является неотъемлемой частью живого и постоянно развивающегося мирового искусства керамики XXI века, чем обусловлена необходимость их дальнейшего научного изучения и осмысления, которая дополнительно актуализируется использованием арт-объектов в качестве элементов построения пространств инсталляций и перформансов, получающих все большее распространение в экспериментах художников, работающих с керамическим материалом.

Примечания:

1. *Журавлева А.А.* Возникновение и развитие пластического объекта в керамике Японии второй половины XX века. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2011. — С. 250.

2. *Юдина Е.А.* Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. новые тенденции. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2009. — С. 136.

3. *Де Дюв Т.* Арте-факт // Транслит: литературно-критический альманах. — СПб., 2015. — № 17. — С. 24–27.

4. *Tucker W.* An essay on sculpture // Studio. — 1969. — Vol. 177. — № 907. — P. 13.

5. *Tucker W., Scott T.* Reflections on sculpture // Art in theory, 1900— 1990. — Oxford, 1999. — P. 784–786.

6. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 320.

7. *Бычков В.В.* Проблемные и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М., 2005. — Выпуск 1. С. 3–38.

8. *Силантьева М.В.* Художественная валентность: возвращение основной характеристики арт-объекта // Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–15.11.2014. — М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. — С. 172–177.

9. *Theil H.* Un nouveau regard sur les céramiques originales uniques de Picasso: La Femme à l'amphore. — URL: http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/03/RevoirPicasso-2015_J1_H.Theil_.pdf (дата обращения: 20.12.2020).

ЛИ ТУНСИНЬ

Аспирант по кафедре семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
e-mail: litongxin1989@163.com

LI TONGXIN

Graduate student in the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Moscow State Lomonosov University
e-mail: litongxin1989@163.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭКСПОРТНЫХ ЧАЙНИКОВ ЭПОХ МИН И ЦИНЬ (1368–1912)

CULTURAL LINKS OF THE SINOCENTRIC WORLD WITH THE EUROCENTRIC WORLD — RESEARCH OF EXPORT TEAPOTS OF THE EPOCH OF MIN AND QIN (1368–1912)

В статье ставится задача раскрыть образные особенности фарфоровых чайников из Китая, а также их эволюцию в связи с факторами экспорта. Как историческое свидетельство и предмет экспорта, чайник является художественным феноменом и активным культурным артефактом, который в традициях приготовления и употребления в особенности интересен в искусстве фарфора Китая (синосфера, китайский мир и конфуцианский культурный круг) на Западе (христианский культурный круг). Чайники как предмет для экспорта были созданы и реализованы в многочисленных формах и с разнообразными узорами, отражающими также историю и культуру Запада.

The task is to reveal the meaning for export china teapots from China to West. The teapot as an item for export is «historical evidence» of the spread of the culture of making and drinking tea and the art of porcelain from China (sinosphere, Chinese world or Confucian cultural circle) in the West (Christian cultural circle). Teapots as an export item have been designed and produced in numerous shapes and patterns, recording the history and culture of the West (Christian cultural circle).

Ключевые слова: фарфор, Китай, эпоха Мин и Цинь, чайник, экспорт, межкультурная коммуникация.
Keywords: china, China, Ming and Qin era, teapot, export, intercultural communication.

Величайшая ценность китайского фарфора для исследований мировой истории заключается в том, что он отражает одно из крупнейших событий культурной трансформации

Роберт Финлей – американский историк и публицист

Когда речь идет о специфических товарах производства Поднебесной средневековых времен, люди в первую очередь называют изящные фарфоровые изделия как часть культуры чаепития, что стало на Западе символом Китая, а также явилось связующим звеном в межкультурном взаимодействии далеких друг от друга стран, философий и культур.

Китай многими признается колыбелью чаепития, а культура приготовления и употребления чая представляет собой часть китайской культуры. Поднебесная также может считаться источником производства фарфора. Фарфоровые изделия и декоративные изображения на них демонстрируют ход развития истории и культуры китайской цивилизации. Чайник — идеальное воплощение китайского художественного мастерства в переходный период от средневековья к новой истории: штрих, симметрия, особое отношение фона и изображения являются несомненными чертами эстетики этого времени и отражают философскую идею «инь-ян» как условия духовного равновесия. Чайник — вместилище чая, а искусство оформления чайника есть его одушевление, во взаимодействии формы и содержания отражающего сочетание философских идеей и законов художественного творчества. С одной стороны чайник — это художественный образ артефакта, реализованный как живописная идея искусства декорирования, имеющая особую историю развития. С другой стороны — это изображение реальности, своего рода иконографические графемы истории. Соединенные между собой эти две идеи объединены в пластической эстетике формы. Все вместе дает представление о законах художественно-образного синтеза. В результате эти идеи и наделяют восточный предмет весьма ценимыми на Западе чертами изящества, подкрепленными тайной технологического совершенства и поражающими яркостью и красотой самого артефакта, рано

ставшего для высшего сословия Европы желанным предметом экспорта и основой товарного спроса, не смотря на трудности длительных морских путешествий.

Исследование чайников эпохи Мин и Цинь (1368–1911)

До династии Сун (960–1279) в чай Китае готовился необычайно просто – в обычных чашах для воды. Чайные листья измельчались в порошок, заливались кипящей водой и затем напиток переливали уже в чашу для питья. Процесс похож на процедуру в японской чайной церемонии, которая, кстати, восходит к культуре чаепития при династии Тан в Китае и которая сохранилась так до наших дней. То есть это не было собственно настаивание чая.

Традиция заваривать/настаивать чай появилась в эпоху Южная Сун (1127–1279) в так называемых «горшках», которые до этого использовались как сосуды для кратковременного хранения вина или воды. Предмет стали именовать чайником. Керамическая емкость имеет ряд преимуществ, обусловленных физическими свойствами глины. Сосуд быстро нагревается и медленно отдает тепло, и при высокой температуре сохраняет полезные свойства чайного листа. Согласно описанию в книгах династии Сун, после династии Южная Сун чай заваривали кипящей родниковой водой без измельчения чайных листьев, а способ чаепития из чайника стал проявлением культуры и жизненными привычками времени [1].

Во времена династии Сун сложилась традиция, когда чайная церемония была формой общения литераторов и аристократии и обсуждения литературных текстов. В свою очередь распространение литературы способствовало возникновению интеллектуальных сообществ в других регионах Китая. Обсуждение творческих проблем, стихотворных произведений и других художественных произведений сопутствует формированию культуры приготовления и употребления чайного напитка, что также повлияло на развитие самого предмета «производства» чайного напитка — «чайника» как интеллектуального символа общения.

Династия Юань, под управлением которой находился Китай (1271–1368), являлась кочевым народом — монголами. Монголы большое внимание уделяли виноделию и винопитию и к традициям чаепития не проявляла интереса. После падения владычества монголов чаепитие вновь стало популярной культурой и церемониальным мероприятием прежде всего императорского дома, аристократии и интеллигенции. В эпохи Тан и Сун традиция чаепития постепенно проникала из дворцов императорского дома и салонов интеллектуальной элиты в широкие слои населения. Во времена династии Мин в сентябре двадцать четвертого года правления Хунву (1391 г.) Чжу Юаньчжан учредил использование рассыпного чая и упразднил королевские чайные сады. Это своего рода акт демократизации в отношении населения Китая и создания условий стабильности режима. Основное население в меньшей степени было озабочено высоким духом культуры верхнего сословия. Обычные чиновники и гражданские лица не имели возможности и времени употреблять сферическую скрутку листового чая. С этого времени зеленый чай производят путем обжарки. Это снизило стоимость производства чая и упростило процесс и этапы его производства. Рассыпной чай постепенно стал популярным и среди простых людей. Позже, по мере того как все больше людей стали пить чай, чайные фермеры разработали полуферментированный чай улун и полностью ферментированный черный чай, чтобы удовлетворить все больше клиентов.

В процессе эволюции техники заварки чая чайник уменьшился в объеме, а большие чаши для питься превратились в маленькие чашки. Возник процесс приготовления чая, который продолжается и по сей день. Интеллектуалы династии Мин усилили эстетические требования к дегустации чая и это способствовало распространению культуры чаепития.

В середине эпохи Мин сложилась конструктивная основа фарфорового чайника в его современном виде. Возникли чайники двух основных форм: ручной чайник и чайник с ручкой сбоку. В тот же период был сделан чайник из исинской глины, и появилось много мастеров по проектированию и изготовлению чайников. Консервативные идеи интеллигенции не позволяли разнообразить формы чайника, в основном, это были чайники с дужкой. По мере популяризации чаепития среди простых людей и присоединения культур малых народностей к основной китайской культуре (в эпоху Хань), появился чайник, сделанный по подобию фляги. Согласно описанию в работе «История китайского фарфора», подобная фляга в качестве посуды для вина впервые была обнаружена в эпоху Тан с официальным названием «Чжуцзы». Научное сообщество единодушно признало, что данная форм была произведена от «Цзишоуху» в эпоху Суй [2] (рис. 1).

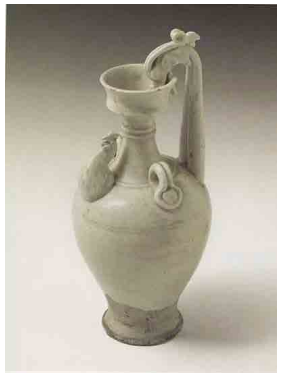




Рис. 1. Династия Суй (581–618). Горшок с длинной ручкой из белого фарфора, с куриной головой (высота 27,4 см, диаметр 5,9 см). Он был обнаружен в гробнице Ли Цзинсюня в Сиане, провинция Шэньси, в 1957 году и сейчас находится в Китайском историческом музее
图. 1 隋朝（581－618）白瓷龙柄鸡首壶 （高27.4厘米，口径5.9厘米。于1957年陕西省西安市李静训墓出土，现藏于中国历史博物馆。）
Рис. 2. Династия Мин Ванли (1573–1620), сине-белый цветочный горшок с рисунком льва.
图. 2（明朝万历（1573－1620）青花狮纹花卉梁壶）
Рис. 3. Ванли династии Мин (1573–1620). Разноцветная утка-мандаринка и узорчатый горшок с лотосами, собран. в Музее Запретного города, Пекин
图. 3（明朝万历（1573－1620）五彩鸳鸯莲纹提梁壶 收藏于故宫博物馆）

Со временем сложилась классическая форма чайника — горлышко его было расширено, высота корпуса чайника снижена, а размер увеличен, по сравнению с флягой для вина. Изменение демонстрировало слияние идеи практичности, подчеркивающую эстетику интеллектуальности.

Культурные связи синоцентричного мира с государствами Европы.

Официальная запись о фарфоровых изделиях для чаепития была обнаружена около 1552 г. у португальских купцов. В середине эпохи династии Мин Китай начал морскую торговлю с Западом. Более раннее упоминание о чаепитии в «Книге чудес света» автора Марко Поло исследователи полагают историческим эпизодом. Также по мере усиления Нидерландов в качестве морской державы на Западе был основан ряд торговых обществ. В 1610 г. чай как напиток появился в Голландии, и чайник как объект межкультурной коммуникации Китая и Запада вышел на мировую арену (рис. 2).

Чайник для сбыта внутри страны Китая был изготовлен в двух формах — тилян (рис. 3) и чжиху (рис. 4)

По мере открытия зарубежного рынка для Китая, в эстетическом образе чайников появляются яркие оттенки декора ввиду предпочтений европейских вкусов. Внешний вид чайников становится очень разнообразным в узорном отношении. Стали появляться новые мотивы декора. К примеру: чайник декорированный образами животных и растений [3] (рис. 5 и рис. 6).

Зарубежный спрос существенно повлиял на проектирование вышеуказанных чайников. Мастера создавали ряд «классических» форм, но с новым осмыслением и воплощением в процессе творчества. В начале XVII века в европейских странах прокатилась первая волна популяризации чаепития среди королевских семей и аристократии. Чай и посуда для чаепития стали ценными и широко распространенными подарками в великосветском обществе Запада. По мере значительного роста европейских заказов, развилось проектирование и сам производственный процесс изготовления в экспортном исполнении. Это отражало эстетические вкусы европейских народов. Чайники стали товарами широкого спроса (рис. 7 и рис. 8).





Рис. 4. Канси (1662–1722), разноцветный горшок с рисунком зверя и ребристыми ребрами дыни времен династии Цин (Канси). Собрание Музея Запретного города в Пекине
图. 4（清朝康熙（1662－1722）五彩瑞兽纹瓜棱执壶 收藏于故宫博物馆）
Рис. 5. Канси времен династии Цин (1662–1722), простой трехцветный чайник в форме бамбука, собран. в Музее Виктории и Альберта
图. 5（清朝康熙（1662－1722）素三彩竹节形茶壶 收藏于维多利亚和阿尔伯特博物馆 Victoria and Albert Museum)
Рис. 6. Средняя династия Цин (1736–1850) Susancai Ruihou.
图. 6（清中期（1736－1850） 素三彩瑞猴献桃茶壶）

В период правления императора Канси до Цяньлун (династии Цин) формы чайника были достаточно разнообразны, а украшением являлось сочетание скульптурного рельефа и декора. Это время называют «золотой эпохой китайского фарфора». Экономика развивалась довольно быстро, в обществе наступила стабильность, а укрепление традиций чаепития, стимулировало мастеров в изготовлении разнообразных форм чайников и появление пресс-форм для их серийного производства. В результате эффективность производства значительно выросла (рис. 9–10).





Рис. 7. Цин Канси (1662–1722), сине-бело-красный позолоченный чайник с птицами и цветком с крышкой, собран. в Лоянском музее

图. 7. （清康熙（1662－1722）青花巩红描金洞石花鸟带盖茶壶 收藏于洛阳博物馆）

Рис. 8. Династия Цин (1636–1912), цветная глазурь узор с изображением петуха, лотоса, крышка горшка.

图8.（清朝（1636－1912）粉彩堆贴鸡纹莲花盖壶）





Рис. 9. Выставка ремесла Либи, Музей керамики Цзиндэчжэнь.

图. 9利坯工艺流程雕像 景德镇陶瓷博物馆展览品

Рис. 10. Чайник в форме форме персика с зевом лотоса. Середина XVII века

图. 10（17世纪中期 桃形荷花口异形茶壶）

Таким образом, первоначально условия производства и формы сосудов сохраняли традиции глубокой древности. При императоре Юнчжэн в городе мастерские Цзиндэчжэнь получили большие зарубежные заказы и производили для Запада не только чайные объекты, но также кофейники. В работе использовался опыт изображения западных мастеров на предметах обихода из серебра. Китайские мастера начали уделять внимание тонкой гравировке и тщательной полировке деталей на чайниках, добавляя скульптурные элементы в реалистическом стиле на корпусе, горлышке, крышке, дужке чайников (рис. 11, 12, 13, 14) и кофейников (рис. 15, 16).





Рис. 11. Цин Цяньлун (1735–1795), заварочный чайник с красным лотосом и цветком лотоса, собран. в Дворцовом музее, Тайбэй, Тайвань

图. 11 （清乾隆（1735－1795）描红荷露烹茶荷花茶壶 收藏于台北故宫博物院）

Рис. 12. Юнчжэн, династия Цин (1662–1722). Фарфоровый чайник с рельефным узором и цветной глазурью.

图. 12（清雍正（1662－1722）粉彩雕刻瓷器茶壶）





Рис. 13. Юнчжэн, династия Цин (1662–1722). Чайник с цветочной цветной глазурью.

图. 13 （清雍正 （1662－1722）粉彩花卉纹茶壶）

Рис. 14. Династия Цин (1636–1912). Эмалевый чайник с изображением зародыша из бронзы, Это что? Собрание в Дворцовом музее в Пекине

图. 14 （清（1636－1912）铜胎画珐琅茶壶 收藏于故宫博物馆）

Кроме этих художественных предметов, большим спросом пользовались шоколадные сосуды (рис. 17) и чашки (рис. 18).







Рис. 15, 16. Фарфор, продаваемый за границу во времена династии Цин (1636–1912) — кофейники, собраны в Британском музее

图. 15 图. 16（清朝（1636－1912）外销瓷器—咖啡壶 收藏于英国博物馆）

Рис. 17. Фарфоровый автомобильный горшок во французском стиле для экспорта из коллекции династии Цин (1636–1912), Музей Виктории и Альберта

图. 17 （清朝（1636－1912） 外销瓷器法式座架执壶 维多利亚与艾伯特博物馆藏）



Рис. 18. Пара фарфоровых чашек, продаваемая за границу во времена династии Цин (1636–1912).

图. 18（清（1636－1912）外销瓷器茶杯一对 ）

Американский историк Роберт Финлей писал: «Величайшая ценность китайского фарфора для исследований мировой истории заключается в том, что он отражает одно из крупнейших событий культурной трансформации» [4]. Крупнейшая культурная трансформация — это широкомасштабный процесс глобализации, начавшийся в XVI веке. Этот процесс не только позволил открыть морской торговый канал между Востоком и Западом, но также объединил новый и старый мир, породив новые потребности в культуре и искусстве. Была сформирована

глобальная торговая сеть, и по всему миру начался обмен товарами. Товаром международной торговли фарфор становится с XVII-го века.В это же время объем продаваемых текстильных изделий из шелка и хлопка был намного значительнее. И хотя в торговом обороте Востока и Запада в XVII веке торговля фарфором отставала от торговли пряностями и чаем, тем не менее именно фарфору предстояло стать основным художественным и культурным фактором связи Китая и Европы. Роберт Финлей также отмечал, что «фарфор не только имел долгую историю, но и играл центральную роль в культурном взаимодействии» [4].

Технологически до династии Мин изделия китайского фарфора покрывались чистой цветной глазурью. В течение тысячелетия технологии изготовления древнего китайского фарфора были едины, а формы и цвет достигли значительного разнообразия [5]. Особенно ценился синий и белый фарфор династии Мин, от Юнлэ до Сюаньде. Именно в это время открылась новая эра китайских фарфоровых ремесел. Помимо синего и белого фарфора, также ценился цветной фарфор и фарфор Гуанчжоу золотого цвета. Белый фарфор Фуцзянь Дэхуа в Гуанчжоу известен как «китайский белый» в Европе и называется «белое золото». Широко распространено мнение, что китайский фарфор обладает свойством устранения пищевой токсичности. В определенном смысле именно практическим и эстетическим функциям фарфор обязан своей популярностью, и прежде всего, в европейских семьях высшего сословия. Следует отметить неравномерность распространения фарфора в самом Китае. Так в центральных областях фарфоровая продукция — редкость.

Декор китайского фарфора. Важно отметить развитие декоративного убранства во встречном взаимодействии традиционного китайского орнамента и, например, мотивов рококо в Европе. Традиционный китайский декор влился в европейский стиль и повлиял на мотивы рококо в фарфоре Мин и Цин. Китайская керамика использовала этот улучшений экзотический орнамент при производстве фарфоровых изделий, которые затем экспортировались по всему миру. Узор был перенесен на текстильные, металлические, стеклянные и архитектурные украшения и стал очень популярен. Его художественная структура – это смелый линеный контур и яркий цвет, богатые и пластичные естественные изгибы, нарушающие законы симметрии и баланс элементов композиций.

В дальнейшем произведения искусства влияют на формирование духовных ценностей, эстетических предпочтениях и становятся

сферой коллекционирования. Во многом фарфор органичен для ритуалов буддизма, ислама, христианства в Китае. Идеи реинкарнации, рая, ада, первородного греха восприняты Китаем, что очень меняет и китайское мировоззрение. И наоборот — Китай приносит миру ценности конфуцианства и даосизма, хань-буддизма.

Отдельная тема импортирования вместе с фарфором различных сортов сельскохозяйственных культур в Китай — пшеницы, винограда, помидор, перца, табака, кукурузы и картофеля. Таким образом, шелк, чай и в особенности фарфор существенно изменили или повлияли на образ жизни или, по крайней мере, изменили взгляды на жизнь в Юго-Восточной Азии, Южной Азии, Западной Азии и также в Европе.

Таким образом, чайник, как предмет экспорта, является историческим свидетельством распространения культуры приготовления и употребления чая и предметом искусства в фарфоровых изделиях Китая. Он соединил художественно-образный потенциал синосферы и евросферы. Чайники в качестве предмета экспорта были созданы и реализованы в многочисленных видах форм и декора, что отражало историю взаимосвязей Китая и Запада, а также России. Китайский фарфоровый чайник — это одно из важнейших произведений искусства, часть цивилизационного диалога, средство межкультурной коммуникации и активного взаимодействия центров человеческой цивилизации.

Примечания:

1. *Хань Баодэ*. Очарование коллекционирования: от фляжки до чайника / Отрывки их книг. — Пекин, 2014.

2. *Цземинь Е*. История китайского фарфора и керамики. — Пекин, 2011. — С. 65.

3. *Чжаншэнь Люй*. Ритм фарфора. — Пекин, 2012. — С. 31–32.

4. *Финлей Роберт (Robert Finlay)*. The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History. — Нью-Йорк,1998. — С. 141–143.

5. Фарфор Китая / Департамент легкой промышленности провинции Цзянси. Институт исследований керамики Цзиндэчжэнь. — Пекин, 1963. — С. 172.

А.А. ДРОЗДОВ

Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова

e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV

Associate prof., Moscow State University

e-mail: camertus@mail.ru

ЕВРОПЕЙСКОЕ СТЕКЛО, ДЕКОРИРОВАННОЕ ЗОЛОТОМ

EUROPEAN GLASS DECORATED WITH GOLD

В статье рассмотрена история декорирования золотом европейского стекла XV–XIX вв. Описаны различные техники золочения — с использованием листового золота, порошкового золота, «жидкого» золота. Они включают: 1) вплавление чешуек листового золота в размягченное стекло (венецианская техника), 2) закрепление чешуек листового золота наложением тонкого внешнего слоя стекла (мозаичные смальты), 3) фиксация листового золота смолами, 4) наложение листового золота на флюс или эмали, 5) роспись порошковым золотом в смеси с флюсом, 5) роспись «жидким» золотом. Самые ранние способы золочения использовали листовое золото, применение порошкового золота в росписи стекла началось примерно в 1760-е гг. Роспись «жидким золотом» появилась в 1880-е гг.

The article examines the history of gold decoration of European glass of the 15th–19th centuries. Various gilding techniques are described — using sheet gold, powdered gold, «liquid» gold. These include: 1) fusing gold sheet flakes into softened glass (Venetian technique), 2) fixing gold sheet flakes with a thin outer layer of glass (mosaic smalts), 3) fixing gold sheet with resins, 4) applying gold sheet to flux or enamels, 5) painting with powder gold mixed with flux, 5) painting with «liquid» gold. The earliest methods of gilding used sheet gold; the use of powdered gold in glass painting began around the 1760s. Painting with «liquid gold» appeared in the 1880s.

Ключевые слова: история стеклоделия, техники золочения.
Keywords: history of glassmaking, gilding techniques.

Золото — самый благородный из металлов, известных человечеству с глубокой древности, поэтому неудивительно, что золото издревле использовалось для декорирования изделий из самых разных материалов. Два принципиально различных способа золочения были известны еще в древности [1]. Это способ накладывания листового золота на поверхность изделия, обработанную специальной смолой или лаком, и кистевая роспись порошковым золотом, смешанным с маслом или эмалью. В обоих случаях для упрочнения золотого покрытия требуется нагревание. Наиболее прочное покрытие получается при использовании в качестве связующего флюса (порошка легкоплавкого стекла) и последующем обжиге изделия в печи [2]. В позднеантичных и византийских мозаичных смальтах листовое золото толщиной несколько микрон накладывали на размягченное стекло основы, а сверху дополнительно наносили тонкий слой расплавленного стекла. Золото, таким образом, оказывалось между двумя слоями стекла — более толстым (до 1 см) внутренним и тонким (около 1 мм) наружным.

Использование золота в европейском стеклоделии восходит к XV веку, когда венецианские мастера стали применять тонкую золотую фольгу для украшения чаш и кубков, выполняемых сначала из окрашенного, а затем и бесцветного (Cristallum) натриево-кальциевого стекла. Для закрепления золотой фольги и эмалей уже расписанное изделие повторно помещали на понтию и разогревали в печи до тех пор, пока декоративное покрытие не образует с внешним слоем стекла прочный контактный слой. При этом изделие могло претерпеть незначительную деформацию, наличие которой может служить атрибуционным признаком технологии горячего золочения [3]. Из Венеции эта технология была импортирована в Нидерланды, Тироль и в Испанию [4]. Отдаленным отголоском этого искусства «a facon de Venice» служит технология вытягивания балясиновидных ножек с включенными в них нитями из листового золота, тонкие полоски которого в процессе выдувания оказались разорванными на мелкие золотистые чешуйки, вплавленные в массу стекла. Переплетаясь с нитями цветного, обычно рубинового или кобальтового стекла, они усиливают эмоциональное впечатление от предмета, делая его ярким, сверкающим, соответствующим атмосфере

праздничного застолья. Примером может служить хранящийся в Эрмитаже кубок с изображением корабля в овальном картуше, украшенном матовой гравировкой по гравюре А. Шхонебека «Корабль Предестинация» (ЭРС-237, рис. 1). Этот предмет, первоначально рассматриваемый в ряду предметов русского стеклоделия [5], по качеству бесцветного стекла и виртуозно исполненной гравировке с прозрачными линзами в матовом обрамлении картуша и затейливым растительным орнаментом разительно отличается от продукции Ямбургского завода (атрибуция Е.А. Анисимовой как Силезия, начало XVIII в., опубликована в [6]). На Ямбургском заводе, возможно, сделана лишь русская надпись «Виват Шаут-Бенахту от российских флотов», которая не содержит в себе орфографических неточностей, неизбежных при исполнении ее иностранным гравером.

Изделия с подобным декором ножки (немецкий термин «golden Pulverstaub-Fadenfiligran», что дословно означает «цветная филигрань из порошкового золота») производились на границе северной Богемии и Силезии. Примером служит креманка, изготовленная на гуте Прайслеров в Вайсбахе или Вайберберге (ок. 1720, Познань, Национальный музей, инв. Rz 1316 [7]), граненая ножка которой с переплетающейся рубиновой и золотой нитями аналогична ножке эрмитажного кубка. Форма этого предмета также находит прямые аналогии в богемском искусстве. Коническое пойло, ножка в форме обращенной балясины, в нижней части, перехваченной горизонтальным диском, с двумя аналогичными дисками по концам, круглое, плоское основание, практически лишенное подъема в месте примыкания ножки. Кубок из коллекции музея в Пассау (инв. Нö 65 948, см [8]) отличается от эрмитажного чуть меньшим размером, несколько иными пропорциями (в эрмитажном кубке намеренно увеличен размер чаши с целью размещения крупной гравированной композиции). Внутри его балясины также размещены две нити — из синего кобальтового стекла и разорванной золотой фольги.

Утверждая европейское происхождение кубка «Корабль Предестинация», было бы ошибочным полностью вывести его за рамки русского искусства. Его нужно рассматривать в ряду других произведений, создаваемых иностранными мастерами, работавшими в России или по заказам русского Двора и прославлявшими Российскую империю (скульптурные портреты Б.К. Растрелли, живописные портреты С. Торелли и т.д.).

Техники холодного золочения стекла и керамики (термин «холодное» здесь и далее условен, так как листовое изделие для закрепления золота во многих рецептах подвергают нагреванию, хотя и слабому) были известны еще в античности и в Средние века. В трактате Абул Казима (1301) описана техника закрепления листового золота на керамике при помощи аммиачной смолы (vashaq) с последующим нагреванием изделия [9]. Исследование образцов персидской керамики XIV–XVI вв. с позолотой методом рамановской спектроскопии позволило выявить следы камеди, белков и масел, использующихся в качестве органического связующего [10]. В конце XVII в. на фарфоровом заводе Сен-Клу использовали золочение листовым золотом, которое закрепляли на поверхности изделия при помощи специальной смолы, получаемой из семян айвы, а затем прижигали, помещая изделие в печь. Декор получался рельефным и выступал над поверхностью. Температура закрепления покрытия была невысокой (условно, эту технику можно назвать «холодной»), при более сильном нагревании рельеф получался неровным, его поверхность покрывалась пузырьками за счет вскипания смолы [11]. Золото специально расплющивали ударами молоточков в тончайшие листы толщиной вплоть до 4 мкм, а затем отжигали [12; 13].

Близкая описанной техника золочения получила распространение во многих европейских странах. Тончайшие листочки сусального золота прикрепляли к поверхности стекла с помощью специального лака и также закрепляли слабым нагреванием. Вот один из рецептов: «Возьмите масла из льняного семени на одну пенни и столько же свинцового глета (litharage), умбры на полпенни и столько же воска. Изотрите все это на мраморной доске и маленьким волосяной кистью, окуная ее в эту смесь, нарисуйте все, что захотите, на вышеперечисленных изделиях. Как только оно высохнет, положите на него свое золото ватой, проведя ею по щеке, прежде чем взять на нее золото. И как только лак высохнет, все будет идеально» [14].

Согласно другим источникам, лак готовится растворением в кипяченом льняном масле смеси равных количества копаловой смолы и янтаря. Этот раствор разбавляют необходимым количеством скипидара, чтобы нанести его как можно тоньше на участки стекла, предназначенные для золочения. Через сутки приступают к нанесению позолоты. Для этого изделие следует разогреть в печи до тех пор, пока оно не станет настолько теплым, что при прикосновении к нему можно будет почти

обжечь пальцы. При этой температуре лак станет клейким, и кусок сусального золота, нанесенный обычным способом, сразу прилипнет и станет гладким. Лишние части листового золота аккуратно счищают. Когда изделие остынет, приступают к полировке, стараясь вставить кусок очень тонкой (индийской) бумаги между золотом и полировальным инструментом. Этот способ позволяет нанести равномерный слой золота. Однако если лак не очень хорош, то при многократной промывке золото стирается.



Рис. 1. Бокал с растительной гравировкой, Ля Гранха де Сан Ильдефонсо, 1760-е (частное собрание)

Технику холодного золочения в Богемии преимущественно использовали в сосудах с двумя стенками, которые были плотно подогнаны друг к другу. Такие сосуды описывает еще Кункель, но современные ему изделия нам не известны. Ранние богемские двустенные сосуды датируются 1710-ми годами и представляют собой двойные стаканы, лишенные огранки, на дне которых помещен медальон. Техника межстенного золочения получила распространение в 1720-е годы и сохраняла популярность до середины XVIII века. Для изготовления стакана с двумя стенками необходимо было выдуть в одну и ту же форму две одинаковые заготовки, одну из которых помещали внутрь другой и тщательно подгоняли [15]. На внешнюю поверхность внутреннего сосуда наклеивали золотую фольгу, по ней гравировали тонкой иглой. На внутреннюю сторону внешнего сосуда наносили слой смолы, предметы разогревали и соединяли в горячем состоянии. При охлаждении застывшая смола прочно связывала оба сосуда. Затем шов в месте состыковки сосудов тщательно полировали так, что он с трудом прощупывался рукой. Иногда вместо золотой фольги использовали серебряную, а сверху наносили роспись.

В ряде европейских стран в середине XVIII в (в том числе и в России) гравировку, нанесенную на тулово изделий, было принято подчеркивать росписью. В качестве примера приведем бокалы с растительной гравировкой, производимые на королевской мануфактуре Ла Гранха де Сан Ильдефонсо в Испании (рис. 1). По химическому составу испанское золотое крытье никак не отличается от русского. Форма этих бока-

лов также находит аналогии в русском стекле. Они имеют конусообразное пойло с большим заливом стекла в нижней части, которое плавно закругляясь, переходит в ножку, состоящую из обращенной балясины, конусовидно расширяющейся книзу и небольшого приплюснутого яблока в верхней части. Ножка полая, со «слезкой». Основание круглое, край подогнут вниз для усиления жесткости. На основании, чуть приподнятом в центральной части, грубый скол от понтии. Пойло украшено изображением ветки с большим цветком, напоминающим астру, листами и бутонами. Гравировка поверхностная, неглубокая, выполнена в традициях скользящей богемской резьбы конца XVII века (нем. «gerutschte Gravur»), но сам мотив с изящно S-образно изогнутой веткой типичен для середины и третьей четверти XVIII века (см. сосуд для специй в собрании Эрмитажа, инв. № К.2278, опубликован в [16]). Стекло, производимое в Ля Гранха, по качеству уступало богемскому, оно содержит мелкие белые камни и пузыри.

В 1740-е гг. в Силезии появляются кубки и бокалы с широкой отводкой золотом по верхнему краю. Иногда золотом подчеркивают и части пойла с наиболее выступающим рельефом — пальметты (Бокал короля Фридриха, ок. 1740, Мельбурн, Национальная галерея [17]), волютообразные завитки, отдаленно напоминающие листья аканта (Бокал, 1740–1750, Музей декоративного искусства в Праге, инв. UPM 18 911–1933). От современного им русского и испанского стекла они отличаются не только формой и декором, но и хорошей сохранностью позолоты. Это связано с разработкой нового способа ее нанесения — через обжиг. К этому времени процесс закрепления золотого покрытия муфельным обжигом был уже разработан для фарфора, где эта задача сначала была решена для наглазурных красок, а затем распространен на золочение. Надглазурные краски для фарфора готовят на основе флюса, который представляет собой легкоплавкое стекло. В качестве таких стекол по одной из рецептур использовали высокосвинцовые составы с низкими температурами размягчения. Первой его стадией можно считать рецепт использования «холодного флюса», приведенный в [18]: «Возьмите мел и свинцовый сурик в равном количестве, замешайте их на льняном масле, оставьте высохнуть. На высохшую поверхность положите сусальное золото, дайте высохнуть и отполируйте». Затем этот рецепт был дополнен обжигом изделия в муфельной печи. Затем измельченный свинцово-силикатный флюс, то есть легкоплавкое стекло, стали разводить на

воде с камедью, а полученным раствором при помощи кисти обводить нанесенный на изделие рисунок. Когда он почти высохнет, накладывали листовое золото. Оно прилипало только на тех участка поверхности стекла, которые прошла кисть. Затем, когда покрытие высохнет и золото закрепится на стекле, аккуратно удаляли лишние части фольги и острой иглой процарапывали детали (складки одежды, глаза). После муфельного обжига из печи выходило уже готовое изделие с блестящей позолотой.

Истоки этой техники декорирования восходят еще к книге Кункеля Ars Vitraria Experimentalis, где упоминается свинцовое стекло, сурик (minium, Pb_3O_4), а также описано и закрепление золота нагреванием в муфеле [19]. Эта техника, изученная на примере найденного в Португалии (Коимбра) фрагмента сосуда XVII в. [20], находит широкое применение в XVIII столетии.

Декорирование стекла золотом в Саксонии и Гессене осуществляли в небольших ювелирных мастерских, где в качестве флюса использовали цветные свинцовые эмали. Примером может служить кубок с зеркальной монограммой Августа III, украшенный лиственным орнаментом, рогами изобилия и пространной немецкой надписью, прославляющей короля Польши (Саксония, 1730-е гг., Британский музей, инв. 1886,1113.1, рис. 2). Крышка кубка украшена сценами охоты и фигурой китайца с пальмовыми ветвями, находящей аналогии в мейсенском фарфоре. Золото положено на коричневый флюс, цвет которого виден при рассматривании декора изнутри. Известно саксонское стекло, в котором золото положено на синюю эмаль [21]. Состав коричневой эмали кубка из Британского музея показывает наличие в ней свинца, а также оксидов олова и сурьмы (5–15 % Pb, 0,2–0,5 % SnO_2, 0,3–1 % Sb_2O_3 [11]). Использовано золото высокой чистоты, содержащее всего 0,4 % серебра и 0,1 % меди. По-видимому, аналогичный прием использовали и на заводе в Потсдаме (Цехлине), изделия которого известны высоким качеством золочения. Примером служит кубок из бесцветного стекла с двумя накладными медальонами зеленого стекла с инициалами FR (Фридрих II) и EC (Элизабет Кристин), богато украшенный гравировкой и листовым золотом (выс. 21,7 см, Государственные музеи Берлина, инв. II 95/338 A). Возможно, он был изготовлен по случаю свадьбы наследного принца Фридриха Прусского с Элизабет Кристин Брауншвейг-Вольфенбюттель в 1733 году. Именно в это время потсдамский завод был перемещен в Цехлин, где, возможно, и выдут этот кубок. Интересна выполненная чуть

раньше кружка из прозрачного зеленого стекла (1715–1720, выс. 9,5 см, Государственные музеи Берлина, инв II 85/300 A, рис. 3) с вплавленной внутрь стенки золотой монетой с портретом кайзера Фридриха Вильгельма I. Техника вплавления металлического предмета внутрь стекла необычайно трудна. Сначала монету оплавляли со всех сторон тонким слоем бесцветного стекла и только затем вплавляли с размягченную стенку. Монета трактована как медальон с портретом императора, окруженный пальмовой и лавровой ветвями и увенчанный сверху короной. В нижней части тулова помещены написанные золотом и чуть подчеркнутые гравировкой изображения трофеев, подчеркивающие военную мощь Пруссии. Верхний край подчеркнут отводкой золотом. Сплошным золотым крытьем покрыта и вся внутренняя часть тулова. При взгляде снаружи, сквозь зеленое стекло это воспринимается как матовый фон, подчеркивающий написанный золотом декор. Здесь также используется золочение листовым золотом по эмали с последующей прорисовкой рисунка цировкой. Данный предмет является ранним примером использования цировки по золоту на стекле.





Рис. 2. Кубок с зеркальной монограммой Августа III, Потсдам или Цехлин, 1730-е (Британский музей)

Рис. 3. Кружа из зеленого стекла, Потсдам, 1715–1720 (Берлин, музей)

При наличии флюса было бы удобнее замешать его с мелким порошком золота и этой смесью, как надглазурной краской, расписывать стекло. Поначалу получение порошка было очень трудоемкой операцией. Она заключалась в ручном измельчении тонкого листового золота в ступке. Этот процесс не позволял получить достаточно мелкий порошок, дающий однородное покрытие, поэтому для получения порошка золота стали применять химический метод, известный нам по одному из рецептов Херольдта [22]. Он заключается в растворении слитка золота в царской водке с последующим осаждением его железным купоросом. Другой способ измельчения золота растворением его в ртути и испарением ртути приведен в [23]).

Начало использования порошкового золота в росписи стекла можно отнести к 1760-м гг. Использование свинцового флюса для закрепления порошкового золота на фарфоре упомянуто в записке, составленной Пьером Антуаном Ганноном (Pierre Antoine Hannong) директору Севрской мануфактуры Жаку Рене Буало (Jacques Renè Boileau) первого сентября 1763 г. (см. [24]). В цитируемой выше книге де Монтами 1765 года впервые упоминается способ, по которому порошковое золото на стекле закрепляют боратным флюсом. Перед росписью порошковое золото смешивают с флюсом (обезвоженной бурой) на скипидаре как надглазурную фарфоровую краску и измельчают на стеклянной пластинке курантом. Доля флюса в порошке составляет около 10 %. После этого в него добавляют терпентиновое масло. Расписывают кистью, как надглазурной краской. После муфельного обжига золотое покрытие имеет желто-коричневый цвет и выглядит матовым, его полируют до блеска суриком при помощи специальных щеток (позже, ближе к концу XVIII в., их заменили гладким агатовым камнем). Изучение нами изделий из Богемского и Силезского стекла середины и второй половины XVIII века, в том числе и стакана с гравировкой в стиле Шнайдера, показало, что в них используется именно боратный флюс, то есть покрытие вообще не содержит свинца.

Известно, что около 1800 г. Джон Хэнкок предложил использовать для золочения фарфора порошковое золото без флюса [25], но предложенный им способ не давал покрытия, устойчивого к истиранию. Использование флюса на основе буры продолжалось. Как единственный способ золочения он описан и в книге, изданной в 1845 г. [26].

В 1830 г. Кун (Kuhn) изобрел метод закрепления порошкового золота (Poliergold) на фарфоре с использованием висмутового флюса. Он заключался в осаждении золота из хлорного золота под действием нитрата ртути (I). Полученный порошок, содержащий также и каломель, высушивали и смешивали с оксидом висмута, оксидом ртути, а затем наносили на изделие. Этот способ, вначале являвшийся секретом мейсенской мануфактуры, продолжал использоваться в XX веке [27]. Такое порошковое золото выходит из обжига глянцевым и не требует тщательной полировки. Использование Poliergold легко доказать методом рентгенофлуоресцентного анализа, который указывает на содержание висмута. Такой способ золочения обнаружен нами на некоторых русских изделиях из поташного стекла с огранкой и росписью золотом, датиру-

емых 1830-ми гг. Для декорирования фарфора использовали и печать порошковым золотом.

Препараты листового и порошкового золота находят применение для декорирования стекла и в настоящее время, но не получили широко распространения.

В XIX веке были разработаны несколько химических способов золочения. Это разработанный Либихом метод восстановления соединений золота в щелочной среде смесью спирта и эфира [28] и предложенный несколькими годами позднее Вернике способ золочения зеркал путем смешения растворов хлорного золота, натриевой щелочи и спирта [29]. Однако наиболее удачной оказалась разработка состава «жидкого золота», или глянцгольда (Glanzgold), промышленное производство которого началось в 1880-е [30]. Для его получения [31] раствор хлорного золота смешивают с горячим лиственничным скипидаром, обычно называемым серным бальзамом. При этом образуется резинат золота. Это вещество растворяют в смеси нитробензола, хлороформа и эфира, содержащих добавку резинатов родия или иридия, которые повышают температуру плавления золота и способствуют тем самым образованию сплошного блестящего металлического покрытия (в отсутствии родия или иридия оно было бы слегка матовым) [32]. Поступающий в продажу состав — это темно-коричневая жидкость, содержащая 6–12 % резината золота и небольшое количество резината родия. После росписи изделие помещают в муфельную печь, где при 300°С происходит разложение покрытия и превращение его в золото, которое заканчивается при 600°С. Роспись глянцгольдом после обжига сразу дает блестящую поверхность и не требует полировки. Золотой слой более тонкий и менее прочно держится на стекле, чем порошковое золото, закрепленное флюсом. При внимательном рассмотрении видны небольшие подтеки золота на конце каждой линии, подобно тому, как это происходит при рисовании фломастером по бумаге.

Интерес к росписи порошковым золотом возникает в Богемии как альтернатива вышедшей из моды гравировки. Это имело и политические причины, связанные с временным прекращением богемско-силезских контактов после перехода в 1742 г. Силезии под юрисдикцию Пруссии. Как известно, значительная часть богемского стекла гравировалась в Силезии в долине Hirschberger. Роспись золотом становится популярной в третьей четверти XVIII века в эпоху уже затухающего рококо. Сюжеты этой росписи вначале ограничиваются галантными сценами,

охотничьими мотивами, где в композиции, помимо фигур дам и кавалеров, включаются звери и птицы, деревья, цветы, полуфантастические здания, а также тот типичный рокайльный орнамент, источниками которого нередко служили гравюры. Использование порошкового золота позволило приблизить роспись золотом к росписи шварцлотом и эмалями: линии приобретают тонкость и изящество — свойства, которых нельзя было достичь при использовании листового золота.

Эти мотивы постепенно трансформируются — в них возрастает роль пейзажа, рокайльная игривость сменяется классической сдержанностью и меланхоличностью, пастушки и пастухи превращаются в дам и кавалеров, которые прогуливаются в пейзажном парке. На смену торжественным кубкам и затейливым konfektschale приходят графины и кувшины в форме усеченного конуса с покатыми плечами и высоким утончающимся кверху горлом, украшенные огранкой и завершающиеся круглой золоченой пробкой. Становятся популярными легкие стаканы, тулово которых повторяет форму и огранку графинов, а верхний край украшен золотой отводкой (рис. 4). Богемские формы и мотивы росписи приходят в другие европейские страны — во Францию, Испанию, Росиию, на территорию Германии и даже в Скандинавию. Французский графин (рис. 5) полностью повторяет богемские образцы, отличаясь от них большей репрезентативностью.

Ближе к концу XVIII века, возможно, в 1780-е гг., становится популярным мотив из свисающих цветочных гирлянд, перевитых бантами, свободно парящих по поверхности или подвешенных на цепях (рис. 6).





Рис. 4. Стакан с охотничьей сценой, 1760–1770-е гг, Богемия (частное собрание)
Рис. 5. Графин для крепких напитков, выс. 20 см, Франция, Музей декоративного искусства, Лион, фото из книги [J. Bellanger, Verre d'usage et de prestige, France 1500–1800. Paris, 1988. P. 300]



Рис. 6. Бокалы, повторяющие английское стекло, — северная Германия или Северная Франция (с нитью 14,3 см, другие — 14,4 и 14,5)



Рис. 7. Стакан из рубинового стекла («селеновый рубин»), расписанный глянцгольдом в стилистике конца XVIII века, частное собрание (выс. 7,5 см)

Богемское стекло, его формы и способы декорирования являлись образцами для подражания. Это происходило как через импорт изделий в различные европейские страны, так и приглашение богемских мастеров на различные стеклянные мануфактуры [33]. Изделия с росписью золотом в богемском стиле становятся характерными для испанской королевской мануфактуры Ля Гранха де Сан Ильдефонсо, для мануфактур Франции. В северной Германии традиция росписи бокалов золотыми гирляндами сочетается с идущими от Англии традициями гранения ножки мелкими ромбовидными или гексагональными гранями. В исследованных нами предметах этих мануфактур выявлено наличие свинцового флюса, не типичного для Богемии.

Роспись золотом на бесцветном граненом стекле была популярна не только в XVIII веке, в европейском стеклоделии ретроспективный интерес к ней не угасал и в последующие столетия. Сохранялись формы изделий, тематика росписи и ее орнаментальные мотивы. Но та непосредственность, в некотором смысле наивность, элегантность, замысловатость, рукотворность, свойственные изделиям эпохи рококо и классицизма, в поздних репликах (рис. 7) сменились сухим эклектизмом, скрупулезным подражанием эстетике давно прошедшего времени, а иногда и просто небрежным рисунком, лишь внешне повторяющим давно забытый оригинал.

Изложенные технологические подробности позволяют сделать следующие выводы, важные при изучении художественного стекла из музейных коллекций и частных собраний.

Выполнение декора золотом, закрепленном на свинцовом флюсе, соответствует ранней технологии горячего золочения, использовавшейся в Саксонии, начиная с 1720-х гг., а затем — во второй половине XVIII века, применявшейся на Петербургском заводе, в Северной Германии и Франции, а также на мануфактуре Ля Гранха.

Изделия середины и второй половины XVIII в., расписанные золотом на бессвинцовом флюсе, происходят из Центральной Европы. В то же время в стакане Котгассера флюс свинцовый.

Для изделий XIX века характерно закрепление золота на боратном или висмутовом флюсах, не содержащих свинец.

Роспись препаратами жидкого золота использовалась в изделиях, выпускаемых с конца XIX века по настоящее время.

Список литературы:

1. *Whitehouse D.* Glass, gold and gold glasses // Expedition. — 1996. — V. 38. — N. 2. — P. 4–12.

2. *Charleston R.J.* Enamelling and gilding glass // The Glass circle. — 1972. — N. 1. — P. 18–32.

3. *Gudenrath W.* Enameled glass vessels, 1425 B.C.E. — 1800: the decorating process // Journ. Glass Stud. — 2006. — V. 48. — P. 23–70.

4. Beyond Venice, Glass in Venetian style, 1500–1750. The Corning Museum of glass. — New York, 2004.

5. *Калязина Н.В., Комелова Г.Н.* Русское искусство петровской эпохи. — Ленинград: Художник РСФСР, 1990. — С. 217.

6. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX вв. в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург, 2018. — С. 99.

7. *Żelasko S.* Barock und Rokoko im Hirschberger Tal, Stein- und Glasschnitt 1650–1780. — Glasmuseum Passau, 2014. — S. 135.

8. Das Böhmische Glas 1700–1950, Band 1, Barock, Rokoko, Klassizismus. — Passauer Glasmuseum, 1995. — S. 51.

9. *Abu'l Qasim A.K.* Arayes al-javaher va nafayes al-atayeb. Afshar. Anjoman-e Asar-e Melli-e Iran Press. — Tehran, 1966. — P. 137.

10. *Holakooei P., Karimy A.-H., Mishmastnehi M.* Raman spectroscopy on the identification of the organic mordant used in gilding decoration of Persian archaeological tiles // Archaeol. Anthropol. Sci. — 2019. — V. 11. — P. 4653–4661.

11. *Dawson A.* Gold foil decoration on enamel, glass and porcelain: a new look // The Burlington Magazine. — V. 132. — N. 1046 (May, 1990). — P. 336–342.

12. *Darque-Ceretti E., Felder E., Aucouturier M.* Foil and leaf gilding on cultural artifacts; forming and adhesion // Matéria (Rio di Janeiro). — 2011. — V. 16. — № 1.

13. *Conventi A., Neri E. and Verità M.* SEM-EDS analysis of ancient gold leaf glass mosaic tesserae. A contribution to the dating of the materials // IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering. — 2012. — V. 32. 012007.

14. *Leather V.G.* Arts and Trades, Secrets concerning them. — London, 1800. — P. 131.

15. *Rydlová E., Drobny P.* Zwischengoldgläser from the Museum of Decorative Arts in Prague // Journal of Glass Studies. — 2007. — V. 49. — P. 103–126.

16. *Михайлова О.Э.* Испанское стекло в собрании Эрмитажа. — Ленинград: Аврора, 1970. — № 191.

17. *Edwards G.R.* Art of Glass: Glass in the Collection of the National Gallery of Victoria. Macmillan Education AU. 1998.

18. Dictionarium Polygraphicum of the whole body of arts regularly digested. V. 1. — London, 1735.

19. *Kunckel J.* Ars Vitraria Experimentalis. — Leipzig, 1679. — Kap. XI–XXVI.

20. *Coutinho I., Medici T., Silva R.J.C., Gratuze B., Catarino H., Lima A.* Gilding on the glass: New evidence from a 17th century flask found in Portugal // Journ. Archeol. Sci. — 2016. — Reports 6. — P. 293–301.

21. Baumgartner S. Sächsisches Glas die Glashütten und Ihre Erzeugnisse. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH. 1977. Abb. 125.

22. *Domoney K., Shortland A.J.* Characterization of 18th-century Meissen porcelain using SEM-EDS // Archeometry. — 2011. — V. 54. — N. 3. — P. 454–474.

23. *d'Arclais de Montamy D.-F.* Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelain. — Paris, 1765. — P. 282.

24. *d'Albis A.* Hard-paste porcelain plates from Sèvres with chinoiserie decoration in colored glods and platinum// Metropoliten Museum Journ. — 2002. — V. 37. — P. 267–275.

25. *Campbell E.* The amateur pottery & glass painter, with directions for gilding, chasing, burnishing, bronzing and ground laying. — London, Chapman and Hall, 1881. — P. 54–56.

26. The Practical Mechanic and Engineer's Magazine. V. 4. — Glasgow, 1845. — P. 267.

27. *Беркман А.С., Городов Н.Н., Маргулис С.Л.* Декорирование фарфора и фаянса. — Москва: Росгизместпром, 1949. — С. 40.

28. *Liebig J.* On the silvering and gilding of glass // Justus Liebigs Ann Chem. —1856. — B. 98. — S. 132–139.

29. *Werniche W.* On gilding glass for the preparation of optical mirrors // The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science. — 1868. — V. 36. — N. 240. — P. 77–79.

30. *Гро Х.* Создание, применение и декорационные эффекты препаратов благородных металлов. — URL: http://www.vivatsp.ru/info/artikel.php (дата обращения: 06.04.2021).

31. *Chemnitius F.* Zur Kenntnis des Glanzgoldes // Journal für Praktische Chemie. — 1927. — B. 117. — № 1. — S. 245–261.

32. *Туманов С.Г.* Жидкое золото для стекла и фарфора // Стекло и керамика. — 1961. — Т. 18. — № 6. — С. 26–30.

33. *Schmidt R.* Das glas. — Berlin, 1912.

А.А. ДРОЗДОВ
Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV
Associate prof., Moscow State University
e-mail: camertus@mail.ru

РУССКОЕ БЕСЦВЕТНОЕ СТЕКЛО XVIII – НАЧАЛА XIX В., ДЕКОРИРОВАННОЕ ЗОЛОТОМ

RUSSIAN COLORLESS GLASS FROM XVIII TO EARLY XIX CENTURIES WITH GOLD DECORATION

В статье рассказано об использовании золота в декорировании русского стекла XVIII века. Автором сделана попытка выделить группы изделий из бесцветного стекла, декорированных золотом, производимых на Казенном заводе в Назье, с 1777 по 1792 г., принадлежавшем Потемкину и переведенном им в Санкт-Петербург. Проведено сравнение продукции этого предприятия с современным ему западноевропейским стеклом и с продукцией Никольско-Бахметьевского завода. Важнейшими признаками, позволяющими отнести изделие к продукции Потемкинского завода, являются высокое качество росписи золотом и ее характерные мотивы в сочетании с особенностями стекла и характером его обработки, а также подтверждение наличия свинца во флюсе (использование портативного рентгенофлуоресцентного анализатора). Рассмотрено развитие росписи золотом в русском стекле первой четверти XIX века.

The paper deals with the use of gold in decorating Russian glass of the 18th century. The author made an attempt to identify groups of colorless glass items decorated with gold, produced at the Kazenny plant in Nazye, from 1777 to 1792 owned by Potemkin and transferred by him to St. Petersburg. The comparison of the products of this enterprise with modern Western European glass and Bakhmetiev glass factory in Nikolsk is carried out. The most important features that allow attributing the product to the products of the Potemkin plant are the high quality of gold painting and its special motifs in combination with the characteristics of glass and peculiarities of its processing, as well as the presence of lead in the flux (confirmed by a portable X-ray fluorescence analyzer). The development of gold painting in Russian glass in the first quarter of the 19th century is considered.

Ключевые слова: история русского стекла, декорирование золотом.
Keywords: history of glassmaking, gilding.

В нашей стране после монголо-татарского нашествия стеклоделие возродилось лишь в XVII веке и получило развитие лишь в начале следующего столетия.

В источниках отсутствуют сведения об использовании золочения на Измайловском заводе, хотя среди запасов «к фигурному делу» в описи 1670 г., цитированной И.Е. Забелиным, упоминается «пуд стекла тянутого с золотом и с финифтью» [1], под которой наверняка следует понимать филигрань, используемую для производства бокалов и кубков. Скорее всего, это были запасы, которые были привезены из Богемии и использовались на заводе при изготовлении стекла на венецианский манер. Нам не известно изделий, содержащих золотую филигрань, аналогичную богемским образцам и кубку с гравировкой по гравюре А. Шхонебека «Корабль Предестинация» (автор относит его к европейскому производству в районе Ризенгебирге, см. [2]). Следы позолоты угадываются на матовой гравировке стеклянного яблока люстры, происходящей из кельи Е. Лопухиной в суздальском Покровском монастыре [3]. Эта деталь люстры принадлежит к ее первоначальному убранству и, возможно, была выполнена на Измайловском заводе.

Большую трудность для изучения русского стекла XVIII века составляет отсутствие в письменных источниках рецептур декорирования стекла эмалями и золотом, поэтому нам приходится основываться на анализе сохранившихся предметов и представлении о развитии техники золочения в европейском стеклоделии. Специальных работ, посвященных данному вопросу, нет. Отдельные сведения приведены в книгах Н.А. Ашариной [4], Е.В. Долгих [5], Т.А. Малининой [6] и О.М. Поляшовой [7].

Изделия Ямбургского завода с росписью золотом нам не известны. Упоминания о золочении отсутствуют и в письменных источниках по Ямбургскому и Жабинским заводам. Можно предположить, что холодное золочение начали использовать в 1730-е гг. на Петербургском заводе, в первую очередь, для украшения парадных кубков и бокалов. Покрытие наносили не на ровную поверхность стекла, а на участки с матовой гравировкой, покрывая ее сверху сплошным золотым крытьём. Золото закрепляли на лаке, потом оставляли на несколько месяцев в теплом помещении, пока лак не затвердеет. Только после этого полировали. На рельефной поверхности золото даже после полировки щеткой не приобретало того зеркального блеска, как на гладком стекле. Покрытие получалось чуть неровным, толщина его неравномерной. На нем присутствуют микроцарапины от щетки. При использовании увеличительного стекла этот рельеф хорошо заметен. Для закрепления золота прибегали лишь к слабому нагреванию. Отдельные чешуйки золота в ходе эксплуатации изделия со временем отслаивались, поэтому на многих предметах позолота сохранилась с большими утратами. Это свидетельствует либо об исключительно «холодном» способе золочения, либо о нагревании до низкой температуры. Источником золота, по сведениям, приведенным Татевосовой [8, с. 37], служили голландские червонцы. При изучении покрытия методом рентгенофлуоресцентного анализа, помимо наличия золота, в нем обнаружено повышенное, по сравнению со стеклянной основой, содержание серы и фосфора. Данные элементы происходят из органических ингредиентов, входящих в состав смолы. Наличие углерода данным методом доказать невозможно. Золото не содержит следы серебра и меди, то есть имеет высокую чистоту.

Роспись порошковым золотом на Петербургском заводе (Фонтанка, Назья, Озерки) в 1760–1810 гг.

Роспись по стеклу порошковым золотом в английском стеклоделии [9], а также и на Петербургском заводе (на Фонтанке, а затем и в Назье) стали применять в 1770-е гг. К ранним формам изделий этого завода можно отнести группу рюмок с колоколовидной формой пойла, сильно суженной книзу (рис. 1).

Вся чаша их покрыта вертикальной гранью. Ножка прямая, грубовато, иногда неаккуратно граненая, основание круглое. След от понтии оплавлен и имеет выпукло-сферическую форму. Такая обработка скола от понтии, возможно, производилась уже после выработки изделия путем добавления капли расплавленного стекла на небольшой «железке» с последующим его выравниванием в пламени при вращении. Данная операция является трудоемкой и возможна лишь на мелких предметах вытянутой формы. Такие рюмки есть в коллекции ГЭ, ГРМ, ГИМ, ВМДПНИ, ГМК «Кусково», Нижегородского музея, в частных собраниях. Русское происхождение их не вызывает сомнений. К.А. Большева, опубликовавшая эти предметы [10, ил. 10], датирует их 1760-ми гг. Действительно, форма сильно зауженного книзу пойла восходит к силезским образцам 1760-х гг., однако наличие гирлянд и бантов склоняет нас в пользу более поздней датировки 1770-ми годами.



Рис. 1. Рюмки, 1770-е гг., Казенный завод в Назье, выс. 14,5; 13,8; 13,1; 11,9 см (частное собрание, фото автора)

В музейных коллекциях, наряду с рюмками с чашей, сильно зауженной в нижней части, представлены рюмки, где пойло равномерно расширяется вверх от самого основания, образуя форму, близкую к полусфере (ГЭ, ЭРС-428, ЭРС-429, ЭРС-430). Возможно, начало их производства относится к более позднему времени (второй половине 1770-х?).

В любом случае, эти предметы начали выпускать на еще казенном назийском заводе в ту пору, когда он находился в стагнации и еще не был передан Г. Потемкину. Об этом свидетельствует и низкое качество стекла, характеризующего продукцию предприятия в эти годы. Легкие гирлянды со свободно написанными цветами удачно дополняет сложную форму чаши, обработанной вручную так, что ни одна из рюмок полностью не повторяет другую. В центр гирлянды включаются эскизно написанные розаны, которые рука художника иногда превращает в репки, а также цветы ромашки. Для росписи этих изделий порошковое золото смешивали с измельченным свинцовым флюсом, рецепт которого, по-видимому, и появился на заводе в те годы. Старинная рецептура золочения нам не известна. Приведем рецепт из книги издания 1933 г. [11, с. 145], в котором упоминаются те ингредиенты, которые были известны и в XVIII веке: «Позолота производится при помощи тончайшего

порошка золота, который осаждается из смеси хлористого золота и железного купороса. Золото должно быть совершенно чисто от примеси меди, серебра и других металлов, так как они портят цвет золота. Предлагают следующие рецепты для составления массы: 10 ч. золотого порошка, 3 ч. киновари, 2 ч. борнокислого свинца или 8 ч. золотого порошка, 1 ч. борнокислого свинца. Температура обжига составляет 580° С».



Рис. 2. Штофы, Потемкинский завод: а) 1780-е гг., частное собрание (фото автора), б) 1780-е гг., ВСМЗ, инв. В-3789/1.С-3885 (фото из [13, с. 38]), в) 1790-е, ЭРС-2844

Дальнейшее развитие мотив цветочных гирлянд получил уже при Потемкине в конце 1770-х гг. и в 1780-е годы. К продукции этого времени мы относим штоф прямоугольной формы (частное собрание, выс. 21 см). Выдутый из бесцветного стекла в деревянную форму, он, чтобы скрыть ее следы, неизбежно остающиеся при такой тиходутной технике, подвергнут тщательной шлифовке и полировке (рис. 2а.).

Мастер снял стекло не только с основания, но и со всех четырех сторон, сделав их идеально плоскими. Но при этом кривизна формы все равно читается, так как внутренние стенки сосуда сохранили мелкие неровности, идущие от формы. На дне сосуда снизу виден глубокий след от понтии, который постарались сгладить, сделав его более симметричным. Благодаря тщательной шлифовке, стенки сосуда стали тонкими, все изделие приобрело легкость, практически невесомость, так разительно отличающее его от штофов более раннего времени. Все острые углы и грани скошены, закруглены и тщательно отполированы до блеска. В стекле заметны отдельные пузыри, иногда достаточно крупные, но практически нет камней. На горло в верхней части довольно небрежно наложен жгут, формирующий венчик. Все это говорит о том, что выдувальщик практиковался на выработке изделий, имевших более утилитарное назначение и не предназначавшихся для использования при Дворе. Тщательная холодная обработка изделия дополнена мастерски исполненной росписью золотом. Плечи штофа украшены изображениями тюльпанов, по верхней части тулова в местах, где оно резко переходит в плечи, пущена цепь, с которой свисают гирлянды цветов. Введение в схему росписи цепи придает ей тектоничность; рокайльные мотивы свободно парящих в пространстве цветов остались в прошлом. В центре каждой гирлянды расположен крупный цветок розы, перекликающийся с розанами на тарелках Вседневного сервиза [12], с которым штоф прекрасно сочетается (изображения тюльпанов также встречаются на предметах этого сервиза). Изображение гирлянд на стенках штофа (рис. 2б.) дополняют симметрично расположенные звездочки и изгибающиеся побеги. В декоре штофа использовано листовое золото на свинцовом флюсе. Данный предмет, исходя из техники обработки и стилистики росписи, может быть отнесен к продукции Потемкинского завода конца 1770-х – первой половины 1780-х гг.



Рис. 3. Стаканы, Потемкинский завод, конец 1780-х или 1790-е гг. (частное собрание, фото автора)

Более развитый классический декор представлен целой группой предметов — это штофы и флакон из коллекции Владимиро-Суздальского музея и стаканы из ГМК «Кусково» и частного собрания (все стаканы имеют одинаковую цилиндрическую форму, размеры: выс. 9,0–9,5 см, диаметр 6,0–6,5 см). Предметы этой группы мы относим к русскому стеклу, о чем свидетельствует не только их происхождение (стаканы из кусковской коллекции поступили в музей в 1922 г. из Оружейной палаты [5, каталог № 193 и № 194], а штофы и флакон (В-3789/1.С-3885; В-3789/2.С-3886; В-3789/3.С-3890; В-3794, С-5867) происходят из усадьбы Воронцовых-Дашковых в селе Андреевское Владимирской области [13, № 18–21]), но и преемственность их декора с уже рассмотренными изделиями. В его основе лежит тот же мотив гирлянд, свисающих с цепей, но гирлянды приобретают пышность, вместо одного крупного цветка в их центре помещены сразу несколько розанов с листьями, причем рисунок каждого цветка больше нигде не повторяется (рис. 3).

Роспись становится более мелкой, почти миниатюрной, а толщина линии в некоторых случаях уменьшается настолько, что издали кажется, что на стакан сверху накинута вуалевая сетка. Эта группа изделий может быть отнесена к концу 1780-х или к 1790-м годам. Вновь

отметим тщательную шлифовку изделий, благодаря которой стенки становятся тонкими, а сам предмет легким. Стекла, расписанного золотом, производилось настолько мало, что, когда оно вошло в моду, императору Павлу I пришлось выпустить специальный указ от 2 июня 1797 г.: «Его Императорское величество высочайше указать соизволил, чтобы на всем высочайшем столе была посуда позолоченная, а другой совсем бы не было» [14].

К концу XVIII века роспись золотом изделий Потемкинского (с 1792 г. — Императорского) стеклянного завода приобретает классическую регулярность и симметрию, свободно свисающие гирлянды в это время уже воспринимаются как вольность. Их заменяют симметричные растительные виньетки или фризы, имитирующие пальметты и изгибающиеся побеги аканта, пояса меандра, написанные в стиле, характерном для английского бристольского стекла Исаака Якобса. Становится популярной и роспись серебром, особенно эффектно смотрящаяся на синем кобальтовом стекле.

Продукция Потемкинского завода в XVIII в не была массовой, рассчитанной на среднего потребителя, поэтому производилась в небольшом количестве. До нашего времени дошло не так много предметов посудного стекла, они ценились уже в начале XX века. Даже бытовые изделия придворной мануфактуры, расписанные золотом, кажутся уникальными благодаря удивительному сочетанию небрежности выдувания, которая замаскирована тщательностью холодной обработки и мастерством рисовальщика («мулёвщика»). Те небольшие дефекты, которые незримо присутствуют в материале, придают ему ощущение уникальности, и именно они отличают потемкинское стекло от той массовой тиражной продукции, которую производили на экспорт богемские мастерские и которую повторяли и доделывали на протяжении всего XIX века.

Именно этот критерий мы и предлагаем применять при отборе тех произведений Потемкинского завода, которые украшены сюжетной росписью. В богемском искусстве 1760-х гг. распространение получили исполненные в традициях рококо галантные сцены с комическими фигурами дам и кавалеров, с оленями, зайцами, охотниками. Здесь все играют, удивляются, веселятся, ничего серьезного не происходит. В качестве драпировок в этом своеобразном театре используют цветы, которые по размеру иногда оказываются в человеческий рост, деревья, архитектурные фантазии, в том числе изображение пирамид в духе римской пирамиды Цестия. В русском придворном стеклоделии гравировка дольше сохраняла свои позиции, чем в Богемии, поэтому сюжетная роспись золотом стала развиваться позднее. На раннем этапе ее развития эта роспись практически повторяла гравировку 1760-х — условно переданные боскеты, изображенные в профиль фигуры дам и кавалеров, статуарность и некоторая серьезность, может быть даже сакральность поз, рокайльные завитки как конструктивный элемент, как архитектурный мотив, из которого растут растения и вырастают замки.



Рис. 4. Стопа с изображением галантной сцены, завод в Назье, 1770-е гг., выс. 14,5 см (частное собрание, фото автора)

Сюжетная роспись 1770-х — первой половины 1780-х гг. во многом повторяет мотивы гравировки. Крупные фигуры дам и кавалеров изображены в профиль среди рокайльных завитков с процветшими ветками и трельяжных сеток, отдельные деревья схематично представлены в форме вытянутых пирамидальных елей. Стопа из частного собрания (рис. 4) с изображением дамы и кавалера своим массивным основанием с грубым следом от понтии напоминает по характеру обработки рассмотренный выше штоф (рис. 2).

Со второй половины 1780-х гг. в росписи усиливается роль пейзажа, размеры фигур уменьшаются, возрастает нарративность, интерес к детали, сюжеты приобретают сказочность, а весь сюжет некоторую живость, иносказательность. Художники используют богемскую технику росписи, предполагающую сплошное крытьё порошковым золотом контурного рисунка с последующим выравниванием контуров и процарапыванием деталей острым инструментом. Именно росписи, выполненные в этой технике, вызывают наибольшие трудности в атрибуции ввиду их близости по набору сюжетов и по технологии европейским образцам. Богемское стекло ввозилось в Россию еще в XVIII веке [15], поэтому европейские предметы с росписью золотом могут оказаться и в старых музейных коллекциях.

К продукции Потемкинского завода конца 1780-х или 1790-х гг. с очень большой долей вероятности можно отнести поднос из Суздальского музея (В-3818. С-5857, рис. 5), так же, как и штофы (см. выше) поступивший

в 1921 г. из усадьбы Воронцовых-Дашковых [13, № 40]. Восьмиугольной формы с высоким диагонально отогнутым бортом, он получен выдуванием в форму. Однако следов формы практически не заметно из-за тщательной шлифовки и полировки всех плоских поверхностей. Аналогичный прием использован и при обработке стенок штофов, описанных выше. Верхний край подчеркнут широкой золотой каймой, по борту изображены крупные цветы и фигуры летящих птиц, а зеркало украшает галантная пастораль. По лужайке среди кустов и деревьев шествует пастух. В руках он держит почти горизонтально длинный жезл, перевязанный бантом, напоминающий античный тирс Диониса. Перед ним по земле шествуют фигурки овец, позы которых близки одна другой, но при этом не повторяются. Справа представлена фигура пастушки, которая, протягивает руку навстречу шествию, как бы завершает его. В левой руке у нее тирс, аналогичный жезлу пастуха. Художник помещает фигуры в сказочный мир, где отдельные рокайльные завитки теряют последнее сходство с раковинами, оказываются не отдельным элементом орнамента, а частью сказочных лиан, на которых растут деревья и ветки. На одной из таких лиан вырастает даже архитектурная постройка с замысловатой башней, отдаленно напоминающей силуэт Приоратского дворца в Гатчине (построен в 1799 г.). Фигура пастуха изображена почти в профиль, а фигура пастушки в широкой юбке с фижмами, спадающей вниз широкими прямыми складками, показана повернутой к зрителю, при этом ее голова, развернутая в сторону пастуха, представлена в профиль. По сравнению с галантными сценами на кубках 1760–1770-х гг., размер фигур уменьшен, главную роль в композиции принадлежит пейзажу. Детали фигур, листики растений, рокайльные завитки, исполненные листовым золотом, детализованы процарапыванием иглой. Здесь уже явный отход от несколько тяжеловесного и торжественного стиля более раннего времени в сторону более дробной композиции, все поле которой художник стремится заполнить декором, включая в него мелкие элементы (фигурки птиц, парящие листочки с веточками), композиционно никак не связанные с основным сюжетом.

Сходные мотивы присутствуют и в росписи двух штофов из собрания ГЭ, которые относят к шедеврам Потемкинского завода конца 1780-х или начала 1790-х гг. В них представлены фигуры пастуха (ЭРС-2845) и пастушки (ЭРС-2844) в пейзаже, в окружении прихотливо изгибающихся ветвей и цветов. Фигуры приобретают легкость и непринужденность поз, выражения лиц становятся живыми, фронтальность

фигуры сменяется более свободной позой, фигуры представлены в трехчетвертном повороте (рис. 6б). Вновь появляются мотивы воздушных замков, парящих в воздухе на прихотливо изогнутых завитках рокайля. Для художников-декораторов Потемкинского завода характерны букеты цветов и единичные цветы, ветки которых изгибаются с большим артистизмом, свободно парящие в воздухе фигуры птиц и отдельные веточки с листочками. На кубке из собрания Русского музея [16, ил. 44] гравировку заменяет написанный золотом фриз с изображением пастуха и пастушки в пейзаже. Фигура пастуха представлена в рост, в трехчетвертном повороте, в левой руке он держит жезл с завязанным на нем бантом, а правая рука направлена к стоящей рядом овечке.





Рис. 5. Сюжетная роспись на зеркале подноса Потемкинского завода, конец 1780-х — начало 1790-х, ВСМЗ, инв. В-3818, С-5857 (прорисовка из [13, с. 64])

Рис. 6. Детали росписи бокалов: а) Бокал с крышкой, 1780–1790-е, ГЭ, ЭРС-3237 [6, с. 94], б) бокал — частное собрание (фото автора)

Близок по манере росписи к этим предметам и бокал с молочной филигранью (выс. 21,5 см, ЭРС-3237), поступивший в Эрмитаж как дар Э.М. Башковой и Е.М. Залкинда (рис. 6), а также рюмка с филигранью из частного собрания. Именно в этих произведениях роспись золотом достигает той живописности, той виртуозности исполнения, которая выделяет изделия Потемкинского завода среди современной им массовой европейской продукции.

В 1790-е гг. орнаментальная роспись переносится на декорирование цветного стекла. Именно тогда появляются кубки с широкой чашей полу-овоидной формы на квадратном основании, восходящие к английскому бокалу-ремеру, кубки с вытянутым коническим пойлом, компотницы в виде широкой высокой чаши с высокими конусообраз-

ными крышками. Техника процарапывания деталей уходит в прошлое, ее заменяет детализация изображения путем контраста натертых до блеска, полуматовых и матовых поверхностей, достигаемая цировкой. Наряду с характерными орнаментами классицизма — меандром, пальметтами, мотивом бегущей волны, жемчужником, веточками оливы, листьями и завитками аканта, дальнейшее развитие в нем приобретает мотив цветочных гирлянд. Они становятся более пышными. От эскизной росписи недавнего времени не остается и следа. Каждый листик и цветок тщательно выписаны и подчеркнуты цировкой. Парные четырехчастные графины из собрания ГЭ (рис. 7а) украшены легкой росписью золотом: по тулову изображены симметрично расположенные побеги аканта с мелкими листочками, плавно изгибающиеся и переплетающиеся у самого конца, образуя замкнутый овал с цветком наверху. Плечи графина опоясывает горизонтальный фриз из меандра, пересеченный стилизованной веткой оливы с цветами и ягодами. Еще один горизонтальный фриз из чередующихся крупных и мелких листьев расположен в нижней части тулова. По всей поверхности графина разбросаны пятиконечные золотые звездочки. В декоративном оформлении этого предмета еще ощущается та свобода композиции, которая была свойственна росписям более раннего времени.

Четырехчастный графин из собрания ГИМ (9735ст), отличает сферическая форма тулова. Его декор ограничен широкой золотой отводкой по верхнему краю и написанными золотом четырьмя круглыми медальонам с вензелями EN под дворянской короной в обрамлении из стилизованной оливковой ветви. Этот стиль росписи, сформировавшийся в последние годы XVIII века, получает дальнейшее развитие в первое десятилетие XIX столетия. Изящная роспись золотом начинает играть все более важную роль, постепенно заполняя всю поверхность предмета. Все это соответствует возрастанию роли позолоты в эстетике классицизма накануне его перехода в ампир.

В другом четырехчастном графине (рис. 7б) из музея Императорского фарфорового завода (Мз-Х-8), который мы относим уже к самому началу XIX века, все пространство четко разделено по высоте на отдельные ярусы горизонтальными золотыми линиями, обрамляющими широкий фриз из пальметт и такой же, как в предыдущем примере, пояс из ветки оливы с чередующимися мелкими и крупными листочками. Точно такой же фриз, но с веткой, направленной в противоположную сторону,

опоясывает верхнюю часть горла. В верхней части тулова его разрывает круглый медальон, обрамленный крупным жемчужником и несущий два переплетенных вензеля МН. Характер росписи, контуры букв, усложненные включением отдельных бусин жемчужника, находят прямые аналогии в декоре цветного стекла Императорского завода, а также в росписи рюмки с полу-овоидной чашей, плавно переходящей в граненую ножку, находящуюся на круглом основании (ЭРС-316). В близком им графине из коллекции ГИМ (728ст) центральный фриз с завитками аканта поднят до уровня плеч, оставляя все центральное поле тулова медальону с инициалами ПГ (рис. 7г). Другой графин из эрмитажной коллекции (рис. 7д) украшен четырьмя медальонами с названиями напитков (водка, ром, мадера, вино; ЭРС-1411, выс. 30,6 см, [17, № 64, с. 170]).

В другом графине (рис. 7е) из того же собрания (ГИМ, 3891ст) центральный фриз становится шире, захватывая не только верхнюю часть тулова, но и плечи. Он образован из широкого пояса, залитого черной непрозрачной эмалевой краской с чередующимися прямоугольными и ромбовидными резервами, заполненными растительными мотивами и трельяжной сеткой. Снизу с него как бы свисает подзор в виде ажурного фриза из переплетающихся завитков аканта. В росписи этого предмета стиль теряет ту классическую строгость и гармонию, свойственную рассмотренным выше предметам. Близок ему бокал (тип «флейта») с крышкой на квадратном основании (ГЭ, ЭРС-309), в росписи которого также использован пояс, написанный черной эмалевой краской. Сходный по форме бокал (ГЭ, ЭРС-2557) с монограммой НГ под дворянской короной украшен полупрозрачным синим эмалевым фризом с виноградной лозой. На этом предмете имеется надпись «30 марта 1807 г.», которая позволяет датировать эту группу изделий первым десятилетием XIX века. Близкий по декору более низкий бокал на квадратном основании украшен синим эмалевым фризом со стилизованной виноградной лозой (ГМЗ «Павловск», ЦХ 11483).

Еще один четырехчастный графин (рис. 7в) с богатейшей росписью золотом недавно попал в коллекцию Лувра из коллекции известного исследователя французского стекла Ф. Монте де Ока (Лувр, ОА 12616, высота 24 см, диаметр 11 см, бронзовые пробки современные). От других графинов аналогичной формы его отличает более тонкая манера росписи медальона, изображающего колчан со стрелами, лук в окружении тонко прописанных плавно изгибающихся ветвей. Несколько укруп-

нены и пятиконечные звездочки, разбросанные по тулову. Хотя по тонкости росписи и цировки данный предмет отличается от описанных выше четырехчастных графинов, сходная форма и стилистика росписи позволяют отнести его к русской работе 1800-х гг. Для французского стекла эпохи зрелого классицизма, в отличие от мебели, фарфора и бронзы, золочение не было так характерно, хотя известны примеры столовой посуды, украшенной цветочными гирляндами, написанными золотом и детализированных прочерчиванием.



Рис. 7. Четырехчастные графины: а) ГЭ, экспозиция, б) Музей ИФЗ Мз-Х-8, в) Лувр, г) ГИМ 728ст, д) ЭРС-1411, е) ГИМ-3891ст

Четкое разделение росписи на ярусы характеризует и предметы так называемого Орловского сервиза. Он был подробно описан Т.А. Малининой [17] как состоящий из двух комплектов посуды, отличающихся формой предметов и характером их декора. Особый интерес представляет его основная часть, в которую входят графины, бокалы и чаши-полоскательницы. Графины Орловского сервиза (рис. 8а) имеют широкое цилиндрическое тулово, несколько расширяющиеся в верхней части, покатые плечи, украшенные пальцевидными гранями и широкое граненое горло с двумя золочеными кольцами и сильно выступающим венчиком. Нижняя их часть украшена углубленными мелкими вертикальными гранями с арочным завершением. В центре тулова размещен круглый медальон, в который вписаны дворянская корона и два переплетающихся вензеля АО, в окружении листовидного орнамента. Дно графина чуть вдавлено в центре, с зашлифованным следом от понтии. Пробка плоская, вытянутой каплевидной формы с фацетированным краем и полированным диском в центре.

Форма графинов восходит к английскому стеклу эпохи Георга III, однако точно не повторяет их. Так, в георгианских графинах

бочкообразной формы на горле помещены три кольца, а пробка имеет дисковидную форму («бычий глаз»). Английские графины с покатыми плечами, расширяющейся книзу воронкообразной формы, часто имели плоскую пробку в виде перевернутой вверх дном капли. Для английского стекла, знаменитого своей огранкой, не характерна богатая позолота.

Графины Орловского сервиза украшены росписью золотом. Вверху широкой части тулова проходит горизонтальный фриз из пояска меандра с включенными в него вертикальными веточками оливы, отделенный с двух сторон двумя линиями отводки. На нем, как на горизонтальной тяге, висят гирлянды из листьев с пышными розами и простыми пятилепестковыми цветками шиповника. Позолотой подчеркнуты и изгибающиеся завершения граней. В нижней части тулова над ними размещен пояс из редких схематично изображенных прямых веточек с двумя листочками, заканчивающихся цветками. По центрам пальцевидных граней в верхней части тулова размещены лежащие на одной вертикальной прямой отдельные элементы жемчужника и стилизованные геральдические лилии. Бокалы имеют форму, необычную для русского стекла XVIII века. Восходящая к средневековому рёмеру форма полу-овоидных («шлемовидных» по Е.В. Долгих) бокалов на короткой крепкой ножке и литом квадратном основании, известна в английском стекле с 1790-х гг. Эти широкие бокалы-рёмеры использовали для пива или сидра, также в них готовили коктейли из бренди или рома, разбавляя их водой. Примером может служить хранящийся в музее Виктории и Альберта бокал (инв. C.260–1925) с медальоном, в котором выгравирована фигура Британии, управляющая морскими волнами, — это изображение было популярно в Англии в 1800–1805 гг. Другой английский бокал-рёмер из синего стекла (Корнинг, инв. 79.2.89) имеет точную датировку 1797 годом. Он украшен написанным золотом изображением трехмачтового судна с надписью The glorius / 11 Oct 1797 в память победы английского флота над голландским при Кампердауне.

Форма графина и бокалов Орловского сервиза, а также отдельные детали обработки пробки и тулова находят аналогии в изделиях ИСЗ начала XIX века. Графин из частного собрания (рис. 8б) отличает чуть более приземистая форма. Его цилиндрическое тулово, чуть сильнее суженное в нижней части, так же, как и в эрмитажном графине, украшено мелкой вертикальной насечкой с арочным завершением. Верхнюю часть тулова занимает широкий фриз из тонко написанной виноградной лозы

с листьями, гроздями ягод и усами. В некоторых местах в него включены плавно изгибающиеся ветки оливы с листьями и ягодами — этот мотив перекликается с веточками оливы в изгибах меандра на Орловском сервизе. Дальнейшая работа с музейными и частными собраниями позволит выявить и другие аналогии, вводящие эту часть сервиза в круг изделий ИСЗ 1800-х годов.

Будучи частным заказом, Орловский сервиз не находит упоминаний в источниках. Из опубликованной Т.А. Малининой записки известно имя заказчика. Им выступал граф Алексей Григорьевич Орлов (1737–1807), брат Григория Орлова. Учитывая факт длительного пребывания А.Г. Орлова за границей, с 1797 г по 1802 год, можно предположить, что основная часть сервиза была изготовлена в период с 1802 по 1807 год в дополнение к той его части, которую он привез из-за границы. Возможно, именно тогда на завод попали образцы английского стекла, взятые за основу при создании его форм.

Исходный комплект посуды с орнаментом в виде золотой полосы (бокалы-флейты на квадратном основании, бокалы-рёмеры на квадратном основании с более узким и вытянутым вверх пойлом) как формами изделий, так и приемами декорирования, значительно отличается от основного. Эти предметы, по форме также ориентированные на английский хрусталь (см. английский бокал-флейту в Музее декоративного искусства в Париже, нач. XIX в., инв. 22102.F), по декоративному оформлению не находят аналогий в русском искусстве около 1800 г. Хотя фризы, заполненные эмалевой краской с геометрическими резервами, известны в русском стекле, манера процарапывания иглой узора по сплошному золотому крытью не находит аналогий в русском искусстве около 1800 г. Такая техника известна нам в северной Богемии и в Германии. Можно предположить, что эта часть комплекта была заказана Орловым в период его пребывания в Европе с конца 1797 по 1806 г. (известно, что Орлов находился в Германии) и привезена в Россию, где была дополнена на ИСЗ.

В продукции ИСЗ, начиная со второй половины 1800-х гг., важную роль начинает играть свинцовый хрусталь, украшенный различными видами граней. Роль огранки в декоративном оформлении изделий возрастает, но любовь к росписи золотом в ряде изделий сохраняется. В графине из собрания В.А. Тропинина (инв. СТ-41, опубликован в [18]), датируемым нами концом первого или началом второго десятилетия XIX века, количество декоративных фризов, опоясывающих тулово, воз-



Рис. 8. Графины ИСЗ: а) Орловский сервиз (ЭРС-704, выс. 25 см, без пробки 20 см), б) частное собрание (выс. 20,5 см), в) частное собрание (выс. 30,3 см), г) ЭРС-410 (выс. 28 см без пробки)

растает, по сравнению с изделиями Орловского сервиза. Вместо мелкой вертикальной грани у основания помещен пояс высоких алмазов, дополненный рядом из полуциркульных граней. Такой же декор повторяется и на плечах графина. Предмет богато расписан золотом. Его горло, плавно переходящее в тулово, украшено поясками жемчужника, в вертикальных тягах чередующегося с трилистниками. Полуциркульные арки подчеркнуты золотой отводкой, а в их тимпанах помещены резные трифолии с цветочной розеткой в центре, крепящиеся на ламбрекенах написанного золотом фриза. Все центральное поле заполняет арабеска из завитков и листьев аканта, в которую включен круглый медальон.

Превосходная по уровню исполнения роспись золотом известна и на предметах 1820-х гг., например, на графине из частного собрания (рис. 8в). Такие графины предназначались для воды, так как их ставили в спальнях для утоления жажды во время сна. Графин имеет цилиндрический корпус, нижняя выступающая часть (по-немецки Ranft) обработана мелкими острыми вертикальными гранями. Она служит основанием, придающим всему изделию устойчивость. Тулово плавно переходит в широкое коническое горло с одним горизонтальным кольцом, обработанном гранью. Пробка графина выполнена в форме бокала с раструбовидным туловом, нижняя часть которого также имеет уширение с мелкой вертикальной насечкой. Можно предположить, что необычная

форма графина была навеяна знакомством с попавшими в Россию или увиденными в Вене работами А. Котгассера. Изысканная роспись золотом не только заполняет нижнюю часть тулова, но и подчеркивает все конструктивные элементы. Среди ее мотивов — ветка оливы на золотом фоне, вытянутые вертикально расположенные листья с вырастающими из них колосьями, живописно закрученные в спираль растительные побеги, на концах которых расположена розетка. Все эти элементы по отдельности встречаются в росписях на стекле 1790–1810-х гг., например, в графине-холодильнике (ГЭ, ЭРС-410).

Интерес к росписи золотом на поташно-известковом стекле сохраняется и развивается на частных заводах, которые не имели возможности регулярно приобретать требуемую для варки хрусталя селитру (ее сбыт контролировало военное ведомство).

Роспись золотом на Никольско-Бахметьевском заводе

Среди частных стеклянных заводов России роспись золотом получила распространение на Никольско-Бахметьевской фабрике. О ранней продукции этого предприятия, основанного в 1763 г., нам ничего не известно, так как фабрика была разорена в 1773–1774 гг. отрядом Е. Пугачева. Сохранившиеся в образцовой рюмки и бокалы из бесцветного стекла с гирляндами, написанными в стиле назьинского стекла этого времени, позволяют говорить о подражании столичным образцам. Встречающаяся в ряде бахметьевских изделий конца XVIII века форма бокала с граненым пойлом, суженным в нижней части (см. бокалы ГМК «Кусково», инв. ст1345, ГИМ, инв. ст1864), возможно, свидетельствует, что часть описанных нами рюмок 1770-х гг. имеет бахметьевское происхождение. Если это так, то различить продукцию двух предприятий пока не представляется возможным. Об опытах экспериментирования с техникой процарапывания рисунка свидетельствует сохранившийся в заводской образцовой стакан 1780-х гг. с изображением группы из трех фигур (стоящей мужской фигуры, сидящей женской и едва намеченной лежащей фигуры; Никольск, инв. 1826). Низкое качество стекла, содержащего камни и пузыри, неравномерная толщина стенки с большим заливом стекла в основании, несколько примитивная техника исполнения живописи не позволяют отнести этот предмет к образцам, привезенным на завод. Можно предполагать, что в эти годы предприятие ориентируется на петербургскую (назийскую) продукцию.

Новое понимание декорирования изделий золотом и серебром приходит на завод в конце 1780-х гг. Что послужило толчком к его развитию, пока остается неизвестным. Можно предположить, что у ее истоков стоял европейский мастер, известный нам по двум подписным работам с монограммой RAV. По характеру исполнения эта бахметьевская роспись существенно отличается от столичной, в своих лучших образцах даже превосходя ее по тонкости и совершенству исполнения.

На вазочке из фиолетового стекла, цилиндрическое тулово которой плавно расширяется к верху и к основанию, изображены отдельные цветы и бабочки. Живопись почти полностью стерта, изображения читаются с трудом. По верхнему краю нанесена широкая золотая отводка. Помещенная сверху на расширенном основании пространная надпись («1789 г. на хрустальномъ фабрики Бахметьевой Пензенскаго наместничества, Городищенской округи, при селе Никольскомъ на реке Выргане») позволяет точно датировать предмет.

Гораздо более тонкая и проработанная роспись украшает кашпо из яркого синего стекла, происходящее из собрания музея Штиглица ([19, с. XIII]) и ныне хранящееся в ГРМ (инв. СТ-343, опубликовано в книге [20, табл. 2], рис. 9). В системе его росписи появляются гирлянды, связанные друг с другом бантами в единую круговую композицию. Гирлянды, с вплетенными в них цветами розы и незабудки, тщательно выписаны кистью и детализированы цировкой. Цветки незабудки мастер сверху прописывает серебром, ныне потемневшим и утратившим деталировку, этой же кистью он подчеркивает кончики некоторых листьев гирлянды. Розаны написаны золотом более яркого, чуть красноватого оттенка. Такой подход к росписи более традиционен для фарфора, он не находит аналогий в продукции Потемкинского завода этого времени. Это изделие содержит ту же самую надпись, что и ваза, и дату 1789, но ниже надписи на нем под словом «городищенской») помещены латинские буквы RAV, отсутствующие на других предметах. Возможно, это подпись приглашенного на фабрику иностранного мастера. Мотивы гирлянд, изображенные на этой вазе, определили характерный стиль бахметьевской росписи двух последующих десятилетий.

В синих кашпо из ГЭ (РС-144) и ГИМ (3578ст), а также в фиолетовом кашпо из ГРМ (СТ-345), содержащих такую же надпись и датированных тем же 1789 годом (всего сохранилось пять кашпо с такой надписью, три из них хранятся в ГРМ (консультация О. Старцевой), по одному в ГИМ

и ГЭ), монограмма RAV отсутствует. Гирлянды здесь изображены схематично, немного эскизно, грубыми, нарочито небрежными мазками, что выдает руку ученика. В эрмитажном кашпо банты держат головки херувимов, представленные силуэтами со сплошной заливкой, как единое золотое пятно. Фигурки бабочек и жучков напоминают роспись вазы.

В изделиях Никольско-Бахметьевского завода 1790-х гг. мотив цветочных гирлянд достигает своей кульминации. Гирлянда теперь трактуется как живой побег с листьями и цветами. Мастера нисколько не смущает присутствие на нем одновременно и пятилепестковых цветков (земляники?), встречающихся в русском разнотравье и тщательно выписанных цветов розы. Эскизность и беглость манеры более раннего времени сменяются живописностью и желанием детализировать. На смену процарапыванию иглой приходит полировка агатовым камнем и цировка. Характерной особенностью росписи бахметьевского стекла является одновременное использование не только золота, но и серебра. Этот характерный бахметьевский стиль иллюстрируют два предмета из образцовой Никольского завода. Это графин с туловом вытянутой воронковидной формы, плавно переходящим в длинное горло, украшенное на английский манер чешуйчатой гранью (Никольск, инв. 1022). Нижняя часть тулова обработана «прямым райком» — вытянутыми узкими вертикальными гранями с полуциркульным завершением. По центру тулова помещен написанный золотом круглый медальон с вписанной в него геральдической композицией из дворянской короны в центре балдахина, на свисающей драпировке которого помещен двуглавый орел с фигуркой Георгия Победоносца на коне. Композицию завершает орденская цепь святого Андрея Первозванного из чередующихся двуглавых орлов и овальных медальонов с Георгиевским крестом. Верхнюю часть тулова украшают цветочные гирлянды, а также редкие свободно разбросанные цветы, листья и с большой любовью написанные бабочки. В росписи используется не только золото, но и серебро, которое здесь положено поверх золота, а также цировка. В местах утраты серебряного покрытия золото приобретает теплый красноватый оттенок.

Кружка из Никольского музея хрусталя (инв. 1101) представляет собой чуть расширяющийся кверху цилиндр, нижняя часть которого обработана райком на подобие графина. Роспись кружки, украшенной медальоном с изящно написанными латинскими инициалами HG, по стилю очень близка росписи графина. Здесь мотив цветочных гирлянд



Рис. 9. Мастер-монограммист RAV. Кашпо из Музея Штиглица (ныне СТ-343, ГРМ), фото из [20, табл. 2] и фрагмент росписи в цвете (рисунок автора)

Рис. 10. Стопа с изображением архиерея, ГЭ, ЭРС-2545, Никольско-Бахметьевский завод, ок. 1800, выс. 20 см (с крышкой)

получает дальнейшее развитие, появляются ленты из цветов, колосья, горизонтальный фриз из виноградной лозы с трехчастными листьями, изгибающими усиками и гроздями плодов. В свободном от гирлянд поле помещена фигура бабочки. В маленьком кольце из веточек под венком с монограммой золотом выписана дата 1792 и те же буквы RAV, позволяющие отнести оба предмета к руке того же мастера.

К этим изделиям стилистически близка стопа с крышкой с изображением архиерея (рис. 10) из собрания Эрмитажа (ЭРС-2545) [6, с. 68–69]. Тулово ее, чуть расширяющееся кверху, также снизу обработано райком, но, в отличие от кружки, до самого верха огранено узкими вертикальными плоскими гранями. Центральную часть тулова занимает фронтально расположенная фигура архиерея в саккосе, омофоре и митре, по бокам саккоса свисают две палицы (по изображенным одеяниям нельзя определить чин архиерея — митрополит, епископ или архиепископ). В левой руке он держит посох, а правую протягивает в сторону просителя. Его коленопреклоненная фигура изображена в профиль. Руки он держит сложенными на груди, перед ним на столике лежит раскрытая книга. По левую руку от архиерея представлены фигуры добродетелей с пальмовыми ветвями в руках, которые, плавно изгибаясь, обрамляют две монограммы из четырех переплетающихся букв РАГП, сплетенных

воедино. Другими руками они держат цепь, на которой висят два навсегда соединенных друг с другом ключа. Изображения жертвенника со священными сосудами показывает, что действо происходит в храме (консультация А.С. Преображенского).

Стопа, возможно, является подносной архиерею от человека, который через таинство исповеди получил прощение грехов или благословение на вступление в брак (на это указывают две монограммы, слитые в одну и два соединенных ключа). Смысл изображенного раскрывает надпись, помещенная на ней рядом с фигурой просителя. Она читается так: «с милостию патшей проситъ отпущения греховъ» («патшей» — устаревшее от «падший»; в [6, с. 69] надпись приведена неточно: «с милостию Божией просим отпущения грехов»). По-видимому, фигура слева изображает заказчика, который пал на колени перед архиереем. В основе этой иконографии, не имеющей прямых аналогов в изобразительном искусстве, лежит идея парадного портрета XVIII века, которая осложнена включением в композицию дополнительных фигур. Представленные фигуры архиерея и просителя, безусловно, наделены портретным сходством. Хотя определить их имена не удается, но, учитывая факт выполнения росписи в Никольске, можно предположить, что изображенный является состоятельным заказчиком из числа дворян. Помимо сюжетной композиции, большую роль в оформлении стопы принадлежит орнаменту — пышные гирлянды с цветами роз, но не свободно парящие в воздухе, как в росписях на стекле более раннего времени, а свисающие с карниза, роль которого выполняет широкая лента золотой отводки в верхней части тулова. Тем самым вся композиция оказывается структурно организованной, приобретает тектонику.

Еще одна стопа с крышкой находится в собрании ГМК «Кусково» (ст1480). От эрмитажной стопы ее отличает характер огранки: вместо грани райком тулово на всю высоту обработано узкими прямыми гранями. В центре расположен медальон с латинской монограммой PN. Все тулово стопы, а также ее крышка украшены гирляндами из цветов, лент и бантов. С большой любовью художник изображает те растения, которые ему хорошо знакомы, — букетики земляники, колоски, а также сидящих на цветах бабочек и пчел. Все это очень близко почерку мастера-монограммиста RAV, хотя авторской подписи на этом изделии нет. По стилю росписи стопа, возможно, сделана чуть позже, чем подписные изделия 1789 г., поэтому мы относим ее к 1790-м годам, а не к более

раннему времени, как в [21]. В стопе из ВМДПНИ (инв. РС-752) появляется фриз из меандра с пропущенной через него оливковой ветвью, здесь живой и непосредственный. В эпоху ампира он будет схематизирован и прочно войдет в арсенал бахметьевской росписи бокалов-рёмеров.

Несколько бахметьевских стоп 1790–1800-х гг. хранится и в других музейных собраниях. Все эти предметы близки по характеру и манере росписи, отдельные элементы которой еще не полностью отделились от их природных прототипов и не превратились в строгий классический орнамент. Живая связь с природой, в которой художник черпал вдохновение, чуть ли не напрямую, а не через гравюры, давала большую свободу воображению, которое рождало сидящих на ветках и цветах и порхающих вокруг насекомых. В основе этой росписи лежал классический оригинал, который мастер-монограммист RAV и его ученики несколько видоизменяли, приспосабливая его к «бахметьевской» форме изделий и переосмысливая, наделяя непосредственной связью с природой. Возможно, одним из учеников монограммиста RAV и был Александр Вершинин, ставший главным мастером завода в 1795 г. [4, с. 202]. Его художественному почерку в росписи свойственна та любовь к детали, которая присуща работам монограммиста RAV и его последователей.

Заказчиками лучшего бахметьевского стекла выступало столичное и московское дворянство. Об этом свидетельствует гербы, помещаемые на заказных изделиях (описанный выше графин с гербом Москвы, Никольск, музей; стопа с гербом рода Ознобишиным, ГИМ, 2763ст и др.). В 1806 г. владелец завода Н.А. Бахметьев получает заказ от Министерства Двора [20, с. 56–58] «в поощрение Господина Бахметьева к усовершенствованию его заведения». К концу 1806 г. сервиз на 70 кувертов был готов и в январе 1807 г. на трех подводах был отвезен в Санкт-Петербург двумя мастерами — Александром Вершининым и Афанасием Герасимовым. В письме на имя графа Н.А. Толстого, бывшего президентом придворной конторы (с 1826 г. — министерство Двора), Бахметьев пишет, что постарался выполнить заказ так, чтобы «отечественное произведение ни в чем не уступило в сем роде искусства иностранному» [20, с. 57]. Предметы, заказанные Двором на Бахметьевском заводе, до сих пор не выявлены, хотя большой объем заказа позволяет предположить, что хотя бы некоторые из них сохранились. В апреле 1814 г. на завод поступил еще один заказ от Казны на изготовление посуды, возможно,

в связи с празднованием победы над Наполеоном. На обеденный стол в Таврическом дворце был подан Бахметьевский хрусталь.

Манера росписи золотом и серебром, привнесенная на завод мастером-монограммистом RAV, получает дальнейшее развитие в 1810-е гг., но со временем, в ней происходят изменения. Помпезные цветочные гирлянды становятся проще и лаконичнее и постепенно уходят. В моду входят широкие ленты, исполненные сплошным золотым крытьём в технике отводки на турнетке. Возрастает роль отдельных деталей (цветок на ветке, фигура бабочки), которые укрупняются в размере. Небольшие изящные мушки и бабочки, сидящие на цветочных гирляндах, приобретают самостоятельную роль, становясь смысловым центром всей композиции (знаменитые бахметьевские бокалы и стаканы «с мухами», например, ВМДПНИ: инв. РС-212, РС-767, см. [7, с. 104–105]; ГЭ: инв. ЭРС-3105, ЭРС-3106, ЭРС-3241). Такая трансформация мотивов, являющаяся признаком зарождающего бидермайера [22], происходит во второй половине 1810-х годов и продолжается в следующем десятилетии (см. стакан с бабочкой А. Котгассера 1815 г. [23, с. 206] и богемские стаканы с бабочками 1820-х [23, с. 207]). Это позволяет нам датировать бахметьевские стаканы с мухами и бабочками не 1800-ми годами (см. [7, с. 104–105]), а временем позднее 1815 г.

Наряду с живописцами, выполнявшими росписи в духе строгого классицизма при его переходе в ампир и в бидермайер, на Бахметьевском заводе в начале XIX века сохранилась и манера росписи гирляндами в традиции 1770–1780-х гг. Возможно ее выполнял мастер, художественные навыки которого сформировались именно в это время. Примером служит бокал (рис. 11в) из собрания ГЭ (ЭРС-319) с вытянутой овоидной чашей на литом ступенчатом прямоугольном основании, плавно переходящим в четырехгранную ножку. Украшающие его гирлянды с бантами и подвешенными на них стилизованными цветками роз практически неотличимы от тех, которые были популярны в более раннее время. Если бы не форма предмета, характерная для самого конца XVIII столетия, его можно было бы отнести на два десятилетия раньше. Несколько грубое исполнение изделия и качество стекла не позволяют увидеть в нем продукцию столичного завода. Другой образец подобной росписи на бокале с литым прямоугольным основанием более простой формы сохранился в заводской образцовой (Никольск, музей, инв. 1405 [23, с. 88]), что косвенно подтверждает никольское происхож-



Рис. 11. Бокалы-рёмеры: а) Орловский сервиз (ГЭ, ЭРС-614, выс. 9,1 см), б) Никольск, музей, инв. 2678 (выс. 10 см), в) ГЭ, ЭРС-319 (высота 6,7 см без крышки), г) частное собрание (выс. 10,1 см)

дение этой группы изделий. Еще один бокал-флейта на квадратном основании со сплошной горизонтальной огранкой в верхней части тулова (частное собрание, автор выражает благодарность А.И. Смольникову за предоставленные сведения) украшают гирлянды из розанов, свисающие с бантов. Декор в виде цветочных гирлянд и корзин цветов характерен для французского стекла эпохи Реставрации.

Возможно, что среди образцов, полученных Н.А. Бахметьевым для работы над петербургским заказом были и ремеры, близкие «русской» части Орловского сервиза. Форма шлемовидного («тюльпановидного» по Шелковникову [16, с. 98]) бокала на короткой ножке и квадратном основании продолжает пользоваться в Англии широкой популярностью, пик которой приходится на середину XIX века. В это время их можно было найти там в любом кабаке. Интерес к ремеру развивается и на Бахметьевской заводе. В Никольском музее стекла и хрусталя хранятся несколько подобных бокалов (рис. 11б), два из которых (инв. 1978, 2678) в верхней части украшены пояском меандра с включенным в него венком из ветки оливы. Именно этот мотив, с некоторыми вариациями (вместо горизонтальной оливковой ветки в каждый сегмент меандра там включена короткая вертикальная веточка с четырьмя листиками и ягодкой на конце) использован в Орловском сервизе. По мнению автора, все известные бокалы этой формы с описанным типом росписи производились не на ИСЗ,

а в Никольске примерно с конца 1800-х гг. до середины XIX века, а возможно и позже. Именно длительностью их производства объясняются те различия в формах ножки высоте цоколя, которые подробно рассмотрены Е.В. Долгих при описании большой коллекции этих бокалов, находившихся в частном собрании [25]. Большей частью они выполнены из поташного-известкового стекла, однако встречаются редкие экземпляры из свинцового хрусталя, которые, как раз и представляют собой образцы ранней продукции 1800-х гг, когда Н.А. Бахметьев стремился доказать, что умеет производить стекло не хуже английского с целью запретить ввоз в Россию иностранного стекла. Их отличает несколько больший размер пойла и наличие низкой крышки со сферических хватком в центре. Один такой бокал есть в коллекции ВМДПНИ (инв. РС-834), точно такой же представлен в частном собрании (рис. 11г).

Роспись золотом русского стекла XVIII века и проблемы атрибуции

Работа с архивами пока не позволила найти имена мастеров, занимавшихся росписью золотом на Потемкинском и Никольско-Бахметьевском заводах (на последнем известен лишь Александр Вершинин). По сведениям, опубликованным Татевосовой, в 1792 г. в живописной мастерской Потемкинского завода трудились 9 человек, из них 1 подмастерье, 6 учеников и 2 крепостных [26, с. 193]. Князь Н.Б. Юсупов, ставший управляющим Стеклянного завода после возвращения его в казну в 1792 г., относил все успехи в живописи на стекле конца XVIII в. за счет «трудов и рвения» стоявшего во главе живописной мастерской Петра Неупокоева (1765–1830?) [25, с. 188]. В цитируемой работе Татевосовой практически не приводится сведений о работавших на заводе иностранных мастерах. Однако в архивах сохранились разрешения на вступление в брак с девушками православного исповедания работавших на этом предприятии лютеран: вольного цехового стеклянного дела мастера Иоганна Синбуша [26] и мастера Ивана Шульца [28]. Известно и «Дело о переходе крепостного мастера Стеклянного завода Ефрема Карамышева Иоганна Мосева из лютеранского вероисповедания в православное» [29]. Все это свидетельствует о том, что завод постоянно пополнял кадры за счет привлечения иностранных мастеров. Однако у нас нет никаких сведений о том, что они составляли на предприятии обособленную замкнутую касту, как это было в Норвегии [30], где приглашенные

из Англии и с территории Германии мастера работали обособленно и не обучали норвежцев.

Именно контактами предприятия с европейскими мастерами в 1770-1780-е гг. объясняется родственность орнаментального оформления изделий Потемкинского завода, прежде всего, богемским образцам. Наибольшую трудность в атрибуции вызывают именно изделия именно этого времени, украшенные декоративными гирляндами и фигурными композициями, детализованными прочерчиванием иглой. По технике исполнения они практически неотличимы от современной им европейской продукции. Некоторую помощь в атрибуции могут оказать естественно-научные методы. На всех исследованных нами предметах Казенного (Потемкинского) завода 1760–1800-х гг. для закрепления золота (как порошкового, так и листового) обнаружен свинцовый флюс. Удобный метод-экспресс-анализа представляет собой измерение портативным рентгенофлуоресцентным анализатором XMet 7500 по программе MidS FP, работающей по фундаментальным параметрам [31]. Проводится несколько параллельных измерений, затем данные усредняются. Из-за различной толщины покрытия и трудностью проведения измерений на изделиях, расписанных тонкими линиями, массовое отношение Au: Pb может значительно колебаться от 2 : 1 до 30 : 1. В стаканах ст1444 и ст1081 из собрания ГМК «Кусково» это отношение примерно равно 2 : 1, то есть позолота богата флюсом, что, возможно, и объясняет прекрасную ее сохранность. На кубках елизаветинского времени позолота непрочная, свинцового флюса нет (например, кубок из синего стекла ст2801 в ГМК «Кусково», в книге [5] указан устаревший инвентарный номер 2974). Свинцовый флюс отсутствует и в изделиях Никольско-Бахметьевского завода, расписанных золотом (стопа с крышкой ГМК «Кусково» 1480ст; автор выражает благодарность В.В. Микитиной и руководству ГМК «Кусково» за предоставленную возможность изучения предметов). В XIX веке золото закрепляли на висмутовом флюсе (Au: Bi равно от 10 : 1 до 20 : 1). В будущем такие измерения желательно провести на предметах из различных музейных собраний. Дополнительного изучения требует большой комплект посуды с росписью золотом, приобретенный в 2007 г. в Государственный Эрмитаж [32]. Формы некоторых изделий, а также манера их росписи заметно отличаются от рассмотренных выше предметов Потемкинского завода, русское происхождение которых не вызывает сомнений.

При анализе произведений Потемкинского завода 1770–1780-х, расписанных золотом, нужно учитывать близость его изделий не только к богемскому и некоторому французскому, португальскому стеклу, но и к продукции испанской королевской мануфактуры Ля Гранха де Сан Ильдефонсо, в той части их ассортимента, которая была ориентирована на богемские образцы (граненые стаканы, графины, штофы). Это крайне затрудняет атрибуцию в случае неизвестного происхождения вещи и может привезти к попаданию европейского стекла в музейные и частные коллекции, ориентированные на русское искусство. Для продукции Ля Гранха также характерно стекло холодного оттенка не очень высокого качества варки с белыми камнями, пузырями. На дне изделий, в отличие от богемского стекла, часто оставлен грубый след от понтии, который в богемском стекле зашлифован или закрыт своеобразной розеткой («солнышком») из направленных к центральному кругу вытянутых овальных граней. Используя имеющиеся в распоряжении автора единичные примеры анализа позолоты стекла Ля Гранха, приходится признать наличие на них свинцового флюса, что также не вносит ясность в атрибуцию. Для стиля мастеров Ля Гранха характерны гирлянды с крупными сочными цветками, висящие на цепях, немного пересыщенные декором.

Гораздо легче отличить стекло потемкинского завода от тех изделий европейских мануфактур, которые по форме изделий были ориентированы на английские образцы, а в росписи золотом в них присутствовал тот же мотив гирлянд, что и в рассмотренных нами предметах. Нам неизвестно об огранке ножек бокалов на Потемкинском заводе на английский манер ромбическими и гексагональными гранями. Ножка одного из бокалов (см. рис. в [2]) близка по форме ножкам описанных нами рюмок 1770-х гг., но отличается введение в нее двух переплетающихся спирально закрученных нитей рубинового стекла, снаружи опоясанных спиралью из молочного стекла. Этот мотив представляет собой упрощенную вариацию сдвоенных спиралей на английских бокалах середины XVIII в. Использование в этом изделии рубинового стекла позволяет предположить его происхождение с северной Германии, где рецептура низкосвинцового рубинового стекла была известна еще со времен Кункеля, в то время как на Потемкинском заводе рубиновое стекло было высоко свинцовым. Мотив исполнения цветочных гирлянд в европейском стекле разных заводов варьировался от бегло и эскизно написанных до скрупулезно выписанных и тонко проработанных иглой.

Начиная со второй половины 1780-х гг., на Потемкинском (Императорском) заводе сформировался свой уникальный стиль росписи золотом, который получил развитие в 1790-е и достиг своей вершины в 1800-е гг. На Никольско-Бахметьевском заводе в 1800-е гг. возникает свой вариант росписи золотом и серебром, характеризующийся живым интересом к природе. Таким образом, наибольшую сложность в атрибуции вызывают изделия 1760–1780-х гг., которые внешне сходны по форме и декору с продукцией других европейских предприятий. При проведении атрибуции следует учитывать следующее:

1) форму предмета — поиск близких аналогий среди известных изделий Потемкинского и Никольско-Бахметьевского заводов; форма бокала-рёмера и флейты появляются в английском стекле в 1790-е гг., а в России — около 1800 г.;

2) изучение состава стекла — оно не содержит свинца, поташно-известковое, есть мышьяк, а из красителей — примесь железа, которое оптически обесцвечено марганцем; аналогичное стекло характерно и для центрально-европейских стран; свинцовый хрусталь начинают варить в России около 1804–1805 гг.;

3) качество стекла — оно не идеальное, но очень прозрачное (часто с холодноватым оттенком — «цвет воды»), содержит небольшие камни, отдельные пузыри и мошку, но в небольшом количестве, в толстом слое заметна свиливатость;

4) качество холодной обработки — разметка делалась вручную, поэтому грани слегка отличаются одна от другой по ширине, слегка неровные, но в то же время заметно стремление к тщательной шлифовке и полировке, когда снимаются даже прямые углы, а образовавшаяся миниатюрная грань шлифуется и полируется до блеска;

5) след от понтии на рюмках и бокалах 1760–1770-х гг. оплавлен, иногда он выступает в виде неровной полусферы; на графинах и штофах он обычно остается или сошлифовывается довольно грубо, так что след его заметен; на бахметьевском стекле след от понтии замаскирован круглым углублением на основании;

6) все недостатки самого стекла, выработки и холодной обработки изделия блекнут на фоне виртуозно исполненной росписи золотом — сначала листовым, затем (с конца 1760-х — ?) — порошковым с последующей прорисовкой иглой и обжигом;

7) мотивы росписи 1770–1790-х гг. включают в себя гирлянды из роз, цветы тюльпанов, свободно размещенные на поверхности стекла

ветки с цветами и бутонами, фигуры птиц, галантные сцены; сюжетная роспись сделана с большой деликатностью и знанием придворного этикета; в 1790-е и 1800-е гг. получают развитие орнаментальные фризы (пальметты, меандр, мотив волны, завитки аканта, жемчужник, оливеры, трилистники, крупные листья, ветка оливы);

8) технику процарапывания иглой — характерна для росписи 1770-х — начала 1790-х гг., когда на смену ей, возможно, под влиянием росписи на фарфоре, приходит цировка;

8) для закрепления золота используется свинцовый флюс;

9) мотивы росписи в виде эскизно написанных гирлянд, характерные для 1770-х гг., повторялись в продукции Никольско-Бахметьевского завода в 1800-е гг.

Ни один из этих признаков, взятый отдельно, еще ничего не говорит о принадлежности изделия к Потемкинскому заводу. Так, свинцовый флюс использовали и в ряду других европейских стран (хотя богемский флюс не содержит свинца (!), по-видимому, он боратный). Мотивы росписи и формы изделий также повторяются. Пожалуй, только высокое качество росписи и ее характерные мотивы в сочетании с особенностями стекла и характером его обработки, а также подтверждение наличия свинца во флюсе, в сумме позволяют нам более аргументированно предполагать русское происхождение предмета, связывая его с продукцией самого известного русского стекольного завода, обсуживавшего императорский двор.

Все фотографии музейных предметов, воспроизведенные в иллюстрациях, взяты автором с сайта ww.goskatalog.ru.

Список литературы:

1. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей. Книга 1, изд. 2. — Москва, 1872. — С. 543.

2. *Дроздов А.А.* Европейское стекло, декорированное золотом // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. В печати.

3. *Чуканова А.В.* Атрибуция русского гравированного стекла конца XVII–XVIII веков в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Материалы XIX научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства», 26–28 ноября 2014 г. — Москва: Издание Объединения Магнум Арс, 2015. — С. 240–244.

4. *Ашарина Н.А.* Русское стекло XVII — начала XX века. — Москва: Галарт, 1998.

5. *Долгих Е.В.* Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». — Москва: Искусство, 1985.

6. *Малинина Т.А.* Императорский стеклянный завод XVIII — начало XX века. — Санкт-Петербург: издательство Государственного Эрмитажа, 2009.

7. *Поляшова О.М.* Русское стекло XVIII — начала XX века из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. — Москва: Группа ЭПОС, 2014.

8. *Татевосова А.А.* Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России (последняя четверть XVIII — первая треть XIX вв.) // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Ленинград, 1979.

9. *Days D.C.* English and Irish Antique Glass. — Arthur Barker Limited, 1964. — P. 108.

10. *Большева К.А.* Петербургские заводы художественного стекла. Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. — Ленинград, 1941.

11. *Шур И.С.* Обработка стекольных изделий. — Харьков: Укрлегпром, 1933.

12. *Трощинская А.В.* Русский фарфор эпохи классицизма. Орнаментальный и цветочный декор. — Москва, 2007.

13. *Чуканова А.В.* Русское стекло конца XVII–XVIII веков в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. — Владимир, 2015.

14. Указы государя императора Павла Перваго, самодержца Всероссийскаго. — Б.м.: б.и., 1797.

15. *Lukáš V.* The exportation of Bohemian glass: a historical review // Journ. Glass Studies. — 1981. — V. 23. — P. 56–63.

16. *Шелковников Б.* Русское художественное стекло. — Ленинград: Советский художник, 1964.

17. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018.

18. *Малинина Т.А.* О некоторых сервизах XIX века Императорского стеклянного завода // Культура и искусство России XIX века. Новые материалы и исследования: сборник статей. — Ленинград: Искусство, 1985. — С. 101–112.

19. *Якунина Т.Я.* Фарфор и стекло XVIII–XIX вв. русских императорском заводов из собрания музея В.А. Тропинина и московских художников его времени. — Москва, 2010.

20. 150 лет Никольско-Бахметьевскаго хрустальнаго завода князя А.Д. Оболенскаго. Исторический очерк. — Санкт-Петербург, 1914.

21. *Мунтян Т.Н.* Изделия Никольско-Бахметьевского завода в собрании музеев Кремля // ГИКМЗ «Московский Кремль». Материалы и исследования. Выпуск IX. Декоративно-прикладное искусство. — Москва, 1993. — С. 138–153.

22. *Долгих Е.В.* Бидермайер и бахметьевское стекло // Кучумовские чтения, сборник материалов научной конференции ГМЗ «Павловск» 1996–1997. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 153–168.

23. *Ottomeyer H., Schröder K.A., Winters L.* Bidermeier, the invention of simplicity. Milwukee Art Museum. — Hatje Cantz, 2006.

24. *Голова В.* Никольский музей стекла и хрусталя. — Пенза, 2012.

25. *Долгих Е.В.* Каталог частного собрания. Стекло. рукопись. — Б. г. — URL:https://www.litfund.ru/files/_public/201903/glass_0739.pdf (дата обращения: 11.04.2021).

26. *Татевосова А.А.* Мастера Петербургского стеклянного завода второй половины XVIII – первой трети XIX вв. // Торговля, промышленность и город в России XVII – начала XIX в. Сборник статей. — Москва, 1987. — С. 176–195.

27. ЦГИА. Ф. 19. Оп. 1. Д. 13949.

28. ЦГИА. Ф. 19. Оп. 2. Д. 987.

29. ЦГИА. Ф. 19. Оп. 3. Д. 62.

30. *Amdam R.P., Fredona R., Reinert S.A.* Breaking Even: Political Economy and Private Enterprise in the Norwegian Glass Industry, 1739–1803 // Business History Review. — 2019. — V. 93. — P. 275–317.

31. *Дроздов А.А., Андреев М.Н., Бычков Е.Д., Ратников Д.С.* Определение состава исторических стекол с использованием портативного рентгено-флуоресцентного анализатора // Заводская лаборатория. Диагностика материалов. — 2020. — Т. 86. — № 11. — С. 13–19.

32. *Малинина Т.А.* Золотой узор на стекле. О произведениях петербургских дворцовых заводов конца XVIII — начала XIX века // Звезда Ренессанса. — 2006. — № 3.

В.В. БОГДАНОВА

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

Е. В. ВАСИЛЕНКО

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ им. К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: elenalopasova@mail.ru

П.Г. ВАСИЛЕНКО

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ им. К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

V.V. BOGDANOVA

Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Art Academy
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

E.V. VASILENKO

Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Education Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», Master's Student of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Art Academy
e-mail: elenalopasova@mail.ru

P.G. VASILENKO

Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Education Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State

University of technology and management (the First Cossack University)», Master's Student of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Art Academy
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

ДИЗАЙН ТАПИО ВИРККАЛА

DESIGN BY TAPIO VIRKKALA

В статье проводится анализ творческой деятельности Тапио Вирккала, финского дизайнера и художника. Его безграничная любовь к природе помогла ему превратить самые прозаичные предметы в произведения искусства. Всю свою жизнь он изучал архаические легенды, культуру малых поселений и древний инструментарий. Вирккала работает во многих сферах: он рисовальщик, график, скульптор, архитектор, дизайнер. Он считал своей задачей и своим гражданским долгом дизайнера видеть необходимость в создании вещей, которые были бы доступны каждому, но их эстетическая составляющая была на высоком уровне.

The article analyzes the creative activity of Tapio Virkkala, a Finnish designer and artist. His boundless love of nature helped him turn the most prosaic objects into works of art. All his life, he studied archaic legends, the culture of small settlements, and ancient tools. Virkkala works in many fields: he is a draftsman, graphic artist, sculptor, architect, designer. He considered it his task and his civic duty as a designer to see the need to create things that would be accessible to everyone, but their aesthetic component was at a high level.

Ключевые слова: стекло, скульптура, дизайн, расплавленная стеклянная масса, современное искусство, деревянные формы.
Keywords: glass, sculpture, design. molten glass mass, modern art, wooden forms.

Тапио Вирккала (Tapio Wirkkala, 02.06.1915–19.05.1985) — художник с мировым именем, академик, лауреат международных премий, прославивший финский дизайн и приумноживший достижения

финской культуры, добившийся международного признания. В своем творчестве художник использовал различные материалы: это — металл, стекло, пластик, керамика, дерево, клееная фанера, камень, серебро. В послевоенный период из всех финских дизайнеров он стал самым известным за рубежом.

Родина Тапио Вирккала город Ханко, на юге Финляндии. Отец художника Илмари Вирккала был архитектором, мать Сельма — резчиком по дереву, сестра Хелена Корвенконтио и брат Тауно Вирккала также стали художниками. С детских лет он освоил техники работы с деревом и металлом.

В 1933 году Тапио поступает на факультет скульптуры в Центральную школу искусств и ремесел Хельсинки, закончил в1936 году.

В это же время в Школе учились будущие известные дизайнеры Илмари Тапиоваара, Арми Ратиа и Биргер Кайпяйнен. Закончив 1936 году факультет скульптуры Высшей школы искусств, дизайна и архитектуры, Вирккала в начале творческой карьеры занимался дизайном рекламы.

Финский художник-керамист Линнее Рут Брюк в 1945 году стала супругой Вирккала. Ее пуантилистский карта-рельеф «Солнечный город» украсил мэрию Хельсинки, а сложный рельеф «Ледоход» — президентскую резиденцию Мянтюниеми. Практически полвека она проработала в художественном отделе фирмы Arabia. У художников было двое детей, сын — дизайнер по интерьеру, а дочь занималась современным искусством.

Самым главным в творчестве художника была его безграничная любовь к природе, она помогла ему превратить самые обычные предметы в произведения искусства. Особое внимание он уделял наблюдению за ледниками Лапландии [10]. В результате этих многолетних наблюдений художник смог передать в стекле текучесть и прозрачность воды. Ему удалось возвысить повседневность бытовых предметов — будь то ваза, графин или бутылка Finlandia. Как графический художник, он создал серию финских банкнот (с 1955 по 1981 год).

На протяжении все своей жизни он изучал легенды и архаические сказания, народную культуру и искусство малых народностей и древние предметы быта. Глубокий и размеренный настрой, без суеты, позволял художнику проникнуться и прочувствовать каждый материал [1].

На венецианском острове Тапио провел много времени, работая для Venini, мастера Мурано признавали его за своего, высказывая

свое уважение мастеру. Тапио Виркалы был удостоен различных наград: премия Pro Finland в 1955 году, Grand Prix Миланской Триеннале 1951, 1954, 1960 и 1963), приз мировой Ярмарки в Брюсселе (1957) и золотой Обелиск Domus в Милане (1963) — были получены именно за проникновение в суть материала [8].



Рис. 1. Тапио Виркала. Декоративные вазы из цветного стекла

Завод в Иittala по изготовлению стекла в 1946 году организовал конкурс на лучшее изделие из стекла. Не имея образования в этой сфере, Виркала включился в работу и стал победителем (разделил первое место с Каем Франком). Художник открыл для себя новую профессию, которая до конца его жизни останется главной в его творческой деятельности [5].

С 1947 по 1985 годы, находясь на должности арт-директора, Виркала создал более 400 объектов и коллекций для Iittala: впоследствии они были доработаны с помощью современных технологий. Однако на момент создания самой популярной за всю историю компании серии Ultima Thule никаких, кроме традиционных, методов не существовало [11].

Дизайнер мечтал отобразить в стекле лед и снег, таяние ледников Лапландии. Он непрерывно наблюдал за природой, анализируя характер различных форм. Много месяцев было потрачено на изготовление деревянной формы (первая форма сохранилась до наших дней), потом тысячи часов на оттачивание техники выдувного стекла. Эффекта тающего льда в стекле был достигнут.

В 1947 году Национальный банк Финляндии объявляет конкурс на проект новых государственных банкнот, художник вновь оказывается победителем, занимается затем несколько лет проектированием серий денежных знаков.

В 1952 году, когда страна готовилась к играм XV Олимпиады в Хельсинки, он разработал серию почтовых марок, в очередной раз став победителем конкурса. Общественная активность и творческая смелость — главные черты Виркала художника и дизайнера.

Виркала работает во многих сферах: он рисовальщик, график, скульптор, архитектор, дизайнер. Свойство его ищущего таланта таково,

что в какой бы области он ни пробовал свои силы, результаты нередко бывали столь новаторскими, что приносили широкую славу и самому автору, и его стране. Работы Виркала выставлялись более чем в 50 странах мира.

Прежде всего, Тапио Виркала — дизайнер. Он считал своей задачей и своим гражданским долгом дизайнера видеть необходимость в создании вещей, которые были бы доступны каждому.

С 1951 года, в течение 3 лет, Виркала преподавал и являлся директором Высшей школы искусств, дизайна и архитектуры.

Глобальным событием как для финского дизайна в целом, так и для молодого поколения дизайнеров, таких как Тапио Виркала, в тот период, стал интернациональный смотр дизайна IX Триеннале 1951 года. Триумфом для финского дизайна стало именно это событие.

Проекты, представленные Финляндией, завоевали множество наград: гран-при и несколько золотых медалей (в том числе и дизайн стекла).

В 1954 году успех финского дизайна был повторен. Тапио Виркала и Тимо Сарпанева были удостоены Гран-при. Триеннале сыграли решающую роль в признании и известности Тапио Виркала, он стал ведущим представителем финского дизайна. Финское художественное стекло заявило о себе в определенном статусе пред мировым сообществом дизайнеров.

Тапио Виркала в 1954 году разработал серию графинов, которые выпускались в 1960–80-е годы (это были небольшие серии и единичные образцы). Графины, выходили под номерами № 2512, 2513, 2515 и 2516. Форма была простая, схематичная; эта форма в дизайне, созданная Виркала, опередила свое время. Созданный им графин часто использовался как декантер для красного вина [7].

«Период 1950-х годов интересен сложением мифологии финского стекла — прикладного материала, занявшего специфическое положение между утилитарным бытовым предметом и художественным объектом» [3].

Популярность Виркала с каждым годом набирает обороты, к середине 50-х годов многие компании хотят сотрудничать с ним.

Фирма Soinne & Kni с 1956 года, более 30 лет, делает заказы художнику, также и известная фирма Rosenthal, еще дольше он проработал в финской компании N. Westerback / Kultakestus. Год (1955–1956) дизайнер сотрудничал с легендарной американской студией Раймонда Лоуи — Raymond Loewy Associates.



Рис. 2. Тапио Вирккала. Скульптура из стекла

Уже состоявшийся художник и дизайнер Вирккала предпочел работу в маленькой студии в лесах центральном районе Финляндии. В 1959 году он приобрел небольшой дом в Инари на севере Лапландии. С этого периода несколько месяцев в году он проводил там, тесно общаясь с местным людьми. Его студия находилась в недоступном месте, так что образцы уже сделанных дизайн-проектов по его эскизам доставляли ему на вертолете. Жизнь в красивом, но очень холодном уголке природы вдохновила его на создание одних из самых красивых объектов из стекла в мире: серию Ice of Padaa, позже выпущенную Iittala и завоевавшую Гран-при на Триеннале в Милане в 1960 году [12].

В 1960-е годы Тапио Вирккала работал в качестве дизайнера и арт-директора компании Iittala, делал работы для итальянской фабрики Venini, а также модели для немецкой компании Rosenthal, проектировал дизайн-объекты для таких компаний, как Ahlström, Airam, Kultakeskus, Lapland Knife и Oras. Вирккала стал архитектором выставок на нескольких экспозиционных проектах: 1956 год — выставочный дизайн для 275-й ежегодной выставки финской стекольной промышленности, 1961 год — оформление 50-й юбилейной выставки Орнамо.

В 1964 году он удостоился звания Почетного индустриального дизайнера Королевского колледжа искусств в Лондоне.

1966 год стал годом основания собственной студии в Хельсинки, Design Tapio Wirkkala. В этот же период художник сотрудничает с венецианской компанией Venini. Благодаря своему творческому потенциалу и трудолюбию, ему удавалось успевать работать одновременно и чередуя работу в Германии, Мексике и Италии со многими месяцами отшельничества. Художник любил тишину.

В 1960-е годы Тапио Вирккала создал серию Ultima Thule. Изначально она изготавливалась из прозрачного белого стекла и имитировала таящую ледяную поверхность, позднее появились цветные версии из тонированного стекла. Серия включала в себя бокалы, блюда и чаши разных размеров. Она была создана для массового производства, она задумывалась как образец художественного продукта, который мог найти применение в повседневной жизни [4; 9]. Предметы серии изготавливали в деревянных формах — в них заливали расплавленную стеклянную массу. Каждая модель приобретала уникальные черты авторской работы.

Серия Ultima Thule до сих пор находится в массовом производстве Iittala (компания) и остается одной из наиболее известных серий компании.

В 1972 стал академиком Финской Академии., передавал свои опыт и знания молодым дизайнерам. Являясь одним из ярких художников по стеклу, он вдохновлял будущее поколение на творческие прорывы.

Работы по проектированию выставочного дизайна Вирккала занимают особое место в его творчестве: в 1979 году — 100-я юбилейная выставка национальной ассоциации «Друзья финских ремесел», в 1981 году — интерьер и выставочное пространство Финского музея стекла в Рийхимяки.

Тапио Вирккала занимает главнейшее место в истории развития дизайна Финляндии, считается одним из важнейших и влиятельных дизайнеров XX века, а стиль минимализма в его работах стал основой для развития дизайна в этот период. Тапио Вирккала — дизайнер послевоенного поколения, благодаря которому состоялось интернациональное признание финского дизайна [2; 6]. Работы дизайнера представлены в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке и Музей Виктории и Альберта в Лондоне. В городе Хельсинки именем Tapio Wirkkala назван городской парк.

Художник-дизайнер Тапио Вирккала и его жена Рут Брик оставили богатое творческое наследие, которое хранится в Фонде Тапио Вирккала Рут Брик. Фонд TWRB В 2011 году передал коллекцию нескольких тысяч предметов) в Музей современного искусства в Эспоо. Постоянная экспозиция в выставочном вестибюле, кабинет Вирккала, ежегодно меняется.

Время не стоит на месте, развиваются технологии, используются новые технические приемы и материалы; анализируя опыт таких дизайнеров, как Тапио Вирккала, современные дизайнеры, используют дизайнерские находки в решения задач в области современного дизайна.

Список литературы:

1. *Аронов В.Р.* Художник и предметное творчество. — Москва, 1987.

2. *Васильева Е.* Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2020. — № 1 (55). — С. 260–281.

3. *Грошкова Л.* Творения от стъкло и порцелан // Журнал «Стил». — София, 1989. —№ 6.

4. *Грошкова Л.* Очарованието на скандинавското стъкло // Журнал «Стил». — София, 1989. — № 7.

5. *Грошкова Л.* Радост за очите // Журнал «Стил». — София, 1990. — № 2.

6. *Грошкова Л.* Приказният свят на стъклото // Журнал «Стил». — София, 1989. — № 11.

7. *Грошкова Л.* Блясък и великолепие // Журнал «Стил». — София, 1989. — № 10.

8. *Гуммерус Улоф.* Расширяющаяся основа. Художественная промышленность Финляндии. — Москва, 1961.

9. *Кириленко И.В., Папаскири Т.В.* Скандинавский дизайн. Традиции и современность. — Москва: «Сашко», 1996. — 27 с.

10. *Кивилинна Х.* Золотой век финского дизайна // Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне. (Каталог выставки). — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. — С. 45–54.

11. *Лопасова Е.В.* Формирование композиционного мышления у обучающихся изобразительному искусству в системе дополнительного образования. Автореферат дис. кандидата педагогических наук / Адыг. гос. ун-т. — Майкоп, 2015.

12. Fiell C. & P. Scandinavian Design. — Cologne: Taschen, 2002. — P. 662–677.

13. *Kivirinta M-T.* Tapio Wirkkala — taiteilija. — Helsinki: Maahenki Oy, 2019.

14. *Matiskainen H.* Tapio Wirkkala: Lasin ja hopean runoilija — A Poet in Glass and Silver. — Riihimäki: Suomen lasimuseo, 2013.

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 «САРКОФАГОВОЙ» КОНСТРУКЦИИ В ИСТОРИИ РУССКОГО СУНДУЧНОГО ПРОИЗВОДСТВА

ABOUT THE «SARCOPHAGUS» STRUCTURE IN THE HISTORY OF RUSSIAN CHEST PRODUCTION

В статье анализируется конструкция русских сундуков, чье происхождение связано с древними саркофагами. Ее можно отнести к основным конструкциям, использовавшимся в русском сундучном производстве на протяжении столетий. «Саркофаговые» сундуки ранее были широко распространены в России. К настоящему времени их сохранилось немного. Привлекая изделия из отечественных и зарубежных музеев, автор определяет художественные и технические особенности русских «саркофаговых» сундуков.

The paper analyzes the structure of Russian chests, which origin is associated with ancient sarcophagi. It can be attributed to the main structures used in Russian chest production for centuries. «Sarcophagus» chests were previously widespread in Russia. But today not many of them have survived. The author determines the artistic and technical features of Russian «sarcophagus» chests using items from domestic and foreign museum collections.

Ключевые слова: ларь, музейное собрание, саркофаг, художественный стиль, конструкция.
Keywords: Russian chest called «lar», museum collection, sarcophagus, artistic style, structure.

«Саркофаговая» конструкция сундуков, о которой пойдет речь в статье, известна в России с древности. Изделия этого типа были широко распространены (при этом имели не только светское, но и церковное назначение). Однако к настоящему времени их сохранилось не очень много.

Несмотря на давнее использование «саркофаговой» конструкции в русском сундучном деле, на ее значение для отечественной культуры (это одна из основных конструкций), ей не было посвящено до настоящего времени ни одного самостоятельного исследования.

Цель предлагаемой статьи — выявление художественных и технических особенностей русских «саркофаговых» сундуков. Задачи — художественный анализ конкретных произведений и введение в научный оборот новых сведений. Материалом исследования стали предметы из российских и зарубежных музейных собраний, хронологические рамки статьи: XIX — начало XX века.

* * *

История этого типа сундучных изделий («саркофаговых», «плотницких» или «столбовых») началась в глубокой древности. Подобная конструкция впервые встречается среди саркофагов, сундуков и ларцов Древнего Египта. Позднее она перешла в Грецию. Однако подлинных греческих сундуков до нашего времени не дошло. Их можно видеть в росписи античных ваз. Порой изделия изображены настолько подробно, что различаются не только конструкция, но и цвета окраски и мотивы орнамента (1). В науке принято для описания греческих сундуков использовать саркофаги, поскольку конструкция их идентична. В качестве примера можно назвать греческий саркофаг с плоской крышкой, обнаруженный в Керчи в 1954 году (ил. 1). Основу его конструкции составляют прямоугольные угловые стойки и вставленные в их пазы доски (корпус чуть сужается кверху). Нижние концы стоек — ножки сундука. Угол каждой

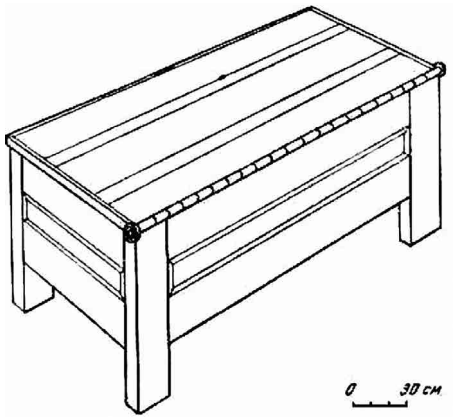


Рис. 1. Древнегреческий саркофаг

стойки внутри «ящика» стесан. Каждая из четырех сторон состоит из трех кипарисовых досок толщиной 0,035 м. Нижняя и верхняя — ровные и гладкие, средняя образует филенку, приблизительно вдвое более тонкую, чем верхняя и нижняя доски. Доски стенок скреплены деревянными штифтами, прочно вставленными в просверленные отверстия. Дно сделано из четырех продольных досок, края которых вставлены в прямоугольные пазы нижних досок сундука, а также в вырез угловых стоек. Крышка собрана из пяти досок, трех широких и двух узких, соединенных деревянными шпонками. С трех сторон к крышке прикреплены планки, составляющие ее закраины. По четвертой стороне проходит вырез для шарниров. С нижней стороны крышки связь досок усилена тремя наклеенными пластинами (две трапециевидные расположены по краям, одна фигурная — в центре). Крышка свободно опускается и поднимается с помощью системы цилиндрических шарниров, составляющих подвижный стержень, который расположен на продольном краю сундука. Металлических частей в описываемом сундуке нет.

Позднее «саркофаговые» сундуки распространились почти по всей территории Европы. В Англии они назывались «arks» (в южных и западных областях страны — «hutches»). Как правило, они были небольшого размера. Железными полосами не обивались, декор был очень скупым и состоял из геометрических фигур, нанесенных в технике гравировки (2). Из числа самых ранних на сегодняшний момент сохранились вещи, изготовленные в XVI веке, хотя, вероятнее всего, они делались и значительно раньше.

В Германии такие сундуки назывались «Stollentruhe» и подразделялись на два вида, в зависимости от положения боковых стоек: «Seitstollentruhe» и «Frontstollentruhe». Одни из самых древних образцов находятся в монастыре Винхаузен (Нижняя Саксония) и датируются XIII–XIV веками [10, Abb. 9–12]. Декор их очень скуп, он состоит из простых геометрических фигур, нанесенных в технике резьбы на лицевую стенку и две боковые стойки.

«Саркофаговые» сундуки получили особое распространение в Нидерландах в XVIII–XIX веках (особенно в восточных провинциях, где назывались «tuugkist» (3)). На лицевой стороне таких изделий с разной степенью мастерства изображались растительные завитки, звезды, венки, а также год и инициалы владельца. Немалое значение при украшении изделий имело вероисповедание мастера и владельца сундука: католи-

ческий декор отличался от протестантского [6, p. 29–45]. Часто в качестве центра композиции использовалось отверстие для ключа, от которого в разные стороны отходили растительные завитки. Крышка укреплялась тонкими железными полосами, отверстие для ключа также укреплено железной пластиной. Такие сундуки заказывались перед свадьбой. Tuugkist часто использовался как стол, скамья и хранилище женских вещей.

Болгарские «саркофаговые» сундуки по конструкции подобны таким же изделиям из других стран Европы. Им не свойственно богатство и разнообразие декоративных мотивов. Встречаются изображения различных геометрических фигур, «елочек» и т.д. В качестве примеров можно привести сундуки из коллекции Этнографического музея (г. София) (4). Сегодня такие изделия можно встретить среди продаваемых на интернет-аукционах.

Что касается Венгрии, то «саркофаговые» сундуки использовались здесь уже в конце XIII века. От XIV столетия сохранились сведения о продаже «саркофаговых» сундуков венгерского производства на рынках (хотя чаще такие вещи делались крестьянскими плотниками для собственных нужд). Они встречались на всей территории Венгрии и представляли собой сундуки с двускатной, плоской или покатой крышкой и резными ножками. Стенки состояли из трех досок, на каждую из которых был нанесен резной орнамент в виде ленты, состоящий из растительных мотивов. Резьба обогащалась раскраской (5).

В соседней Румынии особенно широкое распространение получили «саркофаговые» сундуки с плоской или двускатной крышкой (делались из бука, поэтому территорией особого распространения «саркофаговых» сундуков были районы, расположенные вдоль Карпат) (6). По технике исполнения они делились на два типа: большие, не орнаментированные (служили для хранения зерна и пищи, находились в кладовых, чуланах, сараях) и меньших размеров, декорированные резьбой (для хранения одежды, размещались на почетном месте в доме; как сундуки для приданого были частью свадебного обряда). При этом сундуки для одежды, в свою очередь, также делились на два типа: с выпуклой крышкой и с плоской крышкой (последний вид был более поздним по времени происхождения) [3, s. 123]. Формы ножек и торцевых досок отличались в каждом регионе [3, s. 127].

Надо также упомянуть о «саркофаговых» сундуках Польши. Они пришли на смену т.н. кублам — выдолбленным из одного куска дерева ем-

костям для хранения пищевых запасов и драгоценностей (7). Такие сундуки использовались в Польше очень долго, особенно в Подкарпатье, восточных и северных районах страны. Основными мотивами резного украшения были различные геометрические фигуры, сетка из перекрещивающихся полос, розетки. Боковые стороны украшались значительно меньше крышки и лицевой стенки.



Рис. 2. Скрыня. Село Яворов, Косовский р-н, Ивано-Франковская обл. (Украина), конец XIX века (Национальный музей украинского народного декоративного искусства, г. Киев)

Широкое распространение получили рассматриваемые сундуки на западе Украины (ил. 2). На Гуцульщине и на Покутье бытовали два типа «саркофаговых» скрынь: с плоской и двускатной крышкой. Они делались из бука, сосны, кедра (8). Украинский исследователь Р. Кобальчинська разделила гуцульские скрыни на три типа: низкие, средние и высокие [9, с. 22]. Для большей декоративности их чуть подкрашивали в коричневый или вишневый цвета, используя отвар из ягод бузины или ольховой коры. Кроме того, мастера-скрынники втирали в орнамент сажу, разведенную на масле. В конце XIX века в селах Коломыйского и Надворнянского районов такие «саркофаговые» скрыни иногда раскрашивали разноцветными клеевыми красками. Также изделия украшались геометрическими мотивами, нанесенными в технике резьбы. Одной из причин сохранения древних орнаментальных мотивов было то, что мастера использовали переходящие от поколения к поколению инструменты: долото, циркули, рубанки, топор. Каждый мотив вырезался специальным видом долота. Скрынники умели складывать немногочисленные декоративные мотивы в довольно сложные комбинации. Орнаментика гуцульских скрынь делится на четыре группы: состоящая из линейных элементов (самая древняя); состоящая из простых геометрических фигур: квадрата, прямоугольника и треугольника; состоящая из полукругов или эллипсов; состоящая из соединений кругов, квадратов или прямоугольников [9, с. 24].

Обзор истории «саркофаговых» сундуков можно было бы продолжить. Необходимо отметить, что в Европе они были распространены

почти повсеместно (9). Рассмотренная конструкция стала одной из основных в истории европейского сундучного производства.

* * *

Как указывалось выше, «саркофаговые» сундуки встречаются в российских музейных собраниях. Однако на фоне другой сундучной продукции они редки. Типичным примером «саркофаговых» сундуков является т.н. ларь из коллекции Новгородского государственного объединенного музея-заповедника (ил. 3). Он был изготовлен в начале XX века в Новгородской губернии (Маревский район) (10). Поступил в 1989 году из этнографической экспедиции.

Ларь имеет большие размеры: 98,5 х 116,5 х 68 см. Конструкция его проста (11). Предмет состоит из четырех плоских ножек, стесанных снизу, в пазах которых укреплены стенки (каждая из них составлена из трех досок). Как на большинстве подобных изделий, средняя доска отличается по размерам от остальных: она шире их и образует филенку. Это несколько смягчает монументальный, суровый внешний облик изделия. Боковые стенки и оборотная сторона собраны иначе. Во-первых, на них нет филенки, во-вторых, средняя доска не шире, а уже двух других. Эти стенки представляют гладкие поверхности. На оборотной стороне, слева, расположено отверстие. Возможно, оно имеет практическое назначение, если учитывать функцию ларя как хранилища муки. Приголовок располагается справа. Дно собрано из нескольких досок, закрепленных в опорных столбах. Крышка — покатая. Она поднимается и опускается с помощью деревянных шарниров. Три доски, из которых состоит крышка, скреплены деревянными досками в виде дуг, прибитых шпонками с внутренней стороны крышки. С внешней стороны к крышке прикреплена узкая деревянная доска. Это придает четкость форме изделия и одновременно усиливает его конструкцию. Для дополнительного укрепления также использованы деревянные шпонки.



Рис. 3. Ларь. Новгородская губерния (Маревский район), начало XX века (НГОМЗ, инв. № НГМ КП-36241/34, ДЭ-5825)

Орнамент крайне скуп и состоит из простейших геометрических мотивов — треугольников, образующих пояски. Они нанесены в технике гравировки на переднюю стенку, крышку и ножки. Таким образом мастером подчеркнута репрезентативность лицевой стороны. Ее «фасадность» выражена очень четко.

Изделию свойственна ясность конструкции. Гармоничность формы ларя исключила обязательность использования орнамента как главного средства украшения, поэтому орнамент, как выше указывалось, очень лаконичен. Мастер сознательно в качестве дополнительного украшения применил лишь филенку на передней стенке. Это делалось очень часто на подобных изделиях в других странах. Однако в стиле и конструкции новгородской и европейских вещей есть отличия. Новгородский ларь отличается от иностранных конструкцией крышки. Как правило, она скреплялась планкой по краям. А в новгородском сундуке-ларе используются доски в форме дуг, прибитые шпонками с внутренней стороны (12). Европейские и новгородский сундуки также отличаются пропорциями и толщиной стенок.

Вкратце необходимо рассмотреть вещи из других музейных собраний. В коллекции Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи» находится ларь (13), по своей конструкции аналогичный новгородскому. Он прямоугольной формы, «ящик» установлен на четыре ножки (длина каждой — приблизительно 20 см). Стенки ларя сплошные, состоят из широких досок, прибитых деревянными шпонками. Снаружи боковых сторон — две узкие доски, которые использовались для переноски изделия. Изнутри его лицевой стороны прикреплен металлический замок, снаружи — замочная скважина. Крышка покатая, собрана из четырех досок. Дно состоит из нескольких досок. На передней стенке и крышке в технике резьбы — геометрический орнамент, состоящий из перекрещивающихся линий, которые образуют ромбовидные фигуры.

В собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника также находится сундук «саркофагового» типа. Он состоит из четырех столпов треугольной формы, в каждый из которых вставлены стенки и дно. Стенки дополнительно укреплены в пазах несколькими деревянными шпонками. Ножкам снизу приданы фигурные очертания. Отсутствующая крышка (вероятнее всего, плоская) прикреплялась двумя железными петлями на основе простой шарнирной конструкции. Сундук обит

кованными железными полосами. На лицевой стенке — большая, состоящая из двух частей, кованая личина сложной формы. Ее форма и размеры свидетельствуют о весьма раннем происхождении. На сундуке, вероятно, был и навесной замок. Вместо ручек на боковых сторонах — по два кольца. В одной паре колец сохранились пропущенные в них веревки. Не исключено, что кольца изготовлены значительно позднее и, таким образом, ручек на сундуке не было совсем. Не столько конструкция (имеющая, как указывалось выше, многовековую историю), сколько техника обработки железа и нынешнее состояние сундука указывают на длительность и сложность его истории.

Интересен ларь из Псково-Изборского объединенного музея-заповедника (14). Он точно воспроизводит «саркофаговую» конструкцию (части изделия скреплены шпонками). Крышка — плоская. На крышке и передней стенке помещены округлые железные приспособления, заменяющие замок. Украшений нет (за исключением полос, нанесенных в технике гравировки).

В качестве выводов необходимо отметить следующее.

1. Сундук «саркофагового» типа, часто именующийся «ларь», распространился почти по всей европейской территории, включая ее восточные районы.

2. Предназначение русских и иностранных «саркофаговых» сундуков чаще всего было одинаковым.

3. Существенные отличия имели место в техниках декорирования русских и европейских «саркофаговых» сундуков (в последних немалое значение приобрела роспись). Конструкция же чаще всего подобна, но есть незначительные исключения.

4. Наличие «саркофаговых» сундуков в коллекциях российских музеев, их подобие иностранным изделиям свидетельствует об общности традиций сундучного производства на территории Европы.

Примечания:

1. В качестве примера — античные вазы из собрания Эрмитажа (инв. № Б.500, Б.504, Б.511, Б.524, Б.1658, Б.1700, Б.1703 и др.). См. также: [2, с. 11, 20].

2. Примерами могут служить сундуки из коллекции музея Виктории и Альберта (Лондон), инв. № W. 1313–1940, W. 21–1913.

3. Tuugkist — один из самых ранних видов голландских сундуков, в названное время он лишь получил наиболее широкое распространение.

4.Инв. № aeim_IV 2903, aeim_IV 2905 aeim (см.: www. pastoralism.bg.com). См. также: [8, s. 129].

5. См. изображение: [5, taf. 1]. Исследователь разделила «саркофаговые» сундуки Венгрии на три типа, отличающиеся декором и пропорциями [см.: 4, p. 255–256].

6. См.: [7, p. 78–82]. Там же представлен молдавский сундук «саркофагового» типа.

7. «Саркофаговые» скрыни упоминаются в польских архивах уже в 1570 и 1572 годах [12, s. 57].

8. См. примеры такого рода изделий в коллекции РЭМ (инв. № 8761–4033, 1191–1, 1191–2, 3133–11аб и др.).

9. См. подробнее: [4, p. 252, 253, 256, 271]. Также в Словении: [10, s. 55, 57, 58, sl. 3]. Кроме того, сундуки-лари «саркофаговой» конструкции встречаются и на Кавказе, где декорировались резьбой, тонировкой (например, изделия из МЗ «Дагестанский аул», инв. № 3, Д-30, Д-152, Д-157; Национального музея республики Дагестан им. А. Тахо-Годи, инв. № Дер-802; датируются началом XX века), и в Казахстане (РЭМ 8761–13182, РЭМ 8761–13183; датировка — конец XIX века).

10. Инв. № НГМ КП-36241/34, ДЭ-5825. В сундучном производстве существует некая расплывчатость терминологии, вследствие которой разные изделия называются одинаково, и наоборот — один и тот же вид предметов именуется по-разному. Многие лари называются в музейных собраниях сундуками, а большие сундуки — ларями. Иногда в названии совмещаются тип и подтип, и эти вещи определяются как сундуки-лари. Тем не менее, лари, как правило, отличаются от сундуков: они имеют минимум украшений (или совсем лишены их) и более простую конструкцию. Б.В. Сапунов полагал, что сундук — модификация ларя, появившаяся в послемонгольское время [1, с. 14]. Для удобства в статье сохраняется музейное наименование. Благодарю за сотрудничество Н.Б. Гарееву (Новгородский музей-заповедник).

11. См. подробное описание техники создания таких сундуков: [4, p. 239–244].

12. Наиболее близкие аналогии новгородская конструкция крышки имеет среди прибалтийских «саркофаговых» сундуков (из коллекции РЭМ, инв. № 8111–133, 7435–43). См. также: [13, p. l. 14].

13. Инв. № Д-2468. Размеры: 98 х 120 х 72. Датируется концом XIX — началом XX века. В музейных коллекциях встречаются и другие предметы, изготовленные на основе такой конструкции (например, подстолья), но они находятся вне рамок настоящей статьи.

14. № ПМЗ КП 33059.

Список литературы:

1. *Сапунов Б.В.* У истоков русской мебели (XI–XIII вв.). // Труды ГЭ. Том XXIII. Из истории русской культуры. — Ленинград: Искусство, 1983.

2. *Сокольский Н.И.* Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Г1–17. — Москва: Наука, 1969.

3. *Bănăţeanu T.* Rumuńske skrzynie ludowe // Polska sztuka ludowa. — 1959. — № 3.

4. *Csillery K.K.* Le coffre de charpenterie // Acta ethnographica. Academiae scietiarium Hungaricae. Tomus I, fascilius 1–4. — Budapest: Magyar tudományos akadámia, 1950.

5. *Csilléry K.K.* Ungarische Bauernmöbel. — Budapest: Corvina Verlag, 1975.

6. *Everhard J.* Tuugkisten in Oost Nederland. Versiering en typologie. — Oldenzaal: Twents-Gelderse Uitgewerij de Bruyn, 1994.

7. Ghidul muzeului Ţranului Român (english version). — Bucureşti: Muzeul ţaranului roman, 2004.

8. *Grabowski J.* Sztuka ludowa w Europie. — Warsaw: Arkady, 1978.

9. *Кобальчинська Р.* Мудрість скрынь // Народне мистецтво. — 2006. — № 3–4.

10. *Kos F.K.* Slovenska kmetska skrinja // Etnolog. — 1942. — № 14.

11. *Kreisel H.* Die Kunst des deutschen Möbels. Bd. 1. Von den Anfängen bis zum Hochbarock. — München: Verlag C.H. Beck, 1968.

12. *Reinfuss R.* Ludowe skrzynie malowane. — Warszawa: Sztuka, 1954.

13. *Võti T.* Eesti rahvapärased kirstud ja vokad. — Tallin: Valgus, 1974.

Список сокращений:

ГЭ — Государственный Эрмитаж;

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник;

РЭМ — Российский этнографический музей.

Т.М. МАЗАЛЕВСКАЯ

Аспирант, кафедра монументально-декоративного искусства. Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова
e-mail: TaisMaz@yandex.ru

T.M. MAZALEVSKAYA

Post-graduate student of the NGUADI named after A.D. Kryachkov. Department of Monumental and Decorative Arts
e-mail: TaisMaz@yandex.ru

АНТИКЛЕРИКАЛЬНАЯ МАТРЁШКА В РАБОТАХ В.И. СОКОЛОВА

ANTI-CLERICAL NESTING DOLL IN THE WORKS OF V.I. SOKOLOV

Статья посвящена анализу нескольких наборов антиклерикальных матрёшек, игрушечных головок и неваляшек-перевёртышей В.И. Соколова, выдающегося художника декоративно-прикладного искусства и графика Сергиево-Посада. Владимир Иванович — создатель нового вида народного искусства — выжигания по дереву с росписью. Автор статьи отмечает намеренное искажение образов религиозных конфессий, которое прежде оставалось незамеченным, в данном случае православия и католицизма; несоответствие игрушек целевой аудитории — детей, чего требовала советская атеистическая пропаганда. Освещен вопрос антиклерикальной игрушки в Российской Империи, замечен разный спрос на данный вид куклы до 1917 г. и после.

The article is devoted to the analysis of several sets of anticlerical nesting dolls, toy heads and upside-down dolls by V.I. Sokolov, an outstanding artist of decorative and applied arts and graphic artist Sergiev Posad. Vladimir Ivanovich is the creator of a new kind of folk art — wood burning with painting. The author of the article notes the deliberate distortion of the images of religious confessions, which previously remained unnoticed, in this case, Orthodoxy and Cathol-

icism; the discrepancy between the toys of the target audience — children, which was demanded by Soviet atheistic propaganda. The issue of anti-clerical toys in the Russian Empire is highlighted. There was a different demand for this type of doll before 1917 and after.

Ключевые слова: антиклерикальная игрушка, матрёшка, В.И. Соколов, атеистическая пропаганда, соколовский стиль, русский стиль.
Keywords: anti-clerical toy, matryoshka, nesting doll, V.I. Sokolov, atheistic propaganda, Sokolov style, Russian style.

В Российской Империи возникновение антиклерикализма относят к XVII–XVIII векам, времени правления Петра I, который упразднил институт патриаршества, приравнял духовенство к чиновникам.

В дореволюционное время народная культура всегда находила способы поиграть с огнем. Реакция простых людей в виде юмора, острой сатиры была выражена в лубке, театре Петрушки, балаганах, массовой литографии и, конечно, в игрушке. При Петре I порядки «Немецкой слободы» и внешний вид, проживающих там иностранцев, жестоко высмеивались. «Особенно доставалось всадникам и амазонкам, дававшим повод для сатиричных листков, изображавших "рейтера и рейтершу на петухе и на курице". Подобное изображение женщины, едущей на курице, долгое время проходило и через нашу игрушку» [1, с. 48]. Сатирой не обходили и монашество, в разных источниках упоминается фигура монаха со снопом на спине, в котором спрятана женщина, такой же образ можно увидеть и в фарфоре. Однако такого рода игрушки в дореволюционной России продавались из-под полы, исключительно для инакомыслящих взрослых.

Одни из первых письменных упоминаний о антиклерикальной игрушке можно встретить в работах Н.Д. Бартрама, Л.Г. Оршанского, М.Н. Церетели и других. Наиболее часто встречается упоминание о данных игрушках у стен Троице-Сергиевой лавры. Например, чересчур толстые монахи с красными лицами или «монахини» с признаками последних месяцев беременности. Следует отметить, что такие игрушки продавались за пределами монастыря и покупали их не богомольцы, а приехавшие в Посад по делам москвичи.

Интерес вызывает история с кустарем И.А. Рыжовым, который придумал игрушку с суровым монахом, при нажатии на специальную

кнопку которого ряса раскрывалась, и он представал нагим «полным сил и энергии» [5, с. 79]. Поначалу Рыжов продавал ее за 50 копеек, однако после того, как генерал-губернатор князь Долгорукий пригрозил ему ссылкой в Сибирь, стал продавать по 3 рубля.

Известны случаи наказаний за антиклерикальные игрушки. В 1822 г., благодаря архимандриту Саратовского монастыря Савве, было возбуждено дело по фигурке монаха, который нес в снопе соломы женщину. Данный случай дошел до самого Александра I и был лично им решен.

Позже, в 1866 г., поступил донос в Московскую Духовную консисторию на А.Г. Сафонова, купца, в чьей лавке у стен Троице-Сергиевого монастыря находились в продаже «непристойные игрушки», производством которых занимались мещане Рыжов и Бочкин (уже описанная выше игрушка монаха со специальной кнопкой). На этот донос консистория предписала купцу Сафонову из лаврской лавки выбраться, и ему и его детям отныне запрещалось торговать у стен обители. Эконому лавры назначили составить правила торговлей игрушками, чтобы «никаких не имелось в лавочках кукол и игрушек противных нравственности и святости обители» [2, с. 20].

Тем не менее, традиционная игрушка (благообразные фигурки священнослужителей, монахов, с четками, свечой, книгой; херувимы, ангелы и голуби), во множестве продающаяся с иконами и крестами, купленная богомольцами у стен Троице-Сергиевой лавры, сделанная в монастыре была желанной для детей. Пусть она была простой, но несла в себе духовную ценность, ведь ее сделали с молитвами иноки, или монастырские крестьяне, поэтому такие игрушки берегли [4, с. 96].

Конец 1920-х годов внес серьезные коррективы в производство игрушек, которые ранее служили для православного воспитания детей. Советская атеистическая пропаганда требовала от мастеров образов, порочащих церковь и духовенство. «Но эти безбожные изыски не получили распространения. Поощряемые советскими педагогами некоторые мастера делали их, но покупателей не находили. Единичные экземпляры заняли место в музеях» [4, с. 99].

Ряд таких матрёшек Владимир Иванович Соколов создал по заказу Ассоциации художников революционной России в конце 1920-х начале 1930-х годов.

Владимир Иванович неразрывно связан с Сергиевым Посадом, его творческая деятельность была очень разнообразной. Прекрасный

живописец, график и художник декоративно-прикладного искусства он оставил значительный след в истории города у стен Троице-Сергиевой лавры.



Рис. 1. В.И. Соколов. Матрёшка трехместная. Конец 1920-х — 1930-е [2, с. 77]

«Соколов прежде всего явился основателем совершено нового вида народного искусства, характерного только для Загорска, — выжигание по дереву с росписью» [3, с. 12]. Этим Владимир Иванович приумножил традиции местных художественных промыслов, роспись получила отдельное название «соколовский стиль». За основу рисунка он взял изображения орнамента на прялках из собрания Исторического музея, свои этюды и пейзажи. Таким образом, сюжет росписи с выжиганием — народный орнамент, пейзаж, милые сердцу деревянные дома с сидящими на крыльце или лавке у дома матронами, играющими детьми, или архитектура исторических памятников — созвучен для общего направления в искусстве «русский стиль».

В росписи использовался чистый локальный цвет, который обводился по контуру тонкой линией выжига.

Данная манера росписи использовалась и при создании антиклерикальных игрушек. Пожалуй, одной из самых занимательных является трехместная матрёшка: священник, монахиня и крестьянка (рис. 1), композиция из которых отражает «сомнительные пути религиозного фанатизма», так как глаза крестьянки скрыты белой повязкой [2, с. 21]. Тем не менее, если мы детально рассмотрим эту композицию, то заметим некоторые несоответствия в образе. Например, внешняя, самая большая, матрёшка изображает священника, однако, это «священник католический», на что указывает белый воротничок и манжеты на рукавах; гладко выбритое лицо, кроме усиков под носом и маленькой бородки. В правой руке — евангелие в окладе, в левой — цветок, скорее всего символизирующий неопалимую купину, а на шее на цепочке висит большой православный крест, на что указывает нижний подножный брус. Вторая матрёшка — католическая монахиня, с белым платком на голове и такими же манжетами. Взгляд голубых глаз обращен к небу, на щеках — небольшой румянец, белозубая улыбка, такая же, как и у священника, в правой руке держит чётки. И последняя матрёшка — русская крестьянка в красном платке с белой повязкой на глазах, пальцы правой руки сложены в троеперстии, в левой руке — длинная тонкая незажженная свеча.



Рис. 2. В.И. Соколов. Матрёшка «Монах» трехместная. Конец 1920-х — 1930-е

Довольно неоднозначный выбор образов для матрёшки, нарочитые несостыковки. Кроме этого, вероятнее всего, изначально кукол в матрёшке было больше трех. В первую очередь, на это указывает то, что на последней крестьянке можно рассмотреть «замок» (видно стык верхней и нижней части, обычно последняя матрёшка цельная). Во вторую очередь, можно заметить то, что монахиня несоразмерно меньше «католического священника». В третью очередь, первая матрёшка обычно делалась с краем, которого как раз нет на первой кукле. Н. Церетелли упоминает, что в Загорске есть экземпляр антиклерикальной игрушки, который перекликается с данным набором матрёшек. «… куклы в нём расположены в таком порядке: “бог-отец”, римский папа, патриарх, живоцерковный стриженный поп в крахмальном воротничке, поп старого образца, монах, кулак, монахиня, сектант и, наконец, “тёмная масса” в виде бабы с завязанными глазами» [5, с. 100]. Таким образом, можно предположить, что «католический священник» на самом деле представитель группы «Живой церкви», которая официально возникла в конце мая 1922 г. в Москве, которого карикатурно еще в 1921 г. изобразил В.Ф. Кадулин, прослеживается сходство в маленьких усах, короткой бородке. Конечно, этот вопрос требует дальнейшего изучения, в данной статье остановимся на первом варианте.

Следующий комплект матрёшки «Монах» конец 1920-х гг. так же состоит из трех штук (рис. 2). На первой изображен схимник, по краю аналава идет надпись: «Все мы братья, люблю с вас брать я». Данная надпись отсылка к советскому плакату с одноименным выражением 1919 г. В.Н. Дени. Передняя часть облачения — епитрахиль — красная, со стилизованными желтыми крестами, расположение — один над другим. Выражение лица немного отрешенное, широкая борода и усы, губы чуть приоткрыты и виднеются зубы. Правая рука лежит на груди. Вторая матрёшка — монахиня, глаза закрыты, прописаны небольшие ресницы и



Рис. 3. В.И. Соколов. Матрёшка трехместная. Конец 1920-х — 1930-е [2, с. 75]



Рис. 4. В.И. Соколов. Матрёшка одноместная. Конец 1920-х — 1930-е [2, с. 75] (фото автора)

легкая спокойная улыбка. На третьей матрёшке также монахиня, только совсем юная, глаза немного удивленно смотрят, рот приоткрыт. Черное облачение оживляет орнамент из маленьких белых крестиков. Данный комплект матрёшки — один из самых скромных и безобидных из антиклерикальных игрушек Владимира Соколова, изучаемых нами.

Далее рассмотрим только первую внешнюю куклу матрёшки, остальных кукол мы не можем увидеть по причине отсутствия их на момент пребывания автора на экспозиции музея и отсутствия изображения в литературе. На кукле представлен образ священника в облачении, епитрахиль, которая решена в виде орнамента из больших простых красных крестов по золотому фону с вкраплениями тычком белил, из-под которого торчат босые ноги (рис. 3). На лице — толстые круглые очки, глаза за которыми прищурены, широкий красноватый нос со щеками, большая седая окладистая борода и широкая закрытая улыбка, на макушке лысина. В правой руке священник зажал в кулаке белого голубя — символ Святого Духа, в левой — держава (темно-синий шар с крестом на верху). Образ матрёшки можно понять поговоркой «сапожник без сапог». Следует добавить, что красное облачение священники надевают на страстную седмицу и в дни памяти мучеников. Благодаря этому, данный

образ можно толковать как страдания за веру Христову. Босыми ногами автор показал беззащитность, нестяжание священнослужителей.

Другая одноместная матрёшка выполнена в двусторонней росписи, по традиции народных игрушек-перевёртышей. Данная матрёшка более похожа на тряпичную куклу-перевёртыш, в которой очень любили использовать противоположности. Например, красивая народная куколка девица, а стоит поднять ее юбку вверх и перевернуть, как держишь в руках безобразную старуху. В точеной игрушке этот момент решен так: с одной стороны — одно изображение, а с противоположной — другое. На небольшой матрёшке первый образ — важный городовой с саблей в левой руке (видна красивая рукоятка), правая рука сжата в кулаке, на груди медали. Лицо с большим подбородком, густыми бровями, под объемными усами толстые губы, широкий двойной подбородок. С другой стороны, второй образ — выпучивший глаза священник, с красным пропитым носом, длинными коричневыми волосами и бородой. В правой руке на фоне епитрахили зажат большой крест. По идее, эта матрёшка высмеивает и священника, и городового, однако смеха от рассмотренного образа не возникает (рис. 4).

Кроме антиклерикальных матрёшек Владимира Соколова сохранились матрёшки-неваляшки, которые также выполнены в двусторонней росписи, и кукольные головки.

На одной матрёшке-неваляшке (рис. 5–6) с одной стороны изображен хмурый городовой, с плеткой в правой руке, над скромным православным храмом, в окружении простых деревянных домов, а на



Рис. 5–6. В.И. Соколов. Неваляшки. Конец 1920-х — 1930-е [2, с. 78] (фото автора)



Рис. 7. Неваляшка. Конец 1920-х — 1930-е [2, с. 74]



Рис. 8. В.И. Соколов. Кукольные головки. Конец 1920-х — 1930-е. [2, с. 74]

другой — усмехающийся, можно даже сказать скалящийся, белозубый священник, с митрой на голове, большой седой бородой и волосами, крестом в руке, над большим богатым храмом. Вновь противопоставление: зорко смотрящий за бедным приходом городовой и полный уверенности во вседозволенности священник с богатым храмом.

На другой неваляшке — похожая композиция (рис. 5–6), только выпучивший глаза и раскрывший рот в крике городовой с зубами, красным носом, короткими растопыренными усами и гладкой короткой прической. На одежде — медали, широкий пояс с бляхой. На обратной стороне также широко открывший рот поющий священник, с распущенными волосами, бородой, во всю грудь которого висит белый крест, на котором написано: «Слава щедрому дворянству, слава!». В данной неваляшке заострена схожесть персонажей старого режима, Российской империи, злоупотреблявших данной им властью ради достижения собственных целей.

Есть и другие неваляшки в таком же чернящем церковь и другие религиозные конфессии стиле. Например, буддийский монах (рис. 7) в традиционном одеянии, с широким подбородком, мясистыми губами и хитрыми масляными глазами. Указательным пальцем левой руки он касается нижней губы, правая рука покоится на животе, что можно трактовать как лицемерное отношение к представляемому учению.

Деревянные кукольные головки в количестве четырех штук символизируют членов православной и католической церкви (рис. 8). Русский патриарх в куколе (головной убор белого цвета, с серафимами на лбу и концах шлейфа), синяки под глазами, покрасневший нос и виднеющийся в открытом при пении рту один зуб. Страшное выражение лица священника в митре, открытый рот, в котором торчат всего два зуба. Католическая монахиня со злорадством смотрит голубыми глазами в бок, тонкие губы растянуты в длинной улыбке. Если форма этих кукольных голов походит на наперсток, то у папы римского в тиаре (высокий яйцеобразный головной убор, тройная корона) она была изменена для большей выразительности: тиара шаром переходит в голову шар, а та — в широкую шею. Гладко выбритое лицо, губы в снисходительной улыбке, красный нос, румянец на щеках, глаза, как и у монахини, смотрят влево, олицетворяя лживость натуры, в то время как в образах православных священнослужителей, проанализированных в данной статье, такого художественного приема не используется; таким образом, данный прием может говорить о том, что католики не воспринимались Владимиром Ивановичем последователями истинной веры.

Н.М. Церетелли делает вывод о том, что антиклерикальной игрушки, несмотря на заказ нового правительства, еще нет, так как представленные образцы не рассчитаны на ребенка. «То, что они сделаны по принципу матрёшки, заставляет предполагать, что в данном случае имели в виду детей младшего возраста. Если эта догадка верна, то игрушки бьют мимо цели. Маленькие дети ничего не знают о Будде, Иегове, Магомете или “святом духе”; многие из них не знают даже заурядного попа» [5, с. 80].

В Российской империи антиклерикальные игрушки продавали тайно, и вначале 1900 г. подобные игрушки приходилось собирать по частям. Они имели успех у инакомыслящих людей, несмотря на наказание за их производство и продажу. При советской власти мы видим обратную ситуацию, антиклерикальные игрушки оказались невостребованными.

Восемнадцать лет непосредственно проживший в Сергиевом Посаде к 1920 годам, с любовью рисовавший уголки Сергиевой лавры, художник не мог без сильных причин начать рисовать порочащие церковь игрушки. И все же решившись на такое дело, Владимир Иванович сделал многое, чтобы данные куклы не стали популярными. Путаница в матрёшке с католическим священником, на котором висит православный крест, старуха со сложенными пальцами правой руки в троеперстии. Матрёшка в образе монаха-схимника с красивыми монахинями. Матрёшка в мученическом красном облачении с намеренно открытыми босыми ногами, подчеркивающими беззащитность священнослужителей. Эксперимент на токарных формах двусторонней росписи по примеру народных игрушек перевёртышей, который по причине большой

эмоциональности и яркости образов, острой сатиры, не вызывает смеха, как должно было быть в ярмарочной культуре, скорее брезгливость. Таким образом, можно говорить о том, что своими действиями, как бы громко это не звучало, Владимир Иванович помог сберечь православную церковь и духовную культуру России для будущих поколений.

Список литературы:

1. *Бартрам Н.Д.* Избранные статьи: Воспоминания о художнике / составители Е.С. Овчинникова А.Н. Изергина. — Москва: Советский художник, 1979. — 174 с.

2. *Горожанина С.В.* Русская матрёшка. — Москва: Интербук-бизнес, 2012. — 208 с.

3. *Круглова О.В.* Владимир Иванович Соколов. — Москва: Советский художник, 1958. — 77 с.

4. *Орлова В.Д.* Производство крестьянских игрушек в России в конце XIX — первой трети XX века // Национальные, духовные и нравственные традиции как основа художественного творчества. Материалы Международной научно-практической конференции-форума. Институт развития образования в сфере культуры и искусства; ответственный редактор М.В. Никольский. Тамбов, 29–30 марта 2018 г. — С. 93-100.

5. *Церетелли Н.М.* Русская крестьянская игрушка. — Москва: Academia, 1933. — 261 с.

А.А. ВАСИЛЬЧЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна. Оренбургского государственного университета. Заслуженный художник РФ

e-mail: vasilchenko.alla@mail.ru

A.A. VASILCHENKO

Candidate of Art History. Department of Design of the Orenburg State University. Honored Artist of the Russian Federation

e-mail: vasilchenko.alla@mail.ru

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ В ОРНАМЕНТЕ ПУХОВОГО ПЛАТКА ОРЕНБУРЖЬЯ

ARCHETYPAL IMAGES AND SYMBOLS IN THE ORNAMENT OF THE ORENBURG DOWN SHAWL

В статье рассматриваются понятия «архетип», «символ» и их взаимосвязь в орнаменте оренбургского пухового платка. Приводятся признаки и критерии их определения. Выявляются образы, форма и содержание, специфика визуальных форм художественно-технологической системы платка.

The article deals with the concepts of «archetype», «symbol» and their relationship in the ornament of the Orenburg down scarf. The signs and criteria for their determination are given. The images, form and content, and the specifics of the visual forms of the artistic and technological system of the headscarf are revealed.

Ключевые слова: архетип, символ, образ, форма, орнамент, оренбургский платок.

Keywords: archetype, symbol, image, form, ornament, Orenburg shawl.

Архетип, по определению К. Юнга, это «коллективное бессознательное», архаический феномен, который проявляется в мифах, фольклоре, в изобразительном, народном искусстве и художественных

ремеслах. Символы бессознательного, считал Юнг, не что иное, как образы, которые издавно употребляло человечество для выражения целостности, полноты и совершенства опыта [1, с. 95–118].

Специфика формы и содержания элементов орнамента оренбургского пухового платка позволяет определить некоторые важнейшие признаки, или критерии, его архетипических образов [2].

1. Архетипические образы платка, являясь структурой коллективного бессознательного, проявляется у всех народов и во все эпохи.

В орнаменте платка мы находим черты архетипичной общности наиболее древних образов, несущих единый сакрально-мифологический смысл, что объясняется наличием общих этапов в постижении мира человеком, присущее всем расам и континентам.

2. Архетип орнамента оренбургского платка имеет достаточное количество собственных элементов, не принадлежащим другим известным архетипам. Оренбургский ажурный платок и его орнамент представлют собой уникальную художественно-технологическую систему, не имеющую аналогов в подобных изделиях других регионов, в частности, Пензы, Урюпинска, Хаапсале. Художественно-технологическая обусловленность пуховязания формирует особую стилистику оренбургского платка, которая выражается в единстве его образно-пластического строя, устойчивой целостности средств художественной выразительности и технологических приемов, особых свойствах материала (пряжи из пуха оренбургской козы), характеризующих оренбургский ажурный платок как уникальное произведение декоративно-прикладного искусства.

3. Архетип платка имеет устойчивость к попыткам исказить его структуру. Архетипы — это схемы архетипических образов, их психологические предпосылки, которые передаются по наследству Разнообразие приемов вязания, элементов узора ажурного пуховязания Оренбуржья сформировалось не без влияния этнической культуры местного населения, привносящего элементы национальных узоров в традиционный декор оренбургского платка. Однако мастерицы, разрабатывая и усовершенствуя привычные узоры и приемы, строго отбирали и внедряли их лучшие образцы. «Всё удачное, оригинальное, привнесённое в это рукодельное ремесло тысячами искусных вязальщиц, развивалось и закреплялось, всё вычурное, случайное отпадало» [3, с. 312–313].

Универсальные архетипические мотивы, сохраненные в коллективном сознании, формировались и устойчиво охранялись от чуждых влияний путем передачи из поколения в поколение секретов мастерства, традиционных приемов вязания и образцов узоров. При этом мастера привносили в пуховязальное дело свой художественный вкус и индивидуальный творческий почерк, что создавало предпосылки для его развития, то есть условием сохранения и развития архетипических образов пуховязания являются синтез этнически-национальной, индивидуально-авторской и коллективной традиций пуховязания, преемственность ремесла.

4. Персона — один из важных критериев архетипа, отражающий социальную роль человека в жизни, его публичное «Я». Одним из средств сохранения его позиции, отражения его социального статуса при этом является вещь, в данном случае, платок, который издавна на Руси был необходимым элементом женского костюма. Оренбургские пуховые платки носили женщины всех социальных слоев населения, независимо от их статуса и положения в обществе.

5. Самость, самоценность — критерий архетипа, раскрывающий понимание целостности, единства личности, гармонии человека с окружающим его миром, вещами. Современные теоретики народного искусства (В.М. Василенко, Б.А. Рыбаков и др.) указывают на то, что мировосприятие древнего человека находится в сакрально-мифологической связи с вещью, ее формой и функцией. Вещь определяется как аналог мира, посредством которого человек приобщается к космосу в поисках красоты и гармонии окружающих его вещей. Этот критерий архетипа приводит нас к пониманию вещи, ее качества, материала как гармоничного самоценного целого, в котором ощущение гармонии зарождается бессознательно, если качества вещи соответствуют тем или иным архетипическим формам. Самоценность ажурного пухового платка определяется высочайшим уровнем технического исполнения, пониманием природы материала и его особых свойств — пуха оренбургской козы, имеющего тонкое (14–16 мк) эластичное, шелковистое волокно, уравненное по длине с характерным блеском и относительной крепостью; сложностью и многообразием орнаментальных вариаций, которые сообщают пуховому платку добротность и мастеровитость исполнения, вневременную и художественную ценность. Отдельно взятые фрагменты платка — кайма, решетка или середина — являются законченной пластической формой, содержащей одни и те же мотивы и элементы целого — геометрического орнамента платка.

6. Цвет также является одним из критериев архетипа в пуховязании Оренбуржья. Основные цвета оренбургских платков — белый и серый. Архаическая символика платка белого — торжественность, открытость, чистота. Белый цвет — «всем цветам цвет». Он символизирует праздничное настроение, радость, подчеркивает нарядность костюма. Серый цвет, как промежуточный между белым и черным, отражает архаическое значение тайного, скрытого и, одновременно, демонстрирует богатство сложных оттенков — серебристого, светло-серого, мышиного цветов.

Исследователи выявляют взаимосвязь понятий «архетип» — «символ». Так, Юнг охарактеризовал архетип как первообраз, а символ — как средство его выражения в человеческой жизни, как трансформацию естественной энергии в культурную и духовную форму. Символ — «...это термин, имя или изображение, которые могут быть известны в повседневной жизни, но обладают специфическим добавочным значением к своему обычному смыслу» [4]. Особую архетипическую символику элементов орнамента можно рассматривать как средство создания художественного орнаментального образа в ажурном пуховязании и проявления универсального, всеобщего закона бытия — единства формы и содержания. Архетип — сублимат, или архетип-символ, преобразует «низшую форму энергии в высшую; в искусстве это воплощается в знаках, символах, композиционных формах» [5, с. 483].

Архетипическое мышление в орнаменте платка проявляется на разных уровнях композиции как «переход от пространства природы в пространство культуры в формах первичных архаических архетипов; ...это не только смысловая форма, но инвариантные для всех культур первоэлементы упорядочивающего структурирования» [6, с. 1–5].

Основные, формообразующие элементы композиции орнамента оренбургского платка — крест, квадрат (круг), восьмиугольная звезда — одни из важнейших архетипических символов, универсальнейшие формы, на которых, по мнению исследователей, зиждется вся наша материальная культура (Г. Бидерманн, Б. Рыбаков, Н. Соболев и др.).

Так, крест рассматривается как древнейший сакральный знак, определяющий порядок в пространстве, обозначающий точку пересечения в пространстве верха-низа, правой-левой части. Один из видов креста — андреевский, или косой, диагональный крест — неотъемлемая часть композиции оренбургского платка (рис. 1).



Рис. 1. Трехчастная схема композиции оренбургского пухового платка. Типы платков: однокруговой, со сплошной серединой, пятикруговой

Квадрат — архетипический символ со смысловым значением стабильности, четырех сторон света, четырех времен года. Это производная форма от круга, воплощающая представление о важнейших, основополагающих качествах — равенства, единообразия, бесконечности, вечности, круговорота бытия, небесного совершенства. Все стороны квадрата могут быть попеременно верхом и низом, правой и левой частью, вертикалью и горизонталью.

Квадрат — основа композиции орнамента платка. Ее специфической особенностью является трехчастность как отражение архетипического символа троица, означающего равновесие (тройка — триединство) (Отец, мать, сын). Это, как правило, входящие один в другой квадраты или прямоугольники (в шарфах и палантинах), образующие: середину, решетку, следующую за серединой, кайму.

Середина — центральная часть композиции, основа орнаментального образа. Решетка — узкая орнаментальная полоса, состоящая из однородных элементов и отделяющая середину от каймы. Кайма — более широкая, по сравнению с решеткой, полоса узора. Она обрамляется зубцами и завершает композицию платка, придает ей завершенность и упорядоченность (рис. 1).

Все части композиции платка — середина, решетка, кайма — содержат ромб, квадрат как повторяющиеся мотивы орнамента и его конструктивно-структурные связи, образующие сложные соединения (композиции): крестовидную (солярную), с острыми углами по вертикали; со вписанными один в другой ромбами; сочетающие большие и малые ромбы; с ромбами, соприкасающимися углами (рис. 1).

По К.Г. Юнгу, архетип-символ должен иметь черты, связывающие его с жизнью; не бывает «оторванных от жизни» архетипов [7]. Художественную природу орнамента ажурного платка определяет конкретность мировосприятия и связь с натурой, которые являются древним способом воплощения природной красоты в искусстве орнамента. В элементах орнамента оренбургского платка отчетливо угадываются узнаваемые природные формы, натурные мотивы. Отсюда — особый колорит и образность названий традиционных приемов ажурного пуховязания. Это — так называемые «первичные» элементы орнамента — «кошачья лапка», «мышиный след», «рыбки», «косорядки», «бисерные цепочки», «горох», «рябинка, «соты», «листья дуба» и др. (рис. 2).

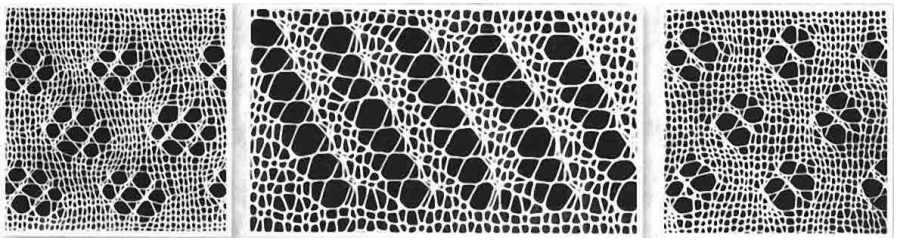


Рис. 2. Основные (первичные) мотивы орнамента оренбургского пухового платка: кошачья лапка, косорядка, мышиный след

Эти простые элементы образуют, в свою очередь, вторичные элементы — «цепочки», «кубики», «корольки», «встречные пилки», «угольники из косорядок», «выворотные шашечки из ягод» и др. Вторичные мотивы объединяются в более сложные варианты — «ромбы», «решетки», «сосенки», «самоварчики», «бантики», «снежинки» и др. Как производное от зигзага, возник и мотив жгута, или узла, или плетёнки, также являющийся важным архетипическим элементом орнамента оренбургского платка. В основе их — мировоззренческая идея связи, объединения, единства неба и земли, творца и творимого — сакральные понятия о бытии. Жгут ассоциировался с образом небесного змея, связанного с представлением о годовом цикле.

Мировое древо — один из базовых для культуры архетипичных сакрально-мировоззренческих первообразов. Образ мирового древа и его аналоги — космическое, древо познания, древо жизни, плодородия, центра, восхождения — воссоединяют пространство и время, демонстрируют образное воплощение единства и трансформацию базовых понятий и представлений. Это универсальная концепция мира, трансформирующаяся в первочеловека, «поскольку оно корнями уходит в землю, а его ветви устремлены в небо, оно, как и сам человек, является отражением “сущности двух миров”, и посредником между верхом и низом» [8, с. 69]. Разновидность его формы зависит от характера орнамента, способа его нанесения на предмет (технологии), и материала, поэтому мотив «ёлочки», вариант «Древа жизни», как отражающий важные, сущностные понятия в мировоззрении древнего человека, является неотъемлемым элементом орнамента оренбургского платка.

У каждого из этих мотивов и приемов свой образно-выразительный язык, своя изобразительная стилизованная форма, обусловленная технологией вязания ажурного платка; они сохраняют свою узнаваемость и конкретность, то есть, природные мотивы превращаются в архетипы и своеобразные символы в элементы общей структуры орнамента оренбургского платка.

Кроме основных архетипических символов — креста, квадрата, в орнаменте оренбургского платка наиболее часто встречаются не менее значимые архетипические мотивы и образы, которые проявляются в традиции пуховязания опосредованно.

Так, один из ключевых архетипических образов — анима (анимус) — бессознательное начало противоположного пола в человеке, выражаемое образами двуполых существ первобытных мифов, (в китайских категориях инь и ян и т.п.). Платок — часть женской одежды, выражает в целом женское начало. Мотив «зигзаг» в орнаменте платка как элемент композиции можно рассматривать как систему чередования треугольников, обращенных попеременно вершинами вверх и вниз. Треугольник вершиной вверх в древности обозначал мужское начало, связанного в то же время с идеей небесного огня, вершиной вниз — женское начало, ассоциирующееся с водой. Такая трактовка образа символизирует единство женского и мужского начал и их противоположности, «…и в этой простейшей формуле оказывается заключённой вся диалектика бытия, увиденная сквозь призму человеческих взаимоотношений» [9, с. 37].

Современное мировосприятие, имеющее свой язык знаков и символов, не всегда в состоянии прочесть религиозно-магическое значение элементов орнамента и воспринимает их как украшение, образующее единое целое формы. Как заметил выдающийся исследователь

народного искусства А.Б. Рыбаков, «…в традиционном крестьянском искусстве многие архаичные символы удержались почти до наших дней, но их смысл утрачен самими создателями. Декоративность победила древнюю заклинательную символику» [10, с. 26]. В орнаменте оренбургского платка не только сохранились архетипические корни мировой орнаментальной символики, но и выработались специфические элементы как символы, формирующиеся лишь в процессе вязания платка и составляющие основу формообразования в пуховязальном промысле Оренбуржья.

Список литературы:

1. *Юнг К.Г.* Архетипы коллективного бессознательного // К.Г. Юнг. Психология бессознательного / перевод с немецкого. — Москва: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», «Канон+», 1988.

2. Что такое архетип. Как определить архетип. — URL: https://dosaafkhab.ru/chto-takoe-arhetip-kak-opredelit-svoi-arhetip-roli-i-povedenie.htm (дата обращения: 07.04. 2021).

3. *Беслеева Л.И.* Оренбургский пуховый платок // Творческие проблемы современных народных промыслов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981.

4. Символ и его связь с архетипом. — URL: https://studbooks.net/2281592/literatura/analiticheskiy_obzor_arhetipa (дата обращения: 07.04.2021).

5. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 томах. Том 1: А. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

6. *Пелипенко А.А.* Архетип и симметрия в изображениях картинного типа: автореферат дисс. канд. искусствоведения. — Москва, 1997.

7. Архетип (психология). — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения: 07.04.2021).

8. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов / перевод с немецкого / общая редакция и предисловие И.С. Свенцицкой. — Москва: Республика, 1996.

9. *Буткевич Л.М.* История орнамента: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. — Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

10. *Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. Альбом. — Ленинград: Издательство «Аврора», 1971.

ШИ ДИВЭНЬ

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусств МГУ им. М.В. Ломоносова

e-mail: sdwen00@163.com

SHI DIWEN

Postgraduate student of the department «Semiotics and general theory of the arts» of the Lomonosov Moscow State University (MSU)

e-mail: sdwen00@163.com

АНАЛИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛОК И ОСНОВНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ДУЙ ЦЗИНЬ — КИТАЙСКОЙ ОБЪЕМНОЙ АППЛИКАЦИИ

AHALYSIS OF THE HISTORICAL BACKGROUND AND BASIC CHARACTERISTICS OF DUI JIN — CHINESE THREE-DIMENSIONAL APPLIQUE

Город Чанчжи, расположенный в юго-восточной части провинции Шаньси, Китай, известен уникальным этническим феноменом под названием «Дуй Цзинь». Это искусство имеет наименование «объемной традиционной китайской живописи» и «мягкого рельефа». Дуй Цзинь — это высокая степень мастерства, вид нематериального культурного наследия и носитель национального духа. В данной статье рассматривается историческая подоплека и основные характеристики искусства Дуй Цзинь в провинции Шаньси периода династии Тан.

Located in the southeastern part of Shanxi Province, China, Changzhi has a unique ethnic art called «Dui Jin». This art has a reputation for «volumetric traditional Chinese painting» and «soft relief». Dui Jin craftsmanship, as a kind of intangible cultural heritage and as a carrier of the national spirit, we understand through its history and the vitality of development. This paper then examines the historical background of Dui Jin art and the main characteristics of Dui Jin art in Shanxi Province during the Tang Dynasty.

Ключевые слова: объемная аппликация, китайское декоративно-прикладное искусство, история, художественные особенности.
Keywords: Three-dimensional Applique, Chinese arts and crafts, History, Artistic characteristics.

Китай называют «страной шелка и фарфора», а китайская провинция Шаньси считается источником зарождения китайской цивилизации. Несколько тысяч лет назад здесь зародились различные формы национального художественного ремесла. Так, жители Чанчжи провинции Шаньси, исходя из условий местной среды, экономических, политических и культурных условий, а также из тысячелетних знаний о шелковом мастерстве и уникальной эстетике северных народов, постепенно сформировали неповторимое шелковое ремесло — Дуй Цзинь (рис. 1) [1]. Оно представляет собой трехмерную, рельефно-аппликативную цветочную композицию, которая обладает особой текстурной и фактурной красотой, где в качестве основного эстетического компонента используется шелк, а наполнителем является хлопок. Декор закреплен на картонной основе. Данное искусство используется как декоративная доминанта в украшении интерьера. В Китае его принято называть «мягким рельефом» (Жуань Ти Фу Тяо, ruǎn tǐ fú diā, 软体浮雕) и «объемной традиционной китайской живописью» (Чжун Го Ли Ти Го Хуа, zhōng guó lì tǐ guó huà, 中国立体国画).

В Китае понятие «аппликации» как техники декоративно-прикладного искусства имеет узкое и широкое значение. В узком смысле, согласно «Большому словарю по китайскому искусству и ремёслам», оно представляет собой «специальное ремесло в провинции Шаньси, также известное как “Дуй Хуа”». [2] Ранее мы упоминали о связи «Дуй Хуа» с русским словом «аппликация». Здесь термин «Дуй Хуа» относится к трехмерному произведению искусства, изготовленному, как отмечалось, из шелка, хлопка и картона, которое наполняется, вырезается, склеивается и расписывается в сложной технико-технологической последовательности операций, насчитывающих более десятка различных процессов. Иными словами, «Чанчжи Дуй Цзинь» и есть «Дуй Хуа». В то же время, следует отметить, что название «Чанчжи Дуй Цзинь» в 1964 году было изменено на «Дуй Цзинь» специалистами Шаньсинского областного ремесленного управления.

О Дуй Цзинь в книге Ту Бичэн есть такое описание: император Сюаньцзун из династии Тан (Ли Лунцзи) стал правителем в 712 н.э. «Он



Рис. 1. Дуй Цзинь работы из династии Цин



Рис. 2. Шелковый цветок из гробницы в Астане, в Турфане, Синьцзян

посетил Лучжоу (теперь город называется Чанчжи) [3] три раза ... также он преподнес шелк, парчу, одним из видов которых и являлся “Дуй Тюань” в Лучжоу, т.е. искусство “Дуй Цзинь Чанчжи”» [4, с. 10].

В 1973 г. на месте погребений Астана в Тулуфане, Синьцзян-Уйгурскогий автономный район, был обнаружен букет шелковых цветов (рис. 2). Согласно экспертной оценке, владелец гробницы был высокопоставленным руководителем Управления по наместничеству (духуфу) Аньси (Наместничество Сиюй или Наместничество «Протекторат» Западного края — единоличное военное правительство «наместничество — Духуфу», созданное китайской империей Хань для управления и контроля Сиюя, примерно на месте нынешнего Синьцзян-Уйгурского автономного района, «включая Джунгарию») [5; 6; 7]. Во время правления династии Тан букет создание шелковых цветов датируется концом седьмого — серединой восьмого века. В процессе производства шелк искусно окрашивают, наносят на шелку (тафту) рисунок, вырезают в необходимой форме и, наконец, переплетают и склеивают композицию. Очевидно, что китайцы овладели искусством использования текстиля для приготовления шелкового цветочного орнамента еще во времена династии Тан, то есть более 1300 лет назад.

В настоящее время широко известен Музей Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в Чанчжи. Его директором является мастер Ли Вэйдун, потомок

семьи Ли, благодаря которой и возникло искусство Дуй Цзинь в провинции Шаньси. Согласно родословной, семья Ли известна с 636 г. н.э., когда Ли Юаньцзя, одиннадцатый сын императора Тан Гаозу Ли Юань, получил титул короля Хань, а территория под его юрисдикцией, Лучжоу, принадлежала современному городу Чанчжи в провинции Шаньси. Ли Юаньцзя был прекрасным каллиграфом и художником. Во времена династий Сун и Юань потомки Ли Юаньцзя стали торговцами шелком в районе Лучжоу и основали свой бизнес под названием «Цзы Шэн Ли Цзи». Во время правления династии Мин двадцать первый сын Чжу Юаньчжаня Чжу Мо стал вассальным королем Лучжоу, которого звали Шэнь-ван, и с тех пор его семья поселилась в Лучжоу, а вассальный король был потомственным. Ко времени правления Чжэнтуна во времена династии Мин Ли Луан (lǐ luán, 李鸾), потомок Ли Юаньцзя, стал одним из самых влиятельных купцов в регионе Лучжоу. Он сделал много хорошего для местных жителей. Император этого времени Чжу Цичжэнь, зная о добрых делах, благословил своему сына на брак с дочерью потомственного Шэнь-ван. В то же время был воздвигнут каменный памятник первому родоначальнику торговой фирмы «Цзы Шэн Ли Цзи» [8] (рис. 3, 4).



Рис. 3. Каменный памятник родоначальника Ли Луан

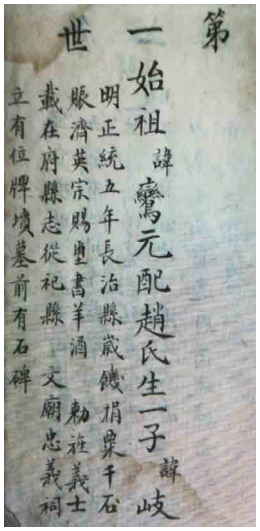


Рис. 4. Генеалогический текст

Общее художественное содержание рельефно-аппликативной композиции отвечает вертикально-ориентированному построению фрагментов (кессонов), ритмически упорядоченных по горизонтали. Основной фон фрагментов чаще всего черный. Он плотно заполнен цветочными мотивами с золотым текстом также на черном фоне, по краям. Это имеет общую основу в истории, в частности, в объектах археологии.

Расцвет искусства приходится на конец правления династии Цин в начале истории Китайской Республики. Именно в это время формируются наиболее заметные признаки искусства Дуй Цзинь. Во-первых, это собственно «объемность» произведения. Работы Дуй Цзинь — это не коллаж из чисто двухмерных плоскостей, в которых отсутствует выраженное ощущение объема, а уже рельефное изображение. Художественный эффект визуально формируется на соединении пространства плоского композиционного фона и пространства пластических элементов декора. В традиционном ремесле Чанчжи Дуй Цзинь используется шелк в качестве основной внешней ткани. Хлопок, как было отмечено, используется как наполнитель, создающий собственно подъем декоративного фрагмента. Процесс творения произведения включает в себя более десяти разных действий, таких как создание чертежей, обрезка фигур, наклеивание расширенного края, добавление хлопка, покрытие шелком, окраска рисунка, и в конце работы — размещение каждого объекта и соединение всех деталей. Художник выражает замысел основного объекта с помощью различной толщины хлопкового наполнителя и методом частичной росписи. Мягкая природа хлопка делает работу объемной и мягко завершает края рельефа.

Во-вторых, визуальной эстетической доминантой является сам внешний, лицевой материал, используемый в искусстве Дуй Цзинь, — это шелк. Региональные традиционные виды изделий декоративно-прикладного искусства часто изготавливаются из местных материалов. Во времена династии Мин район Чанчжи стал одним из мест размещения северных шелковых баз. А традиционное шелкоткачество в этом регионе представляет собой продукт смешения придворной аристократической и народной культур и является уникальным по своим узорам и цветам. Благодаря изысканному визуальному цветовому, тональному, фактурному и фигуративному сочетанию материалов и техники изготовления, поверхность изделий Дуй Цзинь приобретает великолепный элегантный красочный визуальный эффект.

Таким образом, изучение художественного содержания процесса изготовления художественных композиций, специфику работы с материалами мы можем более четко оценить, во-первых, в историческом контексте Шаньсинской Дуй Цзинь, тесно связаной именно с искусством аппликации, процветавшей в эпоху династии Тан, а во-вторых — это художественное изделие, разработанное потомками королевской семьи Ли, привнесшими в искусство чувство королевского достоинства, а также в нем отражен местный колорит материальной и культурной

жизни Лучжоу. После династии Цин эти изделия приобрели уникальный художественный характер, который отличается великолепием, благородством и элегантностью, пышностью, мягкостью и изысканной фактурностью рельефного объема формы.

Примечания:

1. Изображение из Музея Дуй Цзинь в Чанжи, провинция Шаньси.

2. *У Шань.* Большой словарь по китайскому искусству и ремёслам. Издательство изобразительного искусства Цзянсу. — Нанкин, 1988. С. 989.

3. Чанчжи — информация о территории, населении и истории изменений административно-территориального деления на сайте (по кит. источникам).

4. *Ту Бичэн*. Китайский Дуй Цзинь Чанчжи. — Москва-Тайюань: Образовательное издательство Шаньси, 2010. — 10 с.

5. *Ma Yong*. «Xiyu Duhu» («Protector General of the Western Regions»). — Beijing: Encyclopedia of China (Chinese History Edition), 1993.

6. *Yu Taishan*. A Study of the History of the Relationship Between the Western and Eastern Han, Wei, Jin, Northern and Southern Dynasties and the Western Regions // China social sciences press, June 1995. — Beijing: Sino-Platonic Papers, 2006.

7. *Yu Taishan* (2nd ed.). A Comprehensive History of Western Regions. — Beijing: China Publishing House, 2003.

8. Исторические документы Музея Дуй Цзинь «Цзы Шэн Ли Цзи» в Чанчжи. Династия Цин (1636–1912 гг.).

А.А. ВАСИЛЬЧЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Оренбургского государственного университета. Заслуженный художник РФ

e-mail: vasilchenko.alla@mail.ru

Т.А. ПУТИНЦЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Оренбургского государственного университета

e-mail: pta-ha9@yandex.ru

A.A. VASILCHENKO

Candidate of Art History Department of Design of the Orenburg State University. Honored Artist of the Russian Federation

e-mail: vasilchenko.alla@mail.ru

T. A. PUTINTSEVA

Candidate of Art History Department of Design of the Orenburg State University

e-mail: pta-ha9@yandex.ru

ОРСКАЯ ЯШМА КАК БРЕНД ОРЕНБУРЖЬЯ

ORSKAYA JASPER AS A BRAND OF ORENBURG REGION

В статье рассматриваются особенности камнерезного искусства из орской яшмы. Формируется понятие «орской яшмы» как брендового промысла Оренбургской области. Обосновывается актуальность возрождения и сохранения оренбургского бренда «Орская яшма». Рассматривается дизайн айдентики брендовых промыслов как одно из важнейших средств брендинга территорий.

The article deals with the peculiarities of stone-cutting art made of Orsk jasper. The concept of «Orsk jasper» as a brand craft of the Orenburg region is being formed. The relevance of the revival and preservation of the Orenburg brand is justified «Orskaya Jasper». The

article considers the development of the identity of brand crafts as one of the most important means of branding territories.

Ключевые слова: бренд, брендинг, орская яшма, камнерезное дело, культурно-экологический подход, айдентика, товарный знак, дизайн.
Keywords: brand, branding, Orsk jasper, stone cutting, cultural and ecological approach, identity, trademark, design.

В современном региональном брендинге уникальным явлением представляются брендовые народные промыслы. Это явление вносит яркий самобытный национальный характер в культуру региона. В Оренбургской области издавна одним из таких промыслов являлось камнерезное искусство из орской яшмы.

Однако в настоящее время обозначилась проблема возможной потери бренда «Орская яшма» для Оренбуржья. По словам А.А. Чибилёва, вице-президента Русского географического общества, директора Института степи УРО РАН, орская яшма — «это один из брендов Оренбургской области, наше достояние, которое мы не используем должным образом» [9].

Название «яшма» происходит от греч. «яспис» — пестрый, крапчатый. Яшма — это кремнистая массивная и очень плотная осадочная порода, твердая, непрозрачная, сложенная мельчайшими кварцевыми зернами, спаянными кремнистым цементом, иногда с примесью халцедона, окрашенная преимущественно окислами железа и марганца в красные цвета различных оттенков [10]. Это ювелирно-поделочный, декоративно-облицовочный камень; в зависимости от его индивидуальных свойств (твердости, цвета, рисунка), определяется характер его применения и способ обработки. Яшма применяется в изготовлении ювелирных, сувенирных изделий, а также в архитектурном оформлении интерьеров [5, с. 4, 169].

Это широко распространенный в нашей стране цветной камень. Кроме других распространеных видов яшм, наиболее известны знаменитые пестроцветные и пейзажные орские яшмы. Академик А.Е. Ферсман писал: «Самое замечательное месторождение яшмы на Южном Урале — это район города Орска; он изобилует яшмами совершенно исключительных качеств и потому заслуживает особого описания» [6, с. 222].



Рис. 1. Цветовое богатство орских яшм

В районе города Орска насчитывается около двадцати месторождений. Самое известное из них — гора «Полковник»; орскую яшму добывали в горах Преображенской, Казан-Чикан, Яшмовой, а также в месторождениях Крутороженское, Ворошиловское, Райское, Калиновское, Хабарное, Калпакское, Верхне-Грилшское и многих других.

Открытие месторождений орской яшмы связано с основанием современного города Орска в середине XVIII века. С 1755 года и позднее камень из местных каменоломен направляли в Екатеринбург на гранильную фабрику для дальнейшей переработки и продажи на сторону, например, фирме Фаберже. В 1912 году среди прочих сортов яшмы ею была заказана и самая дорогая — орская яшма (50 пудов за 243 рубля) [7].

Вплоть до революции камнерезы работали с орской яшмой. С 30-х годов и до наших дней месторождением занимались предприятия «Уралкварцсамоцветы», «Восточная геолого-разведочная экспедиция», а с 2011 года Санкт-Петербургская компания «Оптимальный ресурс». В настоящее время промышленная добыча орской яшмы не ведется.

Залежи орских яшм делятся на 4 вида: пластовые, линзовидные, ксенолитовые и валунные. Академик А.Е. Ферсман писал: «Трудно дать характеристику этой яшмы, настолько разнообразны ее рисунок и окраска; свыше 200 разновидностей знаем мы в этом районе, и лучшие рисунки и расцветки, о которых мы говорили выше, относятся именно к яшмам этого месторождения» [11].

Установлено, что цветовое богатство своеобразных рисунков, множества оттенков орских яшм обусловлено разнообразием минерального состава. Разнообразие и пестроту, особый окрас в орской яшме придают главные компоненты породы — пирит, магнетит, гематит, гранат, хлорит и многие элементы-хромофоры и др. минералы.

В орской яшме встречаются практически все известные тона яшмовых расцветок, но преобладают красно-бурые, серовато-розовые оттенки. При этом, однако, выделяется основной тип камня — пестроцветный. Чаще всего — это пестрый камень с разноцветными пятнами и полосами, вкраплениями другого цвета (рис. 1).

По классификации академика А.Е. Ферсмана, пестороцветные орские яшмы представлены несколькими основными разновидностями. В одних случаях — это камни с резком рисунком; в других — это яшмы «…с постепенными мягкими переходами, рисунок мягкий, “облачный”, “акварельный”, со сказочными облаками, наплывами, воздушными замками». По типу рисунка выделяются группы: мясной агат — имеет красные и черные пятна разных размеров; переливчатые яшмы с мягкими контурами различных тонов; резкие розово-бурые — с типичными розовыми пятнами в сплошной бурой массе; брекчиевидные яшмы — с обломочными фрагментами яшм, сцементированные тонко-зернистым кварц-гематитовым агрегатом [6, с. 225]. Встречаются также пейзажные яшмы, рисунок которых напоминает природный пейзаж серого или коричневого оттенка.

Орские яшмы, обладая уникальными художественными и практическими свойствами, не утратили своей значимости и в наше время. Орской яшмой украшена станция метро «Маяковская» в Москве, есть она и в облицовке мавзолея Ленина. Изделия из орской яшмы украшают





Рис. 2. Орская яшма в применении: ваза формы Медичи из орской яшмы (автор А.Н. Воронихин, Россия, начало XIX в., собрание Эрмитажа); орская многоцветная яшма, отделка станции метро «Маяковская» (Москва) [9]





Рис. 3. Изделия Владимира Половова из орской яшмы (из архива Владимира Половова) [9]

российские и международные выставки, размещаются во всех крупнейших музеях страны и мира — в Лувре, Эрмитаже, Русском музее, музее ювелирного и камнерезного искусства в Екатеринбурге. В собрании Эрмитажа орская яшма принадлежит к числу самых живописных произведений из камня. Пестрый цвет камня желтых и коричневых тонов вазы формы Медичи напоминает образ золотой осени. Как минерал исключительно высокой прочности, долговечности, декоративности, орские многоцветные яшмы украшают станции Московского метро (рис. 2).

— ваза формы Медичи из орской яшмы (автор А.Н. Воронихин, Россия, начало XIX в., собрание Эрмитажа);

— орская многоцветная яшма, отделка станции метро «Маяковская» (Москва) [9]

В 70–80-х годах в Оренбурге на предприятии «Газпрома» успешно работала камнерезная мастерская под руководством известного оренбургского художника, мастера по яшме Владимира Половова, удостоенного золотой медали «За вклад в отечественную культуру». По его эскизам были изготовлены на заводе станки для камнерезного дела. В дальнейшем мастер трудился в собственной мастерской, изготавливая из орской яшмы картины-мозаики, вазы, настольные письменные гарнитуры, ювелирные украшения, шкатулки и многие другие изделия (рис. 3) [9].

Еще несколько лет назад с орской яшмой работали десятки мастеров. Сейчас это единицы. Один из них, Сансызбай Буркутбаев, — орский камнерез-художник. Ранее мастер трудился в нескольких фирмах по обработке яшмы, в том числе на предприятии «Уралкварцсамоцветы»,

одном из самых крупных в Советском Союзе. В числе его работ — сувенирная продукция, картины из яшмы, портреты известных людей, иконы (рис. 4). Многие его изделия находятся в коллекциях в разных уголках мира [8].

У Баркутбаева собственная технология работы. В своем искусстве мастер использует природную красоту каждого камня, особое внимание уделяя природной структуре материала с целью проявить исходный природный образ — пейзажа, животного, крыла птицы и др. Преимущественно мастер работает в технике «русской мозаики», сочетая естественные цветовые сочетания и текстуры камня, добиваясь, чтобы один рисунок плавно «перетекал» в другой. С.К. Буркутбаев давно планирует организовать свое предприятие по обработке камня и школу камнерезного мастерства. Но сейчас обучение этому делу, к сожалению, не ведется.





Рис. 4. Панно Сансызбая Буркутбаева; панно Юрия Шевцова в технике флорентийской мозаики из орской яшмы

Юрий Шевцов — также известный художник-камнерез Оренбуржья (г. Гай), участник многих выставок разного уровня. Мастер поясняет, что основным изобразительным средством его мозаики являются естественные переходы тонов минералов, прожилки, пятна, штрихи, способствующие созданию художественного образа панно. Его работы в технике флорентийской мозаики пользуются популярностью не только в родном городе Гае, но и в Новотроицке, Орске, Екатеринбурге, хранятся в частных коллекциях Америки и Франции. Юрий Шевцов — лауреат конкурса «Мир камня», проводимого в Екатеринбурге Уральским золотым фондом, а также губернаторской премии «Оренбургская лира» (2021 г.) (рис. 4). Его панно из камня украшают единственный в нашей стране частный музей флорентийской мозаики в Санкт-Петербурге.

В работах известных художников-камнерезов Оренбуржья прослеживается определенная творческая тенденция. В числе их произведений, как и у многих камнерезов других регионов, присутствует сувенирная продукция различных наименований. Однако наряду с ней предпочтения отдаются работам из орской яшмы в техниках русской и флорентийской мозаики, в которой создаются портреты известных людей, иконы, мотивы природы и животного мира, а также мифологические сюжеты. Большую роль в творчестве мастеров, особенно у Ю. Шевцова, занимает русская литература. Они обращаются к произведениям Пушкина, Лермонтова, Булгакова, Бажова, создавая к ним оригинальные «каменные» иллюстрации.

В последнее время орскую яшму часто используют мастера-камнерезы Башкирии, в результате чего происходит подмена бренда. В результате есть опасность ухода этого яркого оренбургского бренда в прошлое.

Несмотря на негативные внешние обстоятельства, актуальность возрождения и сохранения народных промыслов и региональных брендов, в частности, бренда «Орская яшма», отражается в научной деятельности и дизайнерских разработках. Согласно К.А. Кондратьевой, признанному специалисту в области истории и теории дизайна, сохранение культурных ценностей, накопленных человечеством, использование и переосмысление форм прошлого и настоящего — актуальная задача современного дизайна [2]. Российские традиционные народные промыслы обладают мировой известностью, и это все чаще находит выражение в современном дизайне товарных знаков, в визуальном воплощении российских брендов [1, с. 33].

Так, на кафедре дизайна Оренбургского государственного университета в рамках научного направления кафедры проводится проектно-исследовательская деятельность по анализу современных визуальных констант региона и разработке систем айдентики оренбургских брендов с целью позиционирования культурного пространства Оренбуржья средствами дизайна.

Под руководством Т.А. Путинцевой, доцента кафедры дизайна ОГУ, был разработан фирменный стиль для мастерской С. Баркутбаева с целью позиционирования бренда «Орская яшма» в коммуникативном пространстве региона, России. Созданный фирменный стиль и товарный знак демонстрируют красоту природной фактуры камня и особен-

ности брендового промысла «орская яшма». Товарный знак выполнен в форме изделия мастера С. Баркутбаева (рис. 5) [4, с. 927].

Товарный знак является важнейшим визуальным идентификатором бренда, осуществляющим презентационную функцию. В дизайне брендовых товарных знаков необходимо применение культурно-экологического подхода, выражение в их смысловом содержании и графике семантических признаков, составляющих визуальный код территории [3, с. 20].



Рис. 5. Товарный знак мастерской С. Баркутбаева «Орская яшма» (автор И. Голощапова, под руководством Т.А. Путинцевой)

«Орская яшма» — это, несомненно, один из самых ярких брендов Оренбуржья и Урала в целом. Это самая разнообразная в мире цветовая гамма, сочетание высочайших декоративных качеств, красоты и прочности. По словам знаменитого советского минеролога А.Е. Ферсмана, «…подводя итоги краткому описанию Орского района, можно признать его крупнейшей оригинальной достопримечательностью Урала: его яшмы являются, несомненно, национальным богатством нашей страны» [6, с. 224]. Орская яшма по праву заслуживает мирового признания в камнерезном искусстве и должна вновь вернуться на свое почетное место в современном брендинге территорий в качестве бренда Оренбуржья. Дизайн айдентики брендовых промыслов — одно из важнейших средств их возрождения.

Список литературы:

1. *Жердев Е.В.* Стратегия российского брендинга / Е.В. Жердев, Т.А. Мазурина // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная академия им. С.Г. Строганова. — 2013. — № 1. — С. 28–38.

2. *Кондратьева К.А.* Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. — Москва: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2000. — 106 с.

3. *Мазурина Т.А.* Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика: автореферат дисс. … кандидата искусствоведения / Т.А. Мазурина. — Москва: ООО «Компания Спутник+», 2008. — 26 с.

4. *Путинцева Т.А.* Экодизайн в товарных знаках и брендинге Оренбургской области / Путинцева Т.А. // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: материалы Всерос. науч.-метод. конф., 1–3 февр. 2017 г., Оренбург / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования «Оренбург. гос. ун-т». — Оренбург: ОГУ, 2017. — С. 925–928.

5. *Путолова Л.С.* Самоцветы и цветные камни / Л.С. Путолова. — Москва: Недра, 1991. — 192 с.

6. *Ферсман А.Е.* Избранные труды. Том VII / А.Е. Ферсман. — Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962.

7. «Яшма…». — URL: https://encyclopaedia.bid/ (дата обращения: 05.04.2021).

8. «Дары горы Полковник: чем уникальна и знаменита орская яшма…». — URL: https://ria56.ru/posts/dary-gory-polkovnik-chem-unikalna-i-znamenita-orskaya-yashma.htm (дата обращения: 05.04.2021).

9. «Забытая красота: как хотят увековечить один из знаменитых брендов…». — URL: https://tass.ru/v-strane/3918245 (дата обращения: 05.04.2021).

10. «Кремень и яшма в материальной культуре населения каменного века Южного Урала…». — URL: http://www.bibliotekar.ru/2-9-37-kremen-i-yashma/1.htm (дата обращения: 05.04.2021).

11. «Орская яшма…». — URL: http://orskayayashma.ru/orskaya-yashma/orskaya-yashma/ (дата обращения: 05.04.2021).

В.В. БОГДАНОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

П.Г. ВАСИЛЕНКО
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» Московского государственного университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

V.V. BOGDANOVA
Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

P.G. VASILENKO
Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educationl Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», Master's Student of the Department of «Art Glass» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА И ЕГО ТЕХНОЛОГИИ

DESIGN OF MODERN ART GLASS AND ITS TECHNOLOGIES

В статье поднимается тема использования витража в монументальном искусстве и техники выполнения. Витраж является одним из самых изысканных способов декорирования интерьера, до сих пор не теряя своей актуальности. Существует множество техник и технологий изготовления современного витража, что дает большие возможности для проектирования дизайна интерьерного пространства. Применение различных техник и технологий, основанных на индивидуальном творческом композиционном решении художественного произведения в дизайне интерьерного пространства, дает художнику-дизайнеру свободно выражать свои мысли.

The article raises the topic of the use of stained glass in monumental art and execution techniques. Stained glass is one of the most refined ways to decorate the interior, still not losing its relevance. There are many techniques and technologies for making modern stained glass, which gives great opportunities for designing interior space design. The use of various techniques and technologies, based on the individual creative compositional solution of an artwork in the design of an interior space, allows the artist-designer to freely express their thoughts.

Ключевые слова: способы декорирования интерьера, витражи, техники и технологии изготовления, монументальное искусство, дизайн, скульптуры из стекла.
Keywords: methods of interior decoration, stained glass Windows, techniques and manufacturing technologies, monumental art, design, glass sculptures.

Современное монументальное искусство и дизайн интерьера обладают большими возможностями в выборе средств и материалов в формировании дизайна проектируемого пространства. Одним из таких материалов является художественное стекло. Долгое время витражи воспринимались, как элемент церковных — готических — интерьеров, но в конце XIX — начале XX века приобретают популярность среди аристократов и становятся частью жилого пространства [1].

В современном мире восприятие витражей полностью меняется, как меняется и их внешний вид. Изготовители витражных стекол изобретают новые оттенки и фактуры, приспосабливая классические технологии к соответствующим времени тенденциям. А перед дизайнерами открываются практически безграничное пространство для творчества и возможность применять витраж или отдельные элементы из художественного стекла в совершенно любых стилях интерьера [3].

Классическая техника витража почти не изменилась с эпохи Средневековья. Цветные стекла режутся по рисунку, обтачиваются и соединяются между собой с помощью свинцовой протяжки, которая спаивается в местах стыков посредством олова. Таким образом, витраж образует единую структуру из металла и стекла, где Н-образный профиль из свинца является одновременно несущим каркасом и контуром рисунка витража [4]. Похожим образом витражи собирают при помощи латунного профиля. Латунный витраж, в сравнении со свинцовым, значительно прочнее. Тем не менее, сравнительно твердая и жесткая латунь отстает от свинца в пластичности. Для витража, собранного на латунную оплетку, свойственны композиции с применением стекол прямолинейных форм или с минимальной кривизной [2].

Еще одним способом художественной обработки стекла является «пескоструйная» техника, ее особенность состоит в том, что рисунок наносится на поверхность стекла с помощью сжатого воздуха и абразива. Витражи, выполненные таким образом, выглядят как морозный узор на стекле и больше подходят для классических или минималистических интерьеров.

Самой популярной на сегодняшний день является техника Тиффани, где все элементы витража вырезаются из стекла, обтачиваются, оборачиваются медной фольгой и спаиваются между собой. Чтобы придать витражу уникальность, некоторые из его элементов делают выпуклыми или вогнутыми.

Очень благородно выглядят фацетные витражи. Они формируются из ограненных шлифованных и полированных стекол. В гранях идет преломление света, что придает витражу разноцветное мерцание [5].

Невероятно живописной считается техника под названием фьюзинг, суть которой — спекание цветного и прозрачного стекла в единую массу.

Для создания чего-то особенного можно объединить несколько техник, например, «Тиффани», «фьюзинг» и «фацетный», — такой витраж будет называться комбинированным.

Технология классического витража достаточно трудоемка, и, следовательно, произведения этого вида декоративно-прикладного искусства стоят недешево, что послужило причиной появления техник, имитирующих такие витражи.

«Фальшь-витраж», или пленочный, олицетворяет собой монолит из стекла, часть которого покрыта специальной витражной пленкой любых

цветов и оттенков, а также разной степени прозрачности. Такой вариант является бюджетным и применяется для мебели и стеклопакетов.

Заливной витраж — еще одна современная и доступная технология. По контуру рисунка наносится полимерное покрытие, имитирующее пайку, а оставшиеся участки заливаются полимерными красителями. Такая техника витража часто встречается на матовых зеркалах в шкафах-купе.

Витраж-коллаж наилучшим образом подойдет для размещения вне дома, к примеру, в саду или же в помещениях с повышенной влажностью. Это вариация техники «Тиффани», но без спайки. Изображение из цветного стекла собирается на прозрачное стекло посредством полимерной заливки, что делает витраж влагоустойчивым и очень прочным.

Являясь ярким декоративным элементом, витраж способен привнести индивидуальность и неповторимость в любой интерьер, главное — правильно расставить акценты в композиции дизайна, проектируемого помещения.

На сегодняшний день использовать витраж актуально.

— Вставки в потолках, плафоны. Здесь следует дополнить витраж гипсокартонной конструкцией и подсветкой. Таким образом он становится источником дополнительного освещения, зрительно увеличивая высоту потолков, добавляя им легкости, а интерьеру — света и пространства.

— Окна и межкомнатные двери. Прекрасно подойдут классические, в стиле модерн, комбинированные витражи. Так же витражи в технике «Тиффани» будут прекрасно смотреться в непрозрачных окнах между помещениями и как стеклянные полотна дверей. Однако при таком варианте стены помещения должны быть максимально нейтральными, иначе конкуренции фактур, материалов и цветов избежать не удастся.

— Ширмы и перегородки. Такой вариант просто создан для квартир-студий, где одну площадь нужно разделить на несколько функциональных зон. Для этой цели идеально подойдет техника фьюзинг, так как ее характерной чертой является непрозрачность витража, что позволяет элегантно разделить на зоны пространство.

— Декоративное панно. Витражная композиция способна стать центром композиции интерьерного пространства, придавая ему художественной ценности и индивидуальности. Наряду с другими произведениями искусства — живописью, керамикой, мозаикой и др., произ-

ведения из стекла способны стать уникальным украшением дизайна. Дополнив витражное полотно мягкой подсветкой, можно придать контрастности, выразительности и функциональности дополнительным освещением. Размеры панно не ограничены, все определяется дизайн-проектом, оно может быть во всю стену или небольших размеров, что позволяет варьировать композиционными форматами в интерьере.

— Мебель и декор. Витражи нередко используют как декоративные вставки в мебели. Все чаще в интерьерах можно встретить невероятной красоты стеклянные люстры в технике «Тиффани», ее же используют для абажуров настольных ламп или бра. Предметы декора в технике фьюзинг также можно встретить в предметах декора: стеклянные блюда, вазы, панно; они давно стали синонимами изысканного вкуса.

Современный подход в проектировании дизайна интерьера с использованием монументально-декоративного искусства, а именно художественных произведений из стекла, является актуальным на сегодняшний день [6]. Потенциал в применении различных техник и технологий, комбинированные — смешанные техники, а также индивидуальный творческий композиционный и колористический подход при создании различных художественных произведений в дизайне интерьерного пространства не имеют границ, дают возможность для творческой свободы художника-дизайнера.

Список литературы:

1. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XIX — начала XXI в. / Е.Ю. Андреева. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. — 488 с.

2. *Батанова Е.И.* Советское художественное стекло / Е.И. Батанова, Н.В. Воронов. — Москва: Искусство, 1964. — 147 с.

3. *Бахтин С.* Облагораживание стекла / С. Бахтин, В. Поспихал; перевод с чешского Г.М. Матвеева. — Москва: Издательство литературы по строительству, 1970. — 334 с.

4. *Василевская Н.И.* Вспоминая Б.А. Смирнова / Н.И. Василевская // Стекло. Альманах. Выпуск 3 / составители Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. — Санкт-Петербург: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. — С. 50–51.

5. *Матосян Л.С.* Дизайн и современное художественное стекло // Стекло и керамика. — 2000. — № 8. — С. 27–28.

6. *Соловьев С.П.* Стекло в архитектуре / С.П. Соловьев, Ю.М. Динеева. — Москва: Стройиздат, 1981. — 191 с.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Профессор, канд. искусствоведения, кафедра «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history, professor of the department of RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: bars2024@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЧУГУННОЕ ЛИТЬЯ МЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА В АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДЦА КОНЦА XIX ВЕКА

ARTISTIC ORIGINALITY CAST IRON CASTINGS OF LOCAL PRODUCTION IN THE ARCHITECTURE OF GORODETS OF THE LATE XIX CENTURY

Статья раскрывает тему чугунного литья в архитектуре Городца эпохи историзма. Описываются местные предприятия по изготовлению архитектурно-декоративного металла механический завод К.В. Кузнецова, впоследствии принадлежавший купеческой семье Облаевых. Приводятся ряд купеческих усадеб Городца, в которых выделяются типовые формы чугунного литья, а также анализируется характер декора и композиционные решения.

The article reveals the topic of cast iron casting in the architecture of Gorodets of the Historicism era. The article describes the local enterprises for the production of architectural and decorative metal-the mechanical plant of K. V. Kuznetsov, which later belonged to the merchant family of Oblaev. A number of merchant estates of Gorodets are given, in which typical forms of cast iron casting are distinguished, and the character of the decor and compositional solutions are analyzed.

Ключевые слова: чугунное литье, ограждение, козырек, купец, усадьба, Городец.
Keywords: cast iron casting, fencing, visor, merchant, manor, Gorodets.

Городец интересен для многих исследователей своей уникальной провинциальной архитектурой, активно создававшейся в конце XIX века местными купцами. Здесь мы видим великолепные образцы купеческих усадеб, украшенных разными металлическими формами: решетками, козырьками-навесами, воротами и т.д. Но интересно заметить, что многие декоративные металлические элементы архитектуры изготавливались на местном купеческом производстве и до сих пор оформляют городские улицы.

Купцы много сделали для развития своего города, это отмечает и Л.А. Климова в своей книге «Славен своими делами купец!». «В 30–60 гг. XIX века дворянство теряло ведущую роль в обществе. Все большую силу набирало купечество, “пробивая локтями” себе дорогу. Многие предприимчивые люди из крестьян дела свои вели с умом и богатели, в то время как основная масса крестьян бедствовала. Разбогатевшие крестьяне стремились перейти в новое сословие мещан или купцов» [3, с. 3].

Можно сказать, что литейное дело и обработка железа в Городце были распространены. Кроме владельцев механического завода К.В. Кузнецова и И.П. Облаева, здесь были и другие мастерские и заводы. Например, механический завод И.П. Рязанова, который начал свое развитие с маленькой литейной мастерской, а к 1881 г. превратился в завод с чугунно-литейным отделом. С 1907 г. завод начал производить машины, орудия, а также занимался отливкой из чугуна намогильных крестов и намогильных памятников. Интересно, что завод К.В. Кузнецова располагался рядом с заводом И.П. Рязанова. Также известны чугунолитейные мастерские Афанасия Алексеевича Пещерова, который был владельцем цеха механической обработки металла.

Одним из купцов, благодаря которому сегодня мы можем видеть в Городце великолепные памятники архитектурно-декоративного чугунного литья, был Константин Васильевич Кузнецов. Он был балахнинским купцом. Точная дата основания механического завода К.В. Кузнецова не известна, научный сотрудник Городецкого краеведческого музея А. Еранцев отмечает период с 1850-х по 1870-е годы, а специализировалось предприятие преимущественно на выпуске пароходов. Л.А. Климова отмечает, что именно конкуренция заставила завод специализироваться и на художественном литье. Она писала: «С 80-х годов прошлого века на заводе Кузнецова отливали изящные вещи из чугуна. Ажурное литье требовалось для оформления богатых домов, садовых

оград, балконных решеток, каминов, дверей, парапетов, козырьков, лестниц» [3, с. 24].

Выразительное и разнообразное чугунное литье Городца встречается во многих городских усадьбах конца XIX века, преимущественно, это козырьки-навесы и чугунные парадные лестницы или лестничные ограждения в доме. «В 80-х годах XIX века в Городце появился спрос на ажурные литые из чугуна зонтики, лестницы, решетки-ограждения у палисадников. Диво дивное! Века этим украшениям стоять да красотой своей людей удивлять! На зонтиках есть надписи, и их следует, наверное, читать так: “Сие искусство механического завода Константина Васильевича Кузнецова въ селе Городецъ 1881, 1885,1893 (сделано)”» [3, с. 24].





Рис. 1. Дом купца П.Ф. Облаева в Городце
Рис. 2. Копия чугунного козырька дома П.Ф. Облаева, выполненная по сохранившимся эскизам в 2002 г.

Об организации изготовления чугунных ограждений на заводе К.В. Кузнецова имеются некоторые сведения. Например, известно, что в 1895 г. он решил модернизировать свой завод и установить на нем телефонное сообщение с домом и местом постройки судов на берегу Волги. В этом же году на механическом заводе везде было проведено электрическое освещение. Постоянное освещение обеспечивала динамомашина конструкции «В. Лаймера» в 10 сил. Также было обновлено и оборудование, и приспособления завода по машиностроению. Техническим руководителем завода в то время был Иван Васильевич Ханыкин. Весной 1896 г. неожиданно К.В. Кузнецов умер. И работа завода замерла. Но уже в 1898 г. механический завод был выкуплен купцами Облаевыми.

Сын Петра Федоровича Облаева Иван Петрович Облаев стал владельцем механического завода К.В. Кузнецова. Родители купили для своего старшего сына у кредиторов этот завод и каменный двухэтаж-

ный дом бывшего хозяина завода. И.П. Облаев продолжил, как и его предшественник, дело постройки пароходов, однако и художественное чугунное литье здесь также выпускалось.



Рис. 3. Дом Сотина в Городце. Фрагмент чугунного козырька. Фотография начала XX в.

Как пишет Л.А. Климова, «завод И.П. Облаева занимался выпуском не только паровых котлов, отдельных деталей судов, но и фасонным, чугунным, объемным литьем с тщательной проработкой различных орнаментов, особенно растительных форм для украшения зданий, усадеб, парапетов, ворот, оград, навесов (зонтиков), лестниц. Новый владелец механического завода рано умирает, и управляет заводом, который приходит в упадок из-за конкуренции, его жена Прасковья Ивановна, урожденная Друндина из Коврова» [3, с. 27].

В Городце сохранился дом купца П.Ф. Облаева, построенный во второй половине XIX века и расположенный по адресу ул. Ленина, дома 9, 11. Он имеет характерную для большинства городецких усадеб трехчастную фронтальную композицию — главный дом и флигель, соединенные воротами. Основателем рода был Петр Федорович Облаев, происходивший из крестьян-старообрядцев, которые во время гонений переехали на Волгу. Как и другие поволжские купцы, он разбогател на судоходстве и торговле хлебом.

Дом купца украшен литым чугунным козырьком-навесом над входом, выполненным еще на местном механическом заводе К.В. Кузнецова (впоследствии — И.П. Облаева) (рис. 1, 2). Привлекает внимание высокий художественный уровень ажурного литья на фронтальной и боковых частях козырька. Подобные навесы полуцилиндрической формы с горизонтальными боковыми полками, опирающимися на двойные чугунные колонны-столбики, сохранились в ряде городецких домов и усадеб, таких как усадьбы Г.И. Тюкалова (братьев Лапшиных) (ул. Ленина, 1, 3), А.Г. Лемехова (А.Д. Малеханова) (ул. М. Горького, 133), И.М. Митюкова (ул. Революции, 3), жилой дом (пер. Кирова, 2). Исследователь А.В. Лисицына добавляет к этому списку и усадьбу купца-судовладельца А.Я. Сотина (рис. 3), дом которой также имел чугунный навес местного производства. Со временем утраченные навесы в усадьбах П.Ф. Облаева и А. Лапшиной были выполнены современными мастерами в 1990–2000 гг. по сохранившимся образцам.



Рис. 4. Парадная лестница с чугунными ограждениями в доме П.Ф. Облаева

Но вернемся к дому купца П.Ф. Облаева. Нарядная чугунная решетка дополняла боковой фасад этого купеческого дома. На фотографии 1930 года из книги В.А. Горячева «Древний Городец — “Малый Китеж”» [1, с. 52] видно, что здание имело выше линии карниза развитый парапет, состоящий из центрального прямого аттика, увенчанного двумя скульптурными вазонами, и ряда декоративных столбиков, соединенных металлическими решетками. Ворота также имели высокое треугольное завершение с боковыми полочками и вазоном по центральной оси (в настоящее время все эти элементы утрачены).

В доме купца П.Ф. Облаева до сих пор функционирует оригинальная парадная лестница с ограждением. Такого типа чугунные лестницы сохранились до наших дней в старинных купеческих домах Городца. Каждая отдельная чугунная секция рассматриваемой нами лестничной решетки представляет собой сложную по форме балясину, нижняя часть которой украшена растительной симметричной композицией из двух пышных волют и листьев, которые переходят в клеймо с изображением трилистника и более узкое завершение в виде столба вверху. Эти балясины расставлены в ограждении достаточно широко, поэтому создается ощущение воздушности решетки (рис. 4).

О популярности художественного металла в купеческой архитектуре Городца можно говорить на примере усадьбы И.М. Митюкова на ул. Революции, д. 3. Эта усадьба балахнинского купца, виноторговца Ивана Матвеевича Митюкова была построена в конце XIX века на периферии исторического центра Городца в районе бывшей деревни Верхней Коротайки и тоже была пышно украшена разнообразным металлом. А.В. Лисицина отмечала, что усадьба Митюкова — яркий пример историзма с обращением к классицизму. Интересен синтез различных техник художественной обработки металла в отдельных элементах оформ-

ления этой усадьбы. Например, кованые ставни со сложным узором украшают фасад. Это был исторически сложившийся, традиционный для Городца прием оформлением кованым металлом купеческих домов. Например, Ю.Г. Самойлов, собравший уникальную коллекцию кованых ставней и дверей Нижегородской губернии, отмечал, что в 70–80 гг. XIX в. в этой губернии у кладовых в кирпичных домах появились железные двери, решетки, ставни кузнечной работы, украшенные разнообразным и неповторимым рисунком из кованого металла, завитого в спирали, побеги, червонки [7].



Рис. 5. Чугунный козырек-навес дома И.М. Митюкова в Городце

Чугунный навес-козырек дома И.М. Митюкова был типовым для Городца, он имел крупную форму, отлично закрывающую ступени, и напоминал крыльцо. Это был характерный для Городца полуциркульный навес с полочками, опирающимися на чугунные колонны, и украшенный замысловатым кружевом литья, такие навесы часто изготавливался на заводе купца К.В. Кузнецова. Типизация формы отчетливо прослеживается, так как этот козырек-навес был выполнен по аналогии с козырьком в усадьбе П.Ф. Облаева и полностью повторял орнаментацию чугунного литья и форму козырька (рис. 5).

Особенная форма торгово-промышленной городской усадьбы в архитектуре Города, связанная со спецификой рода деятельности населения, выдвигала определенные требования к металлодекору. А.В. Лисицкая выделяет в нижегородских торгово-промышленных селах и районах традиционной формой жилья была усадьба городского типа, представлявшие собой комплексы построек разного предназначения: с торговыми, производственными, складскими помещениями, флигелями для прислуги, хозяйственными постройками. Этот тип усадьбы сформировался в провинции, благодаря распространению здесь розничной торговли и надомного, кустарного производства. А.В. Лисицкая указывает на тот факт, что усадьбы купцов и зажиточных крестьян были важными структурными единицами застройки поселений Нижегородской губернии [4]. В связи с этим в Городце сформировались основные типы металлических, в том числе и чугунных, изделий, которыми купцы украшали свои дома, — литые навесы над входами, надкарнизные или уличные решетки, кованые ворота и ставни [4].

Дом усадьбы Авдотьи Лапшиной (ул. Набережная революции, д. 5) украшен навесом на изящных парных колонках. Усадьба принадлежала семье богатых купцов Лапшиных. Архитектурный ансамбль провинциальной усадьбы на берегу Волги был построен купцом 1 гильдии М.Н. Лапшиным и являлся образцом стиля историзм с чертами классицизма. Это была купеческая династия судостроителей Городца, во главе которой стоял Николай Михайлович Лапшин, а его дело с успехом продолжили три сына. Интересно, что его сын Михаил был женат на дочери известного в этом крае заводовладельца П.Ф. Облаева, но она рано умерла. Последней представительницей купеческой фамилии, жившей в этом доме, была Авдотья Лапшина.





Рис. 6. Чугунное крыльцо-навес дома А. Лапшиной в Городце

Рис. 7. Фрагмент ограждения чугунной парадной лестницы в доме А. Лапшиной

Парадный вход усадьбы А. Лапшиной украшает чугунное крыльцо-навес с надписью «Механического завода Константина Васильева Кузнецова въ селе Городце 1885 года», а внутри особняка можно увидеть сохранившуюся до наших дней чугунную лестницу (рис. 6, 7).

Усадьба купца Г.И. Тюкалова (дом братьев Лапшиных) (ул. Ленина (Купеческая), д. 1, 3) располагается на прямоугольном участке на пересечении ул. Ленина (Купеческой) с пер. Кирова; дом при этом выходит на красную линию улицы. Данная усадьба была построена 1880-х гг. известным купцом-судовладельцем Георгием Ивановичем Тюкаловым. Доподлинно известно, что художественное литье этой усадьбы было изготовлено на механическом заводе К.В. Кузнецова в Городце. Со временем усадьба была распродана. Так, главный дом (ул. Ленина, д. 3) отошел купцу-старообрядцу Дмитрию Николаевичу Лапшину, а флигель (ул. Ленина, д. 1) стал принадлежать его племяннику Флегонту Павловичу Лапшину (в 1911 году).



Рис. 8. Чугунный козырек-навес дома Г.И. Тюкалова в Городце



Рис. 9. Фрагмент чугунной парадной лестницы в доме Г.И. Тюкалова

Дом и усадьба были построены по-купечески с размахом. Ф.П. Лапшин занимался строительством барж и хлебной торговлей, для перевозки своих товаров он обзавелся собственным буксирным пароходом и баржей. Усадьба состояла из главного дома с хозяйственной пристройкой и флигеля на углу квартала. Здания были построены из красного кирпича в излюбленном в Поволжье «кирпичном стиле», популярном в эпоху историзма. К сожалению, отдельные части усадьбы не сохранились, как, например, каменные ворота, которые шли от главного дома к флигелю по красной линии улицы. Также частично были утрачены некоторые детали чугунного навеса купеческого дома по адресу ул. Ленина (Купеческая), д. 3 [2, с. 214]. Нет сомнения, что выразительный художественный образ усадьбы, в частности, главного дома, подчеркивал чугунный навес парадного входа, выполненный на высоком художественном уровне. Навес имел типичную для ряда чугунных зонтов Городца полуцилиндрическую форму с горизонтальными боковыми полками, опирающимися на чугунные легкие колонны-столбы (рис. 8). По углам навес был украшен декоративными миниатюрными вазонами, один из них утрачен. Богато орнаментирована и обвязка козырька. Чугунный ажурный фриз состоит из повторяющихся пышных растительных завитков с круглыми цветочными розетками и элементом, напоминающим раковину в верхней части обвязки, чувствуется подражание рококо. Декоративный

сетчатый мотив по-разному интерпретирован к композиции козырька, как, например, в продолжении колонн на обвязке и в заполнении фона круглой розетки в навершии козырька. Хочется отметить большую фантазию мастеров завода Кузнецова, которые разработали дополнительные элементы декора для козырька на фасаде и боковых сторонах в виде треугольных наверший с симметричными композициями из круглых розеток и завитков. Кроме того, в доме сохранилась выразительная лестница с чугунными балясинами. Изящный рисунок каждой фигурной балясины имеет лирообразную форму с центральным стержнем, тонко проработан литой орнамент, состоящий из вязи растительных завитков и стилизованных трилистников (рис. 9).

Ансамбль чугунного литья: козырек, решетки — был использован в оформлении усадьбы А.Г. Лемехова. Известно, что А.Г. Лемехов был из крестьянского сословия из деревни Житухино, основным видом его деятельности в Городце было пряничное дело. «Усадьба старообрядца Афанасия Гурьевича Лемехова (ныне — ул. Горького, 133) была построена в северной части Городца, в деревне Нижняя Коротайка, неподалеку от берега Волги и Спасского озера. Главной осью этой территории была улица Большая (ныне — ул. Горького), проложенная с севера на юг вдоль нижней надпойменной террасы. Усадьба заняла рядовое место в ее застройке, сформировавшейся в основном во второй половине XIX века» [5]. По сведе¬ниям краеведа Л.А. Климовой, усадьба вначале принадлежала купцу-старо¬обрядцу А.Г. Лемехову; в годы Первой мировой войны куплена купцом А.Д. Малехановым.



Рис. 10. Чугунные ограждения дома А.Г. Лемехова



Рис. 11. Фрагмент чугунного козырька дома А.Г. Лемехова

По мнению А.В. Лисициной, усадьба А.Г. Лемехова являлась образцом распространенного в Поволжье стиля историзм, который интерпретировал формы общеевропейских стилей (ренессанса, барокко, классицизма). Ворота в этой усадьбе состоят из глухих створ, которые фланкированы двумя узкими калитками, как отмечают краеведы, этот прием был характерен для Городца. Верхняя часть ворот богато украшена, а над калитками были симметрично укреплены одинаковые декоративные литые решетки. Рисунок каждого звена сложный и состоит из повторяющихся симметричных элементов с растительной орнаментикой, синтезирующей мотивы орнаментов ренессанса и барокко, поверху каждое звено украшено мотивом трилистников (рис. 10). А.В. Лисицина указывает на то, что художественные металлические элементы этой усадьбы были местного производства, завода К.В. Кузнецова. На козырьке можно разглядеть надпись, которая ложится на полукруглую раму обвязки по центру: «Механическаго завода Константина Васильева Кузнецова в селе Городце 1899 года». Парадный вход усадьбы Лемехова акцентирован литым чугунным навесом полуциркульной формы, опирающимся на фигурные столбики. По осям передней и боковых частей навеса имеются высокие гребни-акротерии. Под ними расположены изображения голубя с виноградной гроздью в клюве [5]. Отдельные элементы этого козырька, такие как декоративные навершия на кровле, ажурный чугунный рисунок обвязки, повторяются, например, в козырьке на доме Г.И. Тюкалова (братьев Лапшиных) (рис. 11). Рассматриваемый чугунный козырек дома Лемехова (позже Малеханова) имеет изящное литье с качественной проработкой мельчайших деталей, которых на нем достаточно много: небольшие виноградные грозди, изящно свисающие по углам на фасаде козырька, изображение фигурки голубя (на раме обвязки), держащего в клюве виноградную гроздь, разной формы выразительные зубцы по краю обвязки. Любовь к «украшательству» была у купцов Городца очень выражена. Е.И. Кириченко отмечала эту черту в провинциальной архитектуре и писала: «…особо очевидным становится отождествление красивого с богато украшенным» [6, с. 48].



Рис. 12. Чугунный козырек-навес дома Н.И. Польского в Городце

Другой тип козырька на чугунных колоннах отличается формой кровли, здесь она двухскатная, вдоль нее проходит ажурная богато орнаментированная кайма обвязки. Примером может служить навес над парадным входом в дом Н.И. Польского по адресу: Городец, ул. Кирова, д. 2 (рис. 12).



Рис. 13. Здание бывшего Детского приюта Ведомства Императрицы Марии (не сохранилось)

Богатый ансамбль чугунного литья можно увидеть в здании бывшего Детского приюта Ведомства Императрицы Марии. В 1881 году купцы первой гильдии Иван Андрианович Ноздринский и второй гильдии Илья Кондратьевич Лазутин, часто бывавшие в Петербурге по роду деятельности и перенявшие лучшие столичные традиции благотворительности, решили построить дом детского призрения в Городце. Проект здания разработал нижегородский архитектор, и дом начали строить под надзором «Строительного комитета». Настоящим украшением здания приюта стали чугунные козырьки-навесы над входами, изготовленные на механическом заводе К.В. Кузнецова (рис. 13). И снова здесь использован типовой козырек-навес с полуцилиндрической формой кровли и горизонтальными боковыми полками в обвязке, опирающимися на чугунные колонны-столбики. Необыкновенно качественное ажурное литье этих козырьков имело выразительную художественную проработку деталей.

При входе в дом была размещена красивая парадная чугунная лестница на второй этаж. К сожалению, в 1977 году дом был снесен, а его чугунное убранство не сохранилось.

Л.А. Климова с большой любовью описывала уникальные памятники металлодекора в архитектуры Городца: «Полынь-травою заросли тропки к могилам бывших владельцев завода, но фамилии их остались навечно в чугуне. Самые любознательные из горожан порой останавливаются перед зонтиками (накрылечниками), парапетами из ажурного чугуна и дивуются: “Эка красота утвердилась и сохранилась на убранстве бывших купеческих особняков”» [3, с. 25].

Действительно, и сейчас многие городские усадьбы Городца демонстрируют нам лучшие образцы чугунного литья местного купече-

ского производства. Много было проведено и реставрационно-восстановительных работ. Выступая побочной продукцией чугунолитейного предприятия К.В. Кузнецова, чугунные навесы, ограды и лестницы смогли выработать свою типологию и узнаваемый стиль. Таким образом, можно выделить особенности козырьков-навесов, которые изготавливались на заводе К.В. Кузнецова в Городце: навесы с полуцилиндрической формой кровли, орнаментированной ажурным чугунным литьем и полосой обвязки с горизонтальными боковыми полками, опирающимися на двойные или одинарные чугунные тонкие колонны; часто на кровле козырька укреплялись декоративные навершия на фасаде и по бокам; иногда козырек являлся частью чугунного крыльца, в котором ступени также выполнялись в технике литья; встречается и тип чугунного козырька с двухскатной кровлей и ажурной рамой обвязки. Отличительной особенностью является и то, что, по сравнению с петербургскими козырьками-навесами, городецкие были более скромной формы, не выходили за пределы крыльца, а устанавливались на его ступенях. Ступени же при этом могли быть каменными или чугунными. Обязательным элементом в планировке городецких усадеб была парадная лестница, идущая в интерьере дома от парадного входа, она могла быть выполнена полностью из чугуна или — только ограждения.

Ассортимент чугунного литья завода К.В. Кузнецова в Городце практически ничем не отличался от известных в то время петербургских чугунолитейных фирм. Городецкое металлообрабатывающее предприятие старалось отвечать веяниям моды, купеческому вкусу, соответствовать лучшим столичным образцам, но при этом сохранять свою камерность и индивидуальность.

Примечания:

1. *Горячев В.А.* Древний Городец — «Малый Китеж». — М., 1993.

2. Иллюстрированный каталог памятников истории и культуры, Городецкий район. — Нижний Новгород: «Кварц», 2013.

3. *Климова Л.А.* Славен своими делами купец! — Городец, 2001.

4. *Лисицына А.В.* Купеческие усадьбы второй половины XIX — начала XX вв. в Городце // Городецкие чтения. — Городец, 2004.

5. *Лисицына А.В.* Сравнительный анализ купеческих усадеб конца XIX века в торгово-промышленных селах Нижегородской губернии (на примере усадеб А.Г. Лемехова в Городце и В.И. Гомулина в Павлове // Личность и общество. Сборник докладов Всероссийской научной конференции «Добролюбовские чтения-2009» и Всероссийской научно-практической конференции «Православие, духовность, традиции, культура — основа счастливой семьи» / под редакцией В.М. Строгецкого. — Нижний Новгород: Гладкова О.В., 2010.

6. Москва. Памятники архитектуры 1830–1910 годов: Альбом / Текст Е.И. Кириченко. — М.: Искусство, 1977.

7. *Самойлов Ю.Г.* Двери и ставни из кованого железа // Декоративное искусство. — 1975. — № 11.

А.Ю. АВДЕЕВ

Преподаватель КДиДИ МГХПА им. С.Г. Строганова, член ВТОО «Союз художников России», член Московского Союза художников
e-mail: avdeev4art@yandex.ru

A.Y. AVDEEV

Senior lecturer college of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, member of the WTO «Union of artists of Russia», member of the Moscow Union of artists
e-mail: avdeev4art@yandex.ru

ЖИВОПИСНАЯ ЭМАЛЬ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

PAINTED ENAMEL. ARTISTIC IMAGE AND MODERN TECHNOLOGICAL EXPERIMENTS

В статье рассматриваются вопросы, связанные с осмыслением формирования художественного образа в искусстве живописной горячей эмали и новых технологических поисков художественно-пластического языка раскрытия формы. Проводится анализ специфики формирования пластического языка в современных произведениях живописной горячей эмали и применение новых текстурно-графических приемов, разработанных на основе художественных экспериментов автора.

The article deals with the issues related to the understanding of the formation of an artistic image in the art of painting hot enamel and new technological searches of artistic and plastic language of disclosure of form. The analysis of the specificity of the formation of plastic language in modern works of hot enamel painting and the use of new textural and graphic techniques developed on the basis of artistic experiments of the author.

Ключевые слова: Горячая эмаль, эмальерное искусство, технологии горячей эмали, художественно-пластические возможности эмали, текстурно-графические приемы эмальерного искусства.

Keywords: enamel, enamel art, the technology of hot enamel, artistic opportunities of the enamel, textural and graphical techniques of enamel art.

В настоящее время эмальерное искусство создало своеобразное художественное поле образной символики, где доминантой являются поиски новых технологических моментов работы с эмалью в сочетании с различными современными материалами, помогающими наиболее глубоко раскрывать рождающиеся образы.

Именно новые поиски и неожиданные технологические опыты и открытия раскрывают глубокий символизм художественной выразительности произведений в технике живописной горячей эмали.

Художественная фактура воздействует одновременно на сознание и на чувственное подкорковое восприятие. При этом создается новая «реальность», воспринимаемая чувственно, как иная реальность, вне «моей» реальности. Давно используются известные приемы работы с эмалью, которые позволяют трансформировать цвет, фактуру, масштаб и другие композиционные средства для создания максимально выразительного произведения искусства: это живописная эмаль, перегородчатая эмаль, выемчатая, витражная и прочие.

Эффективным способом эмоционального воздействия на зрителя часто оказываются резкое столкновение крупных планов и тщательная проработка мелких деталей. Но существует ряд особенностей, связанных с созданием образности художественного произведения.

Художественный образ строится по таким конструктивным векторам, как драматургия и пластика. Эти конструктивные векторы носят синтетический характер, вступают в контрапункт между собой. Из этого сочетания, из преобладания, на первый взгляд, одинаковых приемов, заложенных в технологии производства, и рождается образ «второй» реальности, похожей на окружающий мир, но в то же самое время условной, иллюзорной. При этом у каждого художника существует свое понимание построения этой реальности, своего пространства. Оно проявляется как в выборе драматургии образа, так и в подборе материалов и технологии исполнения задуманной композиции.

Осмысление образности языка художественной эмали прошли несколько этапов: от первоначальных поисков родства среди других видов искусств к поискам ответа на вопрос, в чем именно заключается

специфика работы с горячей эмалью. Это осмысление образности языка художественной эмали привело к новому вопросу: почему же художники-эмальеры, используя те или иные выразительные средства других видов искусств, таких как живопись, художественное стекло, художественная керамика, скульптура, художественное стекло и т.д., все же воздействует на зрительское восприятие по несколько иным законам. Формирование языка художественной эмали проходило сложные этапы становления: от сложной монохромной к еще более сложной полихромной лиможской эмали, от миниатюр до монументальных объектов, к полифонической форме современного звучания художественной эмали.

Основными средствами формирования художественного образа в работах живописной горячей эмали стали многослойное композиционное построение форм; использование светотонального рисунка как средства характеристики доминирующего объекта и происходящего действия; цветовое решение картины как образное построение объектного мира и способ передачи его состояния или субъективного видения мира; использование глубины картинной плоскости для решения пространственно-временного течения происходящего; контрапункта цвета, света и графики, сочетание различных технологий как способа организации художественной формы.

Гармония формы любого образа достигается с помощью особых средств. В живописной горячей эмали, как в любом виде искусства, они называются средствами композиции. Это пропорции, масштаб, контраст, нюанс, ритм, метрические повторы, характер формы и т.п. А также технологические средства, основанные на экспериментировании с использованием свойств специальных красок, различных фактур и текстур, внедряемых в картинное поле и подчеркивающих внутреннее движение рождающихся художественных образов.

Безусловно, текстурно-графическая пластическая разработка формы является активным средством в руках художника.

В зависимости от преобладания тех или иных закономерностей на различных этапах композиционного поиска, они оказывают влияние на выбор конкретных средств и на доминирующее значение одного из средств композиции, а также на последовательность их использования.

История искусств убедительно доказывает, что существуют определенные художественные средства выражения, используемые для создания произведений. Это форма, цвет, фактура и т.д. Профессионально и грамотно применяя эти средства, можно добиться наибольшей выразительности при создании любых образов.

Художественный образ — выражение автором своего ощущения, личностного видения предмета, явления, окружающего мира. Это внутреннее состояние, душевный настрой художника, остро чувствующего, пропускающего через себя и передающего нам, зрителям, свое понимание действительности.

Одним из основных изобразительных средств выражения художественного образа является форма. Как считал П. Клее, ее рождение происходит из точки, которая при движении дает линию. Смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело [6]. В. Кандинский обозначает «графические первоэлементы» как «абстрактные», то есть изолированные от реального окружения материальных форм на материальной плоскости [4].

Именно выразительность формы является той основой, на которой может строиться вся художественная композиция. Опираясь на знание воздействия форм на зрителя, художник в своем творчестве обычно активно использует различные художественные приемы при создании пластического решения формы.

Но почувствовать образ и создать звучащую композицию, выражающую его, еще недостаточно. Важно учесть, как она будет восприниматься зрителем. Каждая форма, как целая, так и ее детали, воспринимается нами по-разному. Более простая по силуэту прочитывается быстрее, сложная — дольше, но глубина созданного образа от этого не зависит.

Например, памятники архитектуры могут вызывать у нас ассоциации разного типа. Существует, к примеру, воплощенный в пирамиде образ величия, есть образы, рожденные архитектурным объемом, которые созвучны состоянию души человека и выражают экспрессию или покой (готика). Нам хорошо знакомы образы, ассоциативно соединяющие человека и природу (русский храм).

Задачей художника является выбор наиболее выразительных пластических средств воплощения задуманного образа.

Дошедшие до нас шедевры композиции и через сотни лет поражают сочетанием функциональной продуманности предметов быта и художественной завершенностью формы, выразительностью цвета, фактуры.

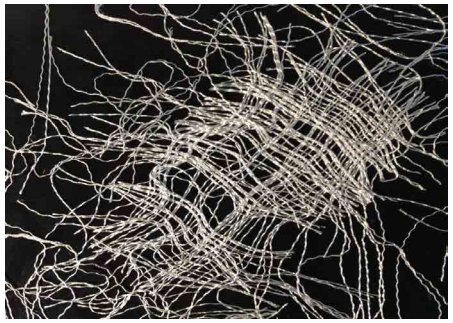


Рис. 1. Фрагмент процесса работы с кремнеземниевой нитью до обжига



Рис. 2. Фрагмент процесса работы с кремнеземниевой нитью после обжига

Занимаясь живописной горячей эмалью более тридцати лет, всегда экспериментировал с различными материалами, однако всегда это были уже использованные в эмали, в той или иной последовательности, декоративные технологии. Столкнувшись с таким материалом, как кремнеземные нити, сделанные на основе стеклянных волокон, выдерживающих высокий температурный режим, решил использовать их в работе с горячей эмалью.

В поисках новых пластических решений при работе с горячей живописной эмалью с использованием свойств кремнеземных материалов из научных разработок и технологий современного производства в течении трех лет проводил творческие эксперименты и в итоге получилось создать технику текстурно-графической пластики: как соединение рисованной на поверхности эмали графики с закрепленными на пластине и подготовленными к обжигу кремнеземными нитями, либо тканью, в зависимости от изобразительной задачи.

Использование кремнеземных тканей и волокон для создания текстурно-графической пластики открывает большие возможности для декорирования пространства. Кремнеземные нити — стеклянные волокна с высоким, более 95 процентов, содержания кремния. Материалы на основе этих волокон обладают уникальным комплексом свойств. Сочетание пластичности и сохранности структуры при чрезвычайно высокой термостойкости (более 1000 градусов по Цельсию). Материалы на основе кремнеземных волокон получают путем химического выщелачивания стеклянных волокон в растворах кислот, в результате этого содержание SO2 в волокнах существенно повышается.



Рис. 3. А.Ю. Авдеев. «Венсенский парк». Серия «Париж». 2017. Медь. Эмаль живописная. Горячая. 32 х 38



Рис. 4. А.Ю. Авдеев. «Игра». Серия Париж. 2018. Медь. Эмаль живописная. Горячая. 40 х 60

Применение такой текстурно-графической техники позволяет подвергать работу многократному обжигу (от двух до тридцати раз), каждый раз при этом изменяя графическую и цветовую пластику работы путем наложения слоев различной по свойствам и составу эмали.

В частности, в серии «Париж» ткань и нити вплавлены в тело эмали путем многократного перекрытия прозрачными ювелирными эмалями.

В другой серии работ «Море, облака и другие мысли», в противоположность парижской серии, кремнеземные нити и фрагменты ткани удалялись после фиксации краской и обжигом.

С усложнением формы подачи материала, с поиском новых форм художественной образности в искусстве техника текстурно-графической пластики становится одним из основных выразительных средств в руках современного художника-эмальера.

Выработанная техника текстурно-графической пластики, как и другие средства композиции, явилась важнейшим средством выражения авторского замысла, организации художественного образа, способом существования этого образа в условном времени и в условном пространстве. Техника текстурно-графической пластики с применением высокотемпературностойких кремнеземных волокон и тканей впервые используется как художественный материал в горячей эмали. Некоторые свойства волокон чрезвычайно любопытны, в частности, они не разрушаются до высоких температур, не окрашиваются эмалями, мо-

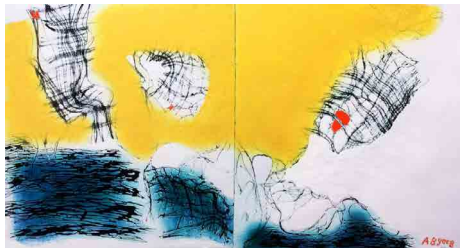


Рис. 5. А.Ю. Авдеев. «Море». 2019. Медь. Эмаль живописная. Горячая. 29 х 62



Рис. 6. А.Ю. Авдеев. «Облака». 2019. Медь. Эмаль живописная. Горячая. 30 х 60

гут использоваться как собственно графика, при работе с прозрачными ювелирными эмалями, либо как отражение (след) изображения, удаляемое после обжига.

Таким образом, техника текстурно-графической пластики может стать одним из новых композиционных приемов при в создании живописной горячей эмали. Данный прием обеспечивается открытым доступом художника к изображению, а также возможностью изменять его на любом отрезке времени создания авторского произведения.

Список литературы:

1. II Международная биеннале искусства эмали «Солнце для всех». [Каталог выставки]. — Санкт-Петербург, 2012.

2. Современное эмальерное искусство / The Modern Art of Enamel. Сборник статей. — Санкт-Петербург: Мир Металла, 2009.

3. *Клее П.* Педагогические эскизы. — Москва: Д. Аронов, 2005.

4. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург: Азбука, 2001.

5. Международная биеннале искусства эмали «Образы белых ночей». [Каталог выставки]. — Санкт-Петербург, 2010.

СЯН У

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 270283983@qq.com

SYAN U

Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 270283983@qq.com

СТИЛЬ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ КАМЕННОЙ РЕЗНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В МАВЗОЛЕЯХ ЭПОХИ ДИНАСТИИ ТАН （唐代）

STYLE AND ORIGIN OF STONE CARVED SCULPTURE IN TANG DYNASTY MAUSOLEUMS

История каменной резной скульптуры в древнекитайских мавзолеях насчитывает уже более 2000 лет. Данный вид искусства играет одну из важнейших ролей в китайской цивилизации, является одним из основных направлений традиционной китайской скульптуры. Скульптуры в мавзолеях обязаны своим появлением концепции и эстетике похоронных ритуалов. Располагаемые перед гробницами каменные изваяния объединяли в себе декоративную, мемориальную, защитную, молитвенную и прочие функции, являлись символом императорской власти, впитали в себя богатые культурные традиции, уникальные национальные особенности, высокую эстетическую ценность.

The history of carved stone sculptures in ancient Chinese mausoleums dates back more than 2000 years. This art form plays one of the most important roles in Chinese civilization and is one of the main areas of traditional Chinese sculpture. The sculptures in the mausoleums owe their appearance to the concept and aesthetics of funeral rituals. The stone statues in front of the tombs combined decorative, memorial, protective, prayer and other functions, were a symbol of imperial power, absorbed rich cultural traditions, unique national characteristics, and high aesthetic value.

Ключевые слова: династия Тан, малые народности, буддистская пластика, реализм.
Keywords: Tang dynasty, small nations, Buddhist plastic, realism.

Династия Тан（唐） — это династия в истории Китая, характеризующаяся мощной силой государства, развитой экономикой, открытой социальной средой, уверенности в своих силах, толерантной культурой. В эпоху династии Тан было создано множество огромных скульптур. Испытывая влияние культуры этнических меньшинств на севере Китая, буддийского искусства, политизированности искусства, скульптуры гробниц династии Тан приобрели силу, реалистичные черты. Вместе с тем стремление к внешнему проявлению силы, присущее эпохе Южных династий, сменилось на стремление к сокрытию, сдерживания силы. Это проявилось в сдержанной атмосфере, спокойном стиле, внутренней и внешней уверенности в своем положении.

Открытая культурная атмосфера династии Тан, свободное развитие конфуцианства（儒家）, даосизма（道教）, буддизма и национальной культуры этнических меньшинств, их взаимное проникновение. В конфуцианстве почитается иерархический порядок, формируется достаточно серьезное и торжественное эстетическое восприятие. Даосизм ратует за вознесение на небо и бессмертие, формируются черты возвышенности, одухотворенности. Буддизм выступает за равенство всех живых существ, формируются черты уравновешенной эстетики. Образ жизни, который ведут этнические меньшинства, проживающие на севере Китая, – пасут скот, занимаются охотой, сформировал эстетическое восприятие, отличительными чертами которого являются здоровье и сила. Все четыре культуры в процессе долговременного развития переплелись воедино, оказав непосредственное влияние на стиль скульптур, устанавливаемых в гробницах.

Тем не менее, погребальная пластика, как отражение духа времени, будет эволюционировать вслед за рождением, расцветом и упадком династии Тан, что непосредственно воплотится в размерах скульптур и демонстрируемом скульптурами духовном содержании.

После основания династии Тан（唐朝）(618–917 гг. н.э.) Тан Гао-цзу (Ли Юанем)（唐高祖李渊） были усвоены уроки предыдущих династий. Он снизил налоговое бремя и изменил другие законы, чтобы уменьшить давление на жизнь людей, развивал экономику, что способствовало

стремительному расцвету династии Тан. Улучшение системы государственных экзаменов кэцюй [1] （科举制度） помогло простым людям с помощью чтения книг продвигаться по социальной лестнице и поступать на чиновничью службу, что в целом наполнило общество надеждой [2].

В начальный период создания государства в целях его упрочения активно восстанавливались правила благовоспитанности, характерные для времен династии Хань [3] （汉）. Была перенята и совершенствовалась погребальная культура. Так как экономика династии Тан была развитой, создавались гробницы, занимающие огромные площади, а количество скульптур в гробницах достигло небывалого колоссального размаха.

Стиль каменных скульптур из гробниц династии Тан （唐） представляет собой конкретное воплощение слияния множества культур. В период династии Хань（汉） официальной доминирующей идеологией было конфуцианство, а в эпоху династии Тан проводилась политика сосуществования конфуцианства [4], даосизма [5] и буддизма. Также не исключалось действие других идеологических направлений. Что касается религии, разрешалась свобода вероисповедания. Кроме буддизма и даосизма, также были пришедшие извне несторианство, манихейство, ислам. Кроме этого массово проникала в Китай культура этнических меньшинств, живущих на севере Китая [6]. Однако из-за политических потребностей искусством больше не уделялось такое серьезное значение, как раньше, выражению чувств отдельного человека. Искусство наделяется политической функцией для воспитания людей [7]. К тому же стабильная и прекрасная жизнь в реальности делает людей более уверенными в самих себе и проявляющими интерес к красоте самой жизни. Люди больше не стремятся к красоте иллюзорного обожествления. Поэтому искусство династии Тан продвинулось в сторону относительно реалистичного стиля, и каменные статуи из гробниц тоже были именно такими.

Стиль скульптур из гробниц династии Тан отличается от стиля скульптур династии Восточная Хань（东汉）, а также Южных и Северных династий [8] （南北朝）. 1. От иллюзии к реальности: до эпохи династии Тан большую часть сюжетов скульптур составляли сказочные животные, образы и движения которых были крайне гиперболизированными. Большое значение придавалось божественной сущности. А в скульптурах династии Тан от этой иллюзорности и божественности перешли к реалистичности. Возникло множество каменных статуй, изображающих

людей. Несмотря на то, что сказочные животные все еще присутствовали, по облику они относительно похожи на реальных животных. 2. Статика: В скульптурах из гробниц династии Тан претерпела изменения гиперболизированная динамика, присущая скульптурам в более ранние времена. Во всех скульптурах отсутствует возможность для изгибов. Если смотреть анфас, средняя линия скульптуры — это вертикальная линия, рождается статическая красота и чувство торжественной атмосферы, а также в статической красоте как будто присутствует очарование вечности. 3. Упитанное телосложение: скульптуры из гробниц династии Тан отличаются упитанным телосложением, огромными размерами, чем отличаются от относительно легких скульптур минувших времен, демонстрируя внушительную и солидную красоту. В целом, в условиях расцвета мощного государства, мультикультурной атмосферы в скульптурах из гробниц династии Тан создавался акцент на реалистичном изображении, сюжеты скульптур были обширными, размеры большими и наполненными силой, был создан особый стиль, отличающийся величественностью, строгостью, почтительностью и спокойствием.

Слияние множества культур и стиль каменных скульптур из гробниц династии Тан

Открытая культурная атмосфера династии Тан, свободное развитие конфуцианства, даосизма, буддизма и национальной культуры этнических меньшинств, их взаимное проникновение [9]. В конфуцианстве почитается иерархический порядок, формируется достаточно серьезное и торжественное эстетическое восприятие. Даосизм ратует за вознесение на небо и бессмертие, формируются черты возвышенности, одухотворенности. Буддизм выступает за равенство всех живых существ, формируются черты уравновешенной эстетики [10]. Образ жизни, который ведут этнические меньшинства, проживающие на севере Китая, — пасут скот, занимаются охотой, сформировал эстетическое восприятие, отличительными чертами которого являются здоровье и сила. Все четыре культуры в процессе долговременного развития переплелись воедино, оказав непосредственное влияние на стиль скульптур, устанавливаемых в гробницах.

Влияние на стиль скульптур, устанавливаемых в гробницах династии Тан, оказываемое этническими меньшинствами, проживающими на севере Китая, а также буддийским искусством

Чэнь Инькэ（陈寅恪） в «Очерке политической истории династии Тан» [11] говорит, что «Истоки династии Тан — в этнических меньшинствах, живущих на северо-востоке», «императоры и монархи раннетанского периода, например, мать Тан Гао-цзу（唐高祖）, мать императора Тайцзуна（唐太宗）, мать императора Тан Гаоцзуна относятся к этническим меньшинствам северного Китая и не являются ханьцами».

Правящая прослойка династии Тан происходила из этнических меньшинств, проживающих на севере Китая, благодаря чему культура северных этнических меньшинств Китая постепенно приобрела популярность во всех слоях общества. В смешанных браках и торгово-коммерческих отношениях происходило слияние культур этнических меньшинств и ханьцев. Национальные меньшинства вели кочевой образ жизни, занимаясь ездой на лошадях и охотой, поэтому крепкие, полные здоровья и сил женщины были в почете. Сформировалась эстетическая ориентация, направленная на восхваление пышущего здоровья [12]. Постепенно в процессе слияния культур в эпоху династии Тан сформировались черты эстетического восприятия здоровой и сильной красоты. Это оказало значительное влияние на буддийское искусство и погребальную пластику, проявившись в упитанном телосложении и в общем облике. В этом отличие от особенностей эпох династии Хань, Южных и Северных династий, где примером служили более утонченные фигуры.

Национальная культура этнических меньшинств севера Китая в значительной мере повлияла на эстетическое восприятие людей эпохи династии Тан [13]. В эпоху династии Тан широкую популярность приобрел буддизм. Для того, чтобы статуи Будды соответствовали эстетическим стандартам людей того времени, сформировался стиль изображения, для которого были характерны пропорции соответствующего типа, упитанные и округленные тело и лицо, очаровательные черты лица, стремление к классической утонченности, спокойствию и безмятежности. Поскольку буддизм в эпоху династии Тан процветал, число буддийских скульптур намного больше, чем произведений погребальной пластики, а техники их создания более развиты. Это оказало непосредственное влияние на развитие погребальной пластики, которое проявляется в том, что:

1). Формы скульптур погребальной пластики упитанные, полные силы, позы правильные, на верхушке и основании каменных колонн имеется множество элементов буддийской культуры и т.д.

2). Буддийские скульптуры лишились своей божественной сущности, их характерная особенность — это стремление к человеческой природе [14]. Возможно, это результат слияния идеологии буддизма и конфуцианства. Конфуцианское мировоззрение делает акцент на морали и нравственности, а также применении искусства в качестве идеологии для воспитания в людях нравственности, тем самым способствуя развитию в статуях Будды гуманистических черт, формируя отсылку к женскому образу, создавая милосердные, дружеские, классические, утонченные образы, которые демонстрируют милосердие Будды Шакьямуни, еще большую притягательную силу и чувство близости, сокращая расстояние между Буддой Шакьямуни и людьми, способствуя воспитанию народа. К тому же большая часть статуй Будды — это статуи Будды, находящегося в положении сидя, движения простые, телосложение солидное, одновременно с чувством близости также присутствует чувство удаленности.

Это влияние на скульптуры, устанавливаемые в гробницах, проявляется в строгости и спокойствии мимики скульптур животных и людей, реалистичности образов, в простых позах, в отсутствии движений и поворотов влево и вправо, создается такое же ощущение торжественности, которое характерно для монументов. Внедрение умеренной мимики имеет скрытую силу. В этом отличие от гиперболизированных и свирепых образов, характерных для эпох до династии Тан, с помощью которых изображались сила и божественная сущность мифических животных из гробниц.

Политика и стиль погребальной пластики гробниц династии Тан

Искусство — это отражение эпохи. Политика оказывает на искусство колоссальное влияние. В эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий（魏晋南北朝） из-за военной смуты искусство было опутано политическими оковами относительно слабо, поэтому было относительно свободным, больше отражало сознание отдельного человека. А в эпоху династии Тан после централизации государства, несмотря на свободомыслие, искусство по-прежнему строится на основе крепкой политики и придерживается идеологии воспитания людей.

Знаменитый живописец династии Тан Чжан Яньюань（张彦远） в книге «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» [15]

говорит о том, что «Цель живописи состоит в том, чтобы подчеркнуть значение нравственного воспитания и помочь людям познавать мир. Главный момент — быть максимально внимательным, способным видеть все до мелочей; уметь видеть малейшие метаморфозы вещей; быть в состоянии правильно усваивать и определять изменения времени, тщательно исследовать природу, использовать естественные, не нарочитые приемы выражения, не писать картины, исходя из выдумок, или на основе какого-то рассказа». При такой идеологии в живописи, буддийской скульптуре, погребальной пластике господствовало стремление к реалистичности стиля, как главного учителя отражения реальности, уделялось повышенное внимание красоте реального мира и самой красоте. В этом проявлялась воспитательная роль. Подчеркивалась социально-культурная функция искусства, особенно в задаче нравственного воспитания, отрицалось использование искусства лишь в роли инструмента для выражения чувств отдельного человека.

Реалистичность, о которой здесь упоминается, не означает полного копирования и имитации реальности, а состоит в том, чтобы найти точку равновесия, объединив реалистичность, высказанную в прошлые времена концепцию «единства Неба и человека» [16] （天人合一） и изобразительные средства «образности» [17] （意象）. Таким образом, художественное творчество династии Тан стремилось на основе создания объективного внешнего облика предмета выразить настроение и индивидуальную волю объекта, стремилось к балансу объективной и субъективной форм. Проще говоря, путем реалистичного внешнего вида демонстрировать состояние духа и собственные эмоции. В этом отличие от предыдущих эпох, когда основная энергия отдавалась на то, чтобы добиться отражения настроения и эмоций отдельного человека.

Поэт династии Тан Бо Цзюйи（白居易） в произведении «Вспоминая картины» [18] сказал: «В живописи нет твердо определенных техник и методов, возможность выразить настроение — вот хороший навык. В учебе нет раз и навсегда закрепленного за тобой учителя. Природа/истина — самые лучшие учителя». Дается четкое объяснение необходимости тщательно наблюдать за природой, учиться у природы, выражать отношение к явлениям и вещам. Стремиться к тому, чтобы одновременно учитывать и соблюдать баланс между внешней формой и внутренним состоянием, — это то, к чему всегда стремилось китайское древнее искусство. А в эпоху династии Тан две этих стороны были довольно хорошо



Рис. 1. Летающая лошадь из гробницы «Цяньлин» （乾陵飞马雕塑）



Рис. 2. «Вэнь Чжун»（翁仲）. «Вэнь Чжун» из гробницы «Тайлин»（泰陵翁仲）

сбалансированы. Поэтому художественный стиль одновременно и отличается реалистичностью, и обладает методами выражения «образности».

Что касается погребальной пластики в условиях, когда со стороны искусства уделяется пристальное внимание реальной жизни, скульптуры людей, животных и мифических животных, устанавливаемых в гробницах, стремятся к реалистичности. Например, у скульптур каменных львов гробниц династии Тан органы чувств, мышцы конечностей и др. выглядят достаточно реалистично. Несмотря на наличие у мифических животных крыльев или рогов на голове, голова и тело — это очень реалистичное изображение головы лошади или оленя. Например, летающая лошадь из гробницы «Цяньлин»（乾陵） (иллюстрация 1). У статуй «Вэнь Чжун» [19] （翁仲） (иллюстрация 2) и «Фань Чэнь» [20] （番臣像） лица, фигуры и одежда показаны, следуя тенденции к реалистичности. Например, размер статуй «Вэнь Чжун»（翁仲） и «Фань Чэнь»（番臣像） из гробницы «Тайлин»（泰陵） такой же, как и рост человека в реальности, а также выгравированы имена и должности, в чем видна характерная особенность, заключающаяся в стремлении к реалистичному эстетическому восприятию.

Развитые искусство и экономика в эпоху династии Тан（唐）, разнообразие культур привели к огромным размерам и масштабам развития погребальной пластики, испытывающей влияние эстетического

восприятия, характерного для этнических меньшинств, проживающих на севере Китая, влияние политизации искусства, буддийского искусства и других факторов. Сформировались такие особенности стиля, как серьезность, наполненность жизненными силами, реалистичность изображения, торжественность.

Примечания:

1. Экзамены кэцюй (科举制度） — неотъемлемая часть системы конфуцианского образования, обеспечивавшая соискателям доступ в государственный бюрократический аппарат и обеспечивавшая социальную мобильность.

2. *Ян Куань.* Мавзолеи в Древнем Китае. — Тяньцзинь: Издательство Нанкайского университета; 01.05.2010(杨宽《中国古代陵墓》. 南开大学出版社.2010.5.1.).

3. Эпоха Хань (汉) (202 г. до н.э — 220 г. н.э), подразделяется на Западную Хань （西汉）(202 г. до н.э — 8 г. н.э) и Восточную Хань（东汉） (25–220 гг. н.э).

4. Конфуцианство (儒家思想): философское учение, созданное в 5 в. до н.э. Конфуцием (Кун-цзы), берущее свое начало в Древнем Китае и распространившееся по другим странами Юго-Восточной Азии. Основные концепции конфуцианства: гуманность (человеколюбие), справедливость, этикет, мудрость и добросовестность. Основные произведения: «Лунь Юй» («Беседы и суждения»), «Канон сыновней почтительности».

5. Даосизм (道教) — учение о дао или «пути вещей», китайское традиционное учение, включающее элементы религии и философии. Обыкновенно различаются даосизм как определенный стиль философской критики (дао цзя道教) и даосизм как совокупность духовных практик (дао цзяо), но это деление достаточно условно. Под дао цзя подразумевают преимущественно доциньский даосизм, связываемый с текстами, авторство которых приписывается Лао-цзы（老子） и Чжуан-цзы（庄子）.

6. *Го Лицзюнь.* Открытость и многовекторное развитие культуры династии Тан // Научный журнал провинции Хэбэй. Дата публикации: март 2008. С. 57.（勾利军《唐代文化的开放与多元发展》 河北学刊.2008.3).

7. *Сюй Фугуань.* Дух китайского искусства. — Гуйлинь: Издательство Гуанси-педагогического университета. 2007.（徐复观：《中国艺术精神》广西师大出版社）.

8. Южные и Северные Династии (南北朝) — период истории Китая, длившийся между 420–589 годами.

9. *Фэн Юлань.* Краткая история китайской философии. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2013. С. 68.（冯友兰：《中国哲学简史》. 北京：北京大学出版社）.

10. *Хуан Чаньхуа.* История китайского буддизма. — Чанчунь: Цзилинское народное издательство, 2013. С. 121.（黄忏华：《中国佛教史．吉林人民出版社）.

11. *Чэнь Инькэ.* Очерк политической истории династии Тан. Шанхай гуцзи чубаньшэ, январь 1982. С. 38. (陈寅恪《唐代政治史述论稿》. 上海古籍出版社.1982.1).

12. *Го Лицзюнь.* Открытость и многовекторное развитие культуры династии Тан // Научный журнал провинции Хэбэй. 2018. — № 1 — С. 57–63.（勾利军：《唐代文化的开放与多元发展》. 河北学刊.2008.3.第1期57—63页）.

13. *Ван Цзыюнь.* История китайской скульптуры. — Пекин: Жэньминь Мэйшу Чубаньшэ, январь 2012. С. 152.（王子云《中国雕塑史（全三册）》. 人民美术出版社）.

14. *Чжао Мэн.* Искусство скульптуры Китая. — Пекин: Народное художественное издательство, 2013. С. 69.（赵萌：《中国雕塑艺术》. 人民美术出版社）.

15. *Чжан Яньюань.* «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох». — Пекин: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, май 2016. С. 36. (张彦远.《历代名画记》中州古籍出版社.2016.05).

16. «единства Неба и человека»（天人合一）: философская концепция, стремление к гармоничному сосуществованию человека и неба, где человек и природа сливаются воедино и оказывают взаимное влияние друг на друга.

17. «образности» («исян») （意象 — состоит из двух иероглифов — «и» и «сян», где «и» обозначает чувства либо мысли, «сян» （象） — образ. Дословно переводится как «образ, построенный на субъективных переживаниях». Обозначает художественный образ, основанный на объективном феномене и прошедший сквозь призму духовных переживаний творца, творческий метод, направленный на выражение мыслей и чувств автора, ключевой выразительный метод и эстетический идеал китайского искусства.

18. *Дун Хао.* Полный сборник произведений эпохи династии Тан» — «Вспоминая картины». Шанхай гуцзи чубаньшэ. ноябрь 1995. С. 23. (董皓.《全唐文》—《记画》上海古籍出版社.1995.11).

19. «Вэнь Чжун»（翁仲）： изваяния слуг и стражей перед гробницами.

20. «Фань Чэнь» (番臣像): это каменные статуи больших чиновников, принадлежащих к иным государствам или этническим группам, сформированным национальными меньшинствами в династии Тан（唐朝）. «Фань»（番） означает «иностранное государство» или «иное племя», поэтом люди привыкли называть их «фаньсян»（番像） («сян» — статуя).

Список литературы:

1. *Лю И.* Древнекитайские гробницы». — Тяньцзинь: Издательство Нанкайского университета, 2010. С. 117. (刘毅：《中国古代陵墓》. 天津. 南开大学出版社, 2020).

2. *Ян Куань.* «Мавзолеи в Древнем Китае». — Тяньцзинь: Издательство Нанкайского университета, 2010 (杨宽《中国古代陵墓》. 南开大学出版社. 2010.5.1.).

3. *Го Лицзюнь.* «Открытость и многовекторное развитие культуры династии Тан». Научный журнал провинции Хэбэй. Дата публикации: март 2008. С. 57.（勾利军《唐代文化的开放与多元发展》 河北学刊.2008.3).

4. *Сюй Фугуань.* «Дух китайского искусства». — Гуйлинь: Издательство Гуанси-педагогического университета, 2007.（徐复观：《中国艺术精神》广西师大出版社）.

5. *Фэн Юлань.* «Краткая история китайской философии» — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2013.（冯友兰：《中国哲学简史》. 北京：北京大学出版社）.

6. *Хуан Чаньхуа.* История китайского буддизма — Чанчунь: Цзилинское народное издательство, 2013.（黄忏华：《中国佛教史》. 吉林人民出版社）.

7. *Чэнь Инькэ.* «Очерк политической истории династии Тан». «Шанхай гуцзи чубаньшэ», январь 1982. (陈寅恪《唐代政治史述论稿》. 上海古籍出版社.1982.1).

8. *Ван Цзыюнь.* «История китайской скульптуры» — Пекин: Жэньминь Мэйшу Чубаньшэ, январь 2012.（王子云《中国雕塑史（全三册）》. 人民美术出版社）.

9. *Чжао Мэн.* Искусство скульптуры Китая. — Пекин: Народное художественное издательство, 2013.（赵萌：《中国雕塑艺术》. 人民美术出版社）.

10. *Чжан Яньюань.* О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. — Пекин: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, май 2016. (张彦远.《历代名画记》中州古籍出版社.2016.05).

11. *Дун Хао.* «Полный сборник произведений эпохи династии Тан» — «Вспоминая картины». Шанхай гуцзи чубаньшэ, ноябрь 1995. (董皓.《全唐文》—《记画》上海古籍出版社.1995.11).

12. *Жэнь Шиин.* Изучение причин процветания и упадка императорских гробниц и захоронений людей из близкого окружения. // Вестник педагогического института Яньтай (Чжэсюэ шэхуй кэсюэ бань), 1990, № 4. С. 45–51 (任士英《唐帝陵陪葬墓盛衰原因试探》《烟台师范学院学报》(哲学社会科学版)， 1990年第4期).

13. *Ван Пу.* Сводное обозрение династии Тан. — Пекин: Чжунхуа шуцзюй. Время публикации: март 2017. С. 234 (王溥《唐会要》 北京. 中华书局；2017.3).

14. *Ван Шуанхуай.* Закат заброшенных могил. Исследование императорских гробниц династии Тан. Сиань, Шэньси жэньминь цзяоюй чубаньшэ. Время

публикации: февраль 2012. С. 149. (王双怀《荒冢残阳—唐代帝陵研究》. 陕西人民教育出版社, 2012).

15. *Гун Цимин*. Записи осмотра гробницы Сяньлин династии Тан // Вэньбо, 1999, № 1. С. 47–56. （巩启明《唐献陵踏查记》发表于《文博》1999年第1期）.

16. *Чжу Гожуна*. Искусство создания скульптур китайских львов // Шанхай Шудянь, декабрь 1996 г. С. 9.（朱国荣《中国狮子雕塑艺术》上海书店出版社，1996. 12）.

17. *Лян Сычэн*. История китайской скульптуры». — Шэнхо: Душу, синьчжи Саньлянь шудянь. Время публикации: январь 2011г. (梁思成. 《中国雕塑史》. 生活. 读书. 新知三联书店.2011.01).

18. *Ван Луюй*. «Летопись китайской скульптуры». — Пекин: Издательство Сюэюань. 1989 г. (王鲁豫:《中国雕塑史册》. 北京，学苑出版社.1989).

19. *Хуан Чаньхуа*. История китайского буддизма. — Чанчунь: Цзилинское народное издательство, 2013. (黄忏华：《中国佛教史》. 吉林人民出版社.2013).

20. *Лю Фэнцзюнь*. Искусство скульптуры и археология. — Цзинань: Шаньдунское журнальное издательство, 2009. (刘凤君：《考古中的雕塑艺术》. 山东画报出版社.2009).

21. *Ли Цзэхоу*. Красота как процесс. — Тяньцзинь: издательство Тяньцзиньской академии общественных наук, 2001. (李泽厚：《美的历程》. 天津. 天津社会科学院出版社. 2001).