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

3/2021
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. – № 3. Часть 1 – 362 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
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. – № 3. Part 1 – 362 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
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

В.Б. Кошаев *V.B. Koshaev*	Изображение в семиотике, философии искусствоведении. Часть 1. Научные критерии *Image. Art Science, Semiotics, Philosophy. Part 1. Scientific criteria*	10
Л.В. Желондиевская, Чжан Цзянь *L.V. Zhelondievskaia, Zhang Jian*	Территориальное осмысление культурных констант применительно к понятию «региональная культура» *Territorial understanding of cultural constants in relation to the concept of «regional culture»*	27
Т.Л. Астраханцева *T.L. Astrakhantseva*	Неизвестная керамическая скульптура Сергея Соломко. К проблеме изучения искусства русского Зарубежья *Unknown ceramic sculpture by Sergei Solomko. To the problem of studying the art of Russian Abroad*	35
Е.И. Булычева *E.I. Bulycheva*	Античные мифологические сюжеты в русской скульптуре конца XX – начала XXI века: опыт обновления мифопоэтики *Classical myth plots used in Russian sculpture at the turn of the 20th and 21st centuries: experience of mythopoetics renewal*	43
Е.С. Ванеян *E.S. Vaneian*	«Явление» бодхисаттвы Фугэн в Москве: провенанс и интерпретация статуи из Государственного музея Востока	

	A «Miraculous Appearance» of Bodhisattva Fugen in Moscow: a Study of the Statue in the Collection of the State Museum of Oriental Art	53
Т.А. Бороноева *T.A. Boronoeva*	Бурятская школа флорентийской мозаики Юрия Мандаганова *Yuri Mandaganov. The Buryat School of Florentine Mosaic*	72
К.Н. Гаврилин, Г.К. Кошелев *K.N. Gavrilin, G.K. Koshelev*	Строгановская школа живописи: классическое наследие и актуальные тенденции *Stroganov School of Painting: Classical Heritage and Actual Trends*	84
Т.С. Бочаров, П.П. Козорезенко (мл.) *T.S. Bocharov, P.P. Kozorezenko Jr.*	Александр Павлович Брюллов — педагог *Alexander Pavlovich Bryullov — teacher*	93
Т.С. Бочаров , П.П. Козорезенко (мл.) *T.S. Bocharov, P.P. Kozorezenko Jr.*	Великая Отечественная война в графике советских художников *The Great Patriotic War in the graphic works of Soviet artists*	103
Т.В. Горбунова *T.V. Gorbunova*	Метафорическое пространство натюрморта в художественной практике рубежа XIX–XX вв. *Metaphorical space of still life in artistic practice at the turn of the 19th–20th centuries*	122
Д.Н. Поленкова *D.N. Polenkova*	Эхо прошедшего времени: Сергей Виноградов и усадебная культура *Echoes of the Past Tense: Sergei Vinogradov and Estate Culture*	130

Л.Г. Окрошидзе
L.G. Okroshidze
Истоки развития портретной миниатюры в Англии
The origins of the portrait miniature in England 141

Лим Бюн Анхи
Lim Byun Ankhi
На Хе Сёк — корейская художница первой половины XX-го столетия: у истоков профессиональной живописи
Na Hye Seok is a Korean Artist of the First Half of the XX Century: at the Origins of Professional Painting 151

Ю.И. Гутарёва
Y. I. Gutareva
У истоков корейского модернизма: трансформация традиции и модернизация живописи первой половины XX века
At the origins of Korean modernism: transformation of tradition and modernization of painting of the first half of the XX century 159

Тан И
Tang Yi
Воплощенный в системе оценки традиционной китайской живописи дух гуманизма
The spirit of humanism embodied in the assessment system of traditional Chinese painting 176

Го Цзиньюй
Guo Jin Yu
Влияние южного и северного буддизма на древнекитайскую живопись
Influence of Southern and Northern Buddhism on Ancient Chinese Painting 180

А.С. Григорьева
A.S. Grigorieva
Графическое наследие М.Д. Езучевского. Иллюстрации для журнала «Летопись войны с Японией»

Graphics by Mikhail Ezuchevsky. Illustrations in the magazine «Chronicle of the Russo-Japanese War» 190

А.С. Григорьева
A.S. Grigorieva
Михаил Езучевский и русская армия: Малоизвестные факты биографии художника
Mikhail Ezuchevsky and the Russian army. Unknown biographical facts 198

Е.Е. Докучаева, Е.Е. Силаева
E.E. Dokuchaeva, E.E. Silaeva
Особенности творческой манеры архитекторов русского стиля в сфере декоративно-прикладного искусства второй половины XIX века
Features of the creative manner of Russian-style architects in the field of decorative and applied art of the second half of the XIX century 207

В.В. Сорокина
V.V. Sorokina
Художественные функции произведения искусства в современной европейской литературе
Artistic functions of a work of art in contemporary European literature 219

И.И. Куракина
I.I. Kurakina
Исторические этапы развития и художественное своеобразие мстёрской художественной вышивки
Historical stages of the development and artistic originality of Mstyora art embroidery 233

Н.А. Шурпо
N.A. Shurpo
Традиции и новации ручного ткачества в Петербурге
Traditions and innovations of tapestry in St. Petersburg 246

М.В. Воронова
M.V. Voronova
Эпатаж как средство выразительности в современной художественной керамике
Shocking as a means of expression in modern artistic ceramics 253

А.А. Дроздов
A.A. Drozdov
О производстве свинцового хрусталя, цветного и молочного стекла на Петербургских заводах во второй половине XVIII века
The production of lead flint glass, colored and opaque milk glasses at Petersburg glass factories in the second half of XVIII century 265

Н.Н. Ганцева, Е.А. Можаева
N.N. Gantseva, E.A. Mozhaeva
Сундуки в живописи интерьерного жанра художников ориенталистов
Chests in the painting of the interior genre of orientalist artists 285

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
Об атрибуции произведений уральского сундучного промысла (II половина XIX — начало XX века)
The attribution of works of the Ural chest production (II half of the XIX — beginning of the XX century) 292

И.И. Тюляхов
I.I. Tyulyakhov
Исторически обусловленные особенности техники резьбы по кокосовому ореху на примере кубка XVIII в. из собрания Государственного исторического музея и некоторые способы реставрации
Historically determined features of the technique of coconut carving on the example of the cup of the XVIII century from the collection of the State Historical Museum and some methods of restoration 303

Г.Д. Булгаева
G.D. Bulgaeva
Произведения церковного искусства из металла XVIII–XIX вв.
Works of church art made of metal of the 18th–19th centuries 314

А.В. Талашкин
A.V. Talashkin
Проблема атрибуции некоторых колоколов тюменской династии купцов Гилёвых
The problem of attribution of certain bells of the Tyumen merchant dynasty of the Gilyovs 318

Е.В. Ковзова
E.V. Kovzova
Особенности пространственных построений в часослове Мастера Жана Ролена из коллекции РНБ
Spatial structures of the miniatures of the Book of hours from the National Library of Saint Petersburg decorated by the Master of Jean Rolin 329

Л.В. Казакова
L.V. Kazakova
Транскрипции традиционных технических приемов в современном декоративном искусстве (к вопросу об инновации)
Transcriptions of traditional techniques in contemporary decorative arts (on the issue of innovation) 343

В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В.Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: koshaev@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-10-26

ИЗОБРАЖЕНИЕ В СЕМИОТИКЕ, ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. ЧАСТЬ 1. НАУЧНЫЕ КРИТЕРИИ

IMAGE. ART SCIENCE, SEMIOTICS, PHILOSOPHY. PART 1. SCIENTIFIC CRITERIA

Изображение — духовный двойник человека и его истории. Визуальная культура как инструмент сознания существует вместе с человеком, и раннему известному изображению в Индонезии уже 45,5 тыс. лет. В статье рассматривается необходимость гуманитарной оценки изображения и разделения функций философии, семиотики и искуствоведения в предметах исследования, что важно для рассмотрения этики современного изобразительного паллиатива и уточнения аспектов теории, и предполагает их соединение в вопросах оценки изображения.

The image is the spiritual counterpart of man and his history. Visual culture as an instrument of consciousness exists together with man, and the earliest known image in a cave in Indonesia dates back 45.5 thousand years. The article discusses the need for a humanitarian assessment of the image and separation of the functions of philosophy, semiotics and art history in the subjects of science, which is important to consider the palliative and to clarify aspects of the theory.

Ключевые слова: изображение, искусство, искусствоведение, семиотика, философия.
Keywords: image, art, art history, semiotics, philosophy.

I. Изображение — духовный двойник человека и его истории

Изображение возникло и существует, во вторую очередь, как естественно-художественные объекты, в первую — оно являет историческое сакральное естество, иллюстрирующее освоение человеком Духовного Универсума. На заре человечества в обществе, объединенном идеей жизнеустроения, изображение это проводник к духовной сути через реальный живой объект. В определении семиотики такой объект именуют референтом [1] знака. И уточним — не просто знака, но духовных функций того, что оснует сам референт в актуальных для времени свойств сознания.

Мы будем отделять изображения, возникшие ввиду технических функций, которые они выполняют, такие как изображения в проектной документации, изображения-знаки, подпадающие под определение индексы («не стой под стрелой»), визуальные следы научных исследований — графики, диаграммы, траекторий движения планет и другие pictorial diversity, имеющие прикладную функцию дисциплин, где они фигурируют в качестве визуальных инструментов исследований.

Нас интересуют те изображения, которые реферируют общественные и мировоззренческие отношения. Понятие реферирование есть обстоятельство прочтения информации, трактовка которой может не содержать однозначного толкования. То есть отношения людей социально сложны и смысл изображения может меняться или трактоваться неоднозначно. Так, например, «картина может изображать (to depict) агнца, и агнец может репрезентировать (to represent) Христа; но картина не изображает Христа» [2]. А еще можно напомнить, что заблудшей овцой трактуется и сам потерявшийся человек. То есть референт агнца интерпретируется в логике смысла знака, значение которого выходит за сам знак, но сопряжено с основными свойствами образа несопротивления Агнца. При этом, важно помнить, что знак появляется как обозначение чего-либо, и им закрепляется не только причина, но и механизм знакообразования. Но первичным все же является изображение и его смысл, зависящий от возникающих отношений и закрепляющихся в понятии референции. Для этого Чарльз Сэндерс Пирс (1839–1914) вводит

понятие интерпретанты, безотносительного смысла изображения. Но в искусстве изображение важно именно его смыслом, поэтому важно уточнить мотивы изображения в ракурсах гуманитарных наук и посмотреть на актуальность знака в его исторической перспективе.

Отмечают, что в древнейшем прошлом «мифологический, магический характер искусства ставил художника на один уровень мышления с современным ему первобытным человеком и делал искусство доступным для всех [3]». В каком-то смысле у древних были простые и эффективные пути соединения с «надличным», представленным в истории изображений в виде объекта (референта), содержание которого менялось в разные эпохи. Какова здесь тенденция? В доледниковый период, то есть в наиболее ранние времена, знаком «духовного вместилища» были животные, птицы и мать — «венера». В послеледниковое время они, но уже и человек племени и другие биологические объекты стали частью тематических событий жизни (групповые сцены охоты, военных столкновений, сбор меда, загон скота) и графем мироздания (Шигирский «дух-покровитель»).

То есть изображение не было искусством в нашем понимании, а мастер был не художником, а носителем способа чувственного существования в надличном и создателем актуальных сакрализованных знаков. И изображение (как знак) уже являлось условием выражения логики общественной жизни, подчиненной представлениям о Духовном Универсуме, то есть трансцендирующих функциях коллективного единства и того, что именуют прогностикой. Знак, таким образом, освящен в ритуале как условие осознания причины — «зачем». В этом смысле можно понимать слова Ю.М. Лотмана о том, что «искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» [4]. Мы не будем развивать эту идею, иначе воникают вопросы и терминологические затруднения, например, если искусство — это форма мышления, без чего сознания не существует, то в каком отношении к этому находится философия, которая изучает мышление, возникшее задолго до философии. Тут есть терминологические трудности, решение которых лежит не в плоскости отношений искусство-философия.

То есть важно подчеркнуть, что изображение — не объект любования и не цель сама по себе. Изображение передается как способность чувственного (сакрального) понимания ее закономерностей: в

изобразительности (референт знака) и выразительности (созерцание и переживание) одновременно. Для нас целью и результатом и, следовательно, основной причиной изображения выступает культурная самоидентификации человека в единстве с природой и одновременно выделяющая человека из природы. При этом два понятия — искусство и вещь (и изображение) — хотя и неразрывны, но замещать одно другим, как это происходит, начиная с Нового Времени, мы права не имеем. Чувственный опыт формируется в красоте истины, но истина больше опыта. Опыт — это методические правила изображения, доставшиеся нам от прошлых культур. Изображение может быть плоскостно двухмерным или плоскостным, но трехмерно трактуемым в различных видах проекций и их совмещении. Также физически трехмерным, голографическим и т.д. И истина проявляется как потребность в ней художника, народа, культуры. Но культуры созидаются и рушатся, а истина безотносительна событий. Созидаются, так как меняются обстоятельства общественного устройства. Рушатся ввиду исчерпания ресурсов развития и неспособности трансформировать модель общественных отношений. Завоевания Тимура, как и Александра Македонского, оказались военным пузырем, французское и английское превосходство и влияние на мир с помощью технологий, мореплавания, торговли не привели мир к процветанию. Сильная Германия сокрушена в нескольких войнах, а Российская Империя дважды распалась в XX столетии. И всякий раз условием нового строительства общественного пространства являлись культурные архетипы прежних эпох как своего рода опорное наследие, обретенное усилиями гениев, способных шагнуть за пределы бытовых ощущений. Единственное, что не меняется во все времена, — это сакральный базис представлений человека о Духовном Универсуме (ДУ) как онтологическом. ДУ типологически различен во времени и пространстве, но он присутствует всегда, даже если приобретает экзотические оттенки, в том числе и атеистические. И в искусстве на основе стремлений постичь универсум создается нечто, что притягивает потом зрителя к произведению, к визиту в музеи, театр, концертные залы, потому так сильна тяга людей к великим творениям художников, истина парадоксальна именно своей трансцендентностью из надличного. Она есть и воплощается различными способами в Европе и Азии, Африке, в индийской и индейской культурах и т.д. Она зависит от способа воплощения, и методический опыт воссоздания культур уже аппелирует не только образной приро-

де изображения, но знаковой. Содержание методик специфично, кроме одного обстоятельства — оно обращено еще раз повторим к соединению с ДУ. А если истина искажается намеренно и тотально, то происходит самосброс в культуре. И все начинается сначала. И то, что изображено в картине, декоре вещей, танце, пении и др., что тысячелетиями вырабатывалось в логике сохранения жизни через искусство, существует как откровение истины.

В этом смысле истина тождественна идее в онтологической модели Платона. И только в трансцендентном существовании (от лат. transcendens — выходящий за пределы) чувственного опыта, но в то же время именно через чувственный опыт, инструментом которого является эйдос, а с появлением письменности эйдос-текст, а теперь эйдос-цифровая информация идея реализуется в средствах и опыте создания вещи — художественном произведении.

Именно поэтому сегодняшние дети в школах искусств изучают то, что создали гении Возрождения, Античности, Древних цивилизаций. Образность прошлых эпох в искусстве становится структурой знаковых комплексов, работа над которыми позволяет погрузиться в красоту античного мира. Части головы Давида и сама маска суть знаковое образование, созданное возрожденцами, методическое освоение которого способствует постижению пластической мощи образа, который является своего рода мостом к породившему его совершенству античной скульптуры. Но теперь в методики обучения входят иконопись, народное искусство, формальная пропедевтика авангарда. Стало насущным видеть красоту андроновской керамики, гончарной посуды, текстильной, деревянной и глиняной игрушки, скифского и пермского звериного стиля, разных национальных приемов форм и технических средств в народном искусстве. Знаки культуры в их возможно полном объеме становятся в учебном процессе «реальностью времени». Это научение необходимо будущему художнику, но в большей степени — будущему зрителю — так обретается коллективный запрос на истину, а заодно прививается иммунитет против отвращения от истины. Собственно зрителя и притягивают музей, галерея, историческая архитектура, прикладное искусство, театр, опера, музыка из-за интуитивного улавливания закономерностей времен. И истина — это не просто конкретный памятник на площади, революционный плакат, историческое полотно в Третьяковке, это способность понять идею времени и культурный контекст и обнаружить

уже собственное лицо в этом зеркале. Так мы соучаствуем в созидании культуры на путях, уловленных в трансценденции художником и медитации зрителем. Конечно, необходимы воля и желание и вне понимания обстоятельств истины происходят подмена смыслов даже в творческой среде и музейных институциях, что катастрофически разрушающе по своей значимости.

Таким образом, изображение и вещь призваны формировать вкус человека в интеллектуальном и чувственно-эстетическом отношении к ним как духовно значимым, даже сакральным, и определять в эстетическом этическое начало визуального сообщения. Без этики эстетики не существует. Это сообщает человеку его историю и формирует правду повседневного духовного бытия. Сегодня это обязательно, но уже не достаточно, так как многие изображения цифрового поля превратились в мем — форму распространения архивированной сжатой информации, в которой уппрощенный знак объекта наделен некоторой эмоциональностью. Это важно для передачи некоторых реакций собеседников, но необходимо понять в какой степени мем должен быть предопределен изучением классического искусства.

II. Вопросы изображения в художественно-образном содержании наиболее полно представлены в искусствоведении

Еще в 70-е годы искусствоведение В.Н. Прокофьев обрисовал как состоящим из трех разделов: истории искусства (ИИ), художественной критики (ХК) и теории общего художественного процесса (ТОХП) [5]. Очевидно, что ТОХП и отчасти ХК — это области, где со временем меняются взгляды на изображение. Например, искусство палеолита или неолита долго полагалось наивным и даже примитивным. А совсем недавно объект «Петроглифы Онежского озера и Белого моря» внесен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, ввиду уникальности его сакрального и художественного содержания. Долгое время философия не считала искусством народное наследие, объясняя это не индивидуальным коллективным характером творчества, но в большей степени из-за не реалистической природы изображения, но именно эти признаки стали определяющими в оценке образности и истории народного искусства. Важную роль в этом сыграла семантика, расширившая понимание прикладного искусства с точки зрения содержания изображений. То есть формирование теории связано с пограничными отношениями

искусствоведения с семиотикой, этнографией, эстетикой, философией, психологией, иконологией, археологией, теорией образа, визуальной социологией, антропологией искусства и др. Разделение направлений обусловлено пониманием различий функций изображения в разных областях. В искусствоведении долгое время изображение было синонимом реальности. Но с появлением символизма, а затем актуализацией авангардной предметности в первой трети XX века в виде двух центральных феноменов: конструктивизма и модернизма понятие реальности расширилось, а во 2-й половине XX — начале XXI века стал актуальным вообще паллиатив изобразительных структур, включая результаты измененного сознания. Теперь изображение изучается на фоне того, что стали именовать концептуализмом и постмодернизмом. Эти определения не выведены еще в дидактику теории. Оба направления в целом склонны определять изображение как собственное (художника) чувственное ощущение. Но в начале XX века поэт и философ Андрей Белый обозначил примерно то же самое фразой «искусство — есть искусство жить», и знаком референта изображения в модернизме становится сам художник, совершающий некие действия и объявляющий о своем понимании «явлений действительности», или «предметов мысли». Очень часто это результат измененного сознания. Это роднит древнее и настоящее, с той разницей, что древние существовали в четкой соотнесенности задач выживания, а сегодняшний интерес касается собственно самих состояний человека.

В общем виде сегодняшние притязания на изобретение нового изображения «знака духовного путешествия» соотносится с содержанием благодаря не реалистическому подобию, а соответствию образов трансценденций, как например, у Василия Кандинского [6]. Отчасти с этим согласуется создание изображений-знаков в собственно творческой индукции (кубизм, кобофутуризм, сезанизм, абстракционизм, в меньшей степени конструктивизм и др.). Художник начинает выступать здесь сам референтом знака, как некоего события, то есть совпадает с тем, что он делает: изображает, высказывается, совершает поступки и др. Проблема изображения XX-го века в том, что каждое из перичисленных и других понятий имеет разные мотивации к появлению. Пикассо не печалится о падших «Авиньонских девицах», но горд кубическим посылом их изломанной формы и иберийскими обзьяноподобными масками вместо лиц. Но в «Гернике» очевидно его

отношение к трагедии в Испании и символические фигуры (референты знака) напряженны и эмоциональны. И в первом и втором случае трактовка символически сконструирована так, что художник создает не произведение как знак, а знак как произведение, но очевидны пластические посылы, которые в одном случае безотносительны образов девиц и композиция, по сути, превратилась в мем кубизма, а в другом, пусть символически, но сохраняется ощущение трагедии. В целом же с модернизма, еще не в полной степени, но уже определенно, начинает проявляться то, что к искусству причисляется не только созданная вещь, но и всякое движение, высказывание, жест, что характеризует начало слияния знака с референтом знака. Это конечно не удовлетворяет искусствознание и прежде всего там, где возникает непределенность этического контекста «художественного события», целью которого не является форма, но, тем не менее, форма необходима как вещественное удостоверение референта знака. Знак не может не иметь материального воплощения. Следовательно — формы. Вне материала может существовать только образ. И автор становится образом самого себя, собственной легендой, порой в отсутствии этических компонент знака, а результат этого именуется искусством. Если в эстетике это имеет трактовку прекрасного и безобразного, то постмодернизме безобразное легимитизируется как акциональный контекст. Ржа поедает железо в основании здания, которое рано или поздно рухнет. Это происходит часто на фоне преобладания психофизиологических, текстовых в общем виде жестовых болезненных образований — референтов знаков. Их цель не поиск мировоззренческой идеи, но прямого выражения эмоции к чему-либо, обращающее на себя внимание пре-лестью протестного акта, политически мотивированного требования, отношениям к духовным святыням культуры и др.

Эта особенность точно вписывается в культурный контекст информационно-индустриального времени и наполнителями референта знака в изображении становятся информационная составная. Вещь не исчезает, но она существует как виртуальное образование того, кто создает сам знак. Самым известным примером концептуального знака можно назвать «Один и три стула» Дж. Кошута. Но на самом деле, это не концептуализм как вид искусства, а просто фотография концепции, на которой изображены выставочный объект — стул — и его текстовое описание и фотографическое предъявление на стене. Это всего лишь ил-

люстрация того, как формируются маркетинговые инструменты формирующих рынок торговых монополий. Сама идея представления объекта ничем не отличается от рекламных продуктов конца XIX — начала XX века, например, продукции фирмы Тоннет или фарфоровой империи Кузнецова. В общем виде и в прошлом, и теперь создан информационный, рекламный лист, буклет, то есть речь не о философской мистификации некоей концептуальности, а о рекламном модуле в торговом маркетинге и его графическом сопровождении, который, чтобы быть проданным должен заинтересовать покупателя, реагирующего в одном случае на изображении, в другом — на текст, но чаще на реальную вещь. То есть учитывается психологическая специфика восприятия, а по сути, это относится к области морфологии графического дизайна, рожденного подтекстом вновь же индустриальных перспектив.

Таким образом, для установления междисциплинарной логики изображения важно оперировать не только понятиями композиционной и образной целостности, различий зрения, видения, восприятия в искусствознании, но понять мотивы изучающих его дисциплин. Уточнением потребностей искусствоведения, семиотики, философии необходимо понять два уровня смыслов. Первый — какие предметные планы интересуют науки из их внутренних потребностей (функции изображений как предметов наук). А второй — каковы целевые установки самих дисциплин в отношении к функциям изображения в формах общественного сознания.

Суть изображения в искусствоведении классически определяется его художественно-образной целью, чувственным ощущением интриги композиционного строя, тематическим и жанровым разнообразием, в определенной степени семантикой тех или иных элементов, практическим назначением. Но то, как собираются все мотивы в художественную целостность и то, с помощью чего человек через изображение обнаруживает себя во времени и пространстве, важно рассматривать также в ракурсах семиотики и философии.

III. Сопоставление объектно-предметных задач изображения в искусствоведении, семиотике и философии

Почему это важно? Причина проста. Общий контент искусства как формы общественного сознания изучается в понятиях искусствознания, однако есть ряд вопросов, в решении которых существенно привлеч понятия смежных дисциплин. Так, например, семантика изобра-

жения в этнографии существенно расширила ресурсы образных оценок искусствоведения в понимании законов декоративного строя произведений. Вместе с тем, искусствоведение оказало влияние на оценку мировоззрения этноса, которые традиционно обходила философия.

На представленной ниже схеме (рис. 1) отмечена специфика трех дисциплин в отношении искусства и изображения.

А) Объектом искусствоведения является художественное произведение как чувственно-эстетическая целостность, а предметом — историко-культурные, стилистические и формообразующие законы. Изображение как ядро искусства и зеркало человека интерпретируется с позиций породивших его тематических идей духовного плана, морфологических функций пластического языка и художественной структуры в ее композиционном построении. Также материально-технологической искусности и конечно методологии изучения самого художественного процесса. В искусствоведении изображение подвергается анализу в границах художественно-образной целостности искусства как формы общественного сознания.



Рис. 1. Объекты и предметные области семиотики, философии, искусствоведения

Б) В семиотике искусства объектом также является художественное произведение, к которому применимы законы языка, соотносящиеся с незнаковой реальностью. Но искусство — это прежде всего вещь, прикладная или неприкладная, и поэтому всякое изображение трактуется как материальный знак и знаковый ансамбль. Неизобразительным и нематерильным может быть образ, но изображение всегда вещественно. Предметная сфера семиотики — это природа знака, условия знаковой коммуникации и принципы знакобразования, что именуется семиозисом.

В) Философия во всех справочниках постулируется как форма общественного сознания (ФОС), но возникает вопрос научного объекта философии. Если искусство как форму ОС изучает искусствоведение и объектом является художественное произведение, то философию так же, как форму ОС, должно изучать философоведение, и объектом философоведения должен быть отмечен также некий объект, только уже в специфике мировоззрения. Поскольку пьянящая свобода интеллектуального существования не может признаться в необходимости жесткой связи с материальным объектом, в философии появляется эстетика, которую часто понимают как философию искусства, имеющую дело с общими понятиями «чувственного опыта» и отчасти с художественным произзведением. Для философии искусства последнее неизбежно, так как только в вещественной среде произведения и его формы можно определить концепт мировоззрения в его исторческой и доисторической специфике, но самое важное — почему вообще необходима эстетика, и что она как философия искусства является особым видом общественной идеологии.

Эстетика есть своего рода необходимая подпорка философии в рассмотрении понятий прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, маркирующих социальные стророны жизни и характеризующих свойства знакообразования. Это важно для самой философии, так как философия в этом случае ориентирована на этический ракурс мировоззрения, и то, что закладывается в стратегию государственных регламентов общества, в отношении конституционных норм и законодательства в художественной фере.

В этом случае художественный объект философией искусства должен рассматривается как идеологическое (точнее сказать идеалогическое) событие. И эстетический предмет философии призван к выявлению этического потенциала идеологии культуры. Этот потенциал и

составляет сферу интересов государства и влияет на дисциплины, виды искусства, образование в сфере искусства, среднее школьное образование и воспитание, творчество, действие институций искусства в культуре, решение баланса общенациональных и этнонациональных контекстов искусства и культурного наследия и др.

Но какие действия нужно предпринять, чтобы решить вопрос понятийных затруднений стыка на границе мировоззрения и эстетических вопросов общества на искусство как явлений человеческого сознания «в его эстетических потребностях, восприятиях, взглядах и теориях» [7]?

Такой подход связан с проблемой текстовой формализации и говорит о расширении области применения референции языка или семиотического управления категориями философии в отношении к невербальным системам. И очевидно, что это вопрос взаимозависимости категорий философии, семиотики, искусствознания для преодоления понятийных затруднений в научной теории. Однако основная проблема формализации лежит не в области информатизации и законов восприятия, а в управлении информационными ресурсами. И по-прежнему основным затруднением является понимание категории общественное сознание (ОС), которое отличается неоднозначностью формулировки. Полагают что ОС — это духовная сторона исторического процесса в его политических, экономических, правовых, нравственных и т.д. формах. В марксизме это отражение общественного бытия. Также это трактовка совокупности чувств, настроений, взглядов, идей, теорий, отражающих общественное бытие и влияющих на него. В других случаях ОС — это тоже сознание, всегда направленное на решение общих проблем устройства общественной жизни в целом. Основной проблемой этих и других определений ОС является нечеткость понятия ОБЪЕКТА ОС. Напомним, что у Георга Вильгельма Фридриха Гегеля — немецкого философа (1770–1831) таким объектом является Абсолютный Дух — метафизическое начало, а предметной сферой три формы общественного сознания. Но даже и здесь существуют две нечеткие перспективы от Гегеля. Первая — это то, что под философией он понимал некоторый тип, и в теории идет много споров по поводу того, что философия — это не наука, а искусство. Вторая — сопоставимось категорий в формах общественного сознания. Если искусствознание порождено Искусством как опытом чувственного существования в красоте истины, и если Вера прообразует научный дискурс религии, в котором догматика тесно сосуществует с погруже-

нием в Иситну, то и философия обязана родить не мышь, но гору. Пока же философия живет в феноменологическом дроблении идей ОС и засеивает поле интеллекта, но не для сбора урожая, а как полигон интеллектуальных упражнений, порой весьма виртуозных, которые хороши сами по себе, — но этот урожай и хорош сам для себя, а для остальных сфер он малопригоден. Для культуры этого мало, так как потребности ее в отношении философии это вопрос создания прогностических моделей культуры, которые человечеству предстоит прожить и поправить. И эти модели могут влиять на текущее состояние и песрпективу общественного сознания. Но разнодисциплинарная специфика не стремится к выработке общего культфилософского пространства. Для этого ОС должно быть представлено не как тривиальное обстоятельство текущих потребностей интеллекта, а как синоним Абсолюта. В религии — это Абсолютный Дух. (В христианстве он представлен и в понятии Святой Дух и в определении Троицы в ее всеобщих (Отец-Бог), исторических (Бог-Сын), психологических (Святой Дух) началах. При этом, троичность реализуется в единстве физического и духовного начал — двойной природы самого человека. В исламе и Иудаизме Абсолютный Дух — это Единое есть нераздельный Аллах и Савооф. Выделяя искусство как способность чувственного существования в красоте истины мы говорим о природе восприятия и устанавливаем Абсолютом Художественный Образ, в котором опускается вопрос Художественный образ Чего? Ответ на него предполагает две ступении смыслов. Первая — самодостаточность образа цели жанровидовой структуры в отношении человека, исторического события, вещи, пространства и т.д. в их нравственности, а вторая — это вопрос эстетики превращенной формы из некоего Абсолютного Начала, в котором мы вновь не можем обойти категорию Абсолютного Духа.

А каков Абсолют в светской культуре?

Для ответа важно оценить светскую трактовку понятия духовное, которая в словарных определениях есть снятая копия с Абсолютного Духа, но без метафизического исходника. В религии как стволе древа, от которого философия произросла, метаобъект, — это Абсолютный Дух, а три его формы — философия, искусство и религия — суть предметы в обстоятельствах духовного самобнаружения человека в условиях встречной инспирации (духовной воли) — Человека и Универсума: «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8), и это означает свойство Божественной беспредельности, и это тема реальных отношений человечества с Космиче-

ским Универсумом в виде объектов референтов духовного сообщения (знака), определяющих этические истины конкретного времени. В философии такой метаобъект был у Гегеля, но исчез, и ОС не имеет, как отмечено выше, приемлемой формулировки и собственного, согласованного объекта и конструируется по факту неких его форм, которых после Гегеля насчитывают уже не три, а 5, 6, 7 и их число зависит теперь только от фантазии исследователя и логики причинно-следственных доказательств в условных некоторых дисциплинарно очерченных координат. В то время как ни искусство, ни религия, ни философия не подчиняются причинно-следственным обстоятельствам.

С точки зрения семиотики объект искусства может появиться в философии там, где появляется тематическая программа изображения идей как художественное произведение. Но в этом случае также есть проблемы, так как художественный дискурс в философии определен феноменологически: по И. Канту «суждением вкуса». Но вкусовые факты — во первых могут сильно различаться, и феноменология — это только одна из модальностей философии искусства. Кроме нее существует еще три онтологическая, типологическая и морфологическая, взаимнообусловленные. И основной проблемой феноменологии является именно нечеткая связь с онтологическими факторами искусства. И ввиду отсутствия согласованного объекта общественного сознания онтология определяется не как метафизическое обстоятельство, а как онтология сама по себе – внутри самой себя («бытие как таковое»). Каковое таковое? Ответ представляется весьма неопределенным и поэтому сомнительным. В результате очевидно, что, когда ОС стало светским определением духовности как синонима Абсолютного Духа, философия понятиями «природа», «общество» и «мышление» упростило метаобъект до его предметной триады, в отношении которой в технологический инструментарий заложена форма мышления — как познание познания. Основной здесь и является проблема онтологии, которая редуцирована в ее философско-позитивистской концепции до физического бытия, поэтому в (нерелигиозной) философии понятие объекта конструируется всякий раз по принципу референта знака — содержательной части научного постулирования, то есть создается некая копия в категориях нового времени, в которой отсутствует вопрос — как мы вообще определяем объект ОС. То есть в современных определениях ОС неуловима именно объектная суть искусства, в отличие от Гегелевской модели.

Три отмеченных пункта касаются глобальной проблемы знания. Ее решение предполагает установку не на внутреннее устройство каждой из наук, а на то, какое значение они имеют для общественного строительства культуры:

— инструментом искусствоведения, изучающего в искусстве объект (изображение-вещь-произведение) является его тезаурус, обусловленный предметным содержанием его структуры и самим художественным процессом в многообразии его существующих и вновь возникающих культурно-исторических форм искусства;

— инструментом семиотики в законах объекта искусства является то, как языковые системы создают и оперируют правилами языка в знакообразовании исходя из функций самих знаков;

— инструментом философии должны стать научные идеи как условие формирования идеологии общественного сознания и строительства на этой основе центральной общественной идеологемы культуры, которая закладывается в основание конституции и законодательной системы.

Художественно-образные модули, пластические языки, принципы фактурных и текстурных особенностей объектов искусства связаны с тремя типами языков: языка устной культуры (существовавшей вплоть до появления письменности, и сохранившейся до настоящего времени в народном искусстве); языка письменной культуры, (способствовавшей возникновению систем на основе нового (государственного) регулирования жизни, условно с Древних Цивилизаций; языка цифрового программирования систем управления, где большую роль будут играть новые семиотические правила передачи информации. В связи с чем и возникает проблема понимания функций двух категорий — референта знака, и референта образа.

Здесь заметим, что актуальность вопроса появления и функционирования языков связана с демографической экспонентой. Сама же теория трех типов языков принадлежит канадскому философу Маклуэну [8].

Тогда тезаурус художественного творчества, который традиционно формировался на основе рассмотрения художественных памятников, и в целом искусствоведение в современном виде прошли путь от культурно-биографических описаний событий в Возрождении (у Ваззари) к стилистической презентации произведений (Винкельманом) и далее к формальному анализу (у Вельфлина), достаточен как ресурс классического

искусствоведения, чтобы реально оценить многие вещи, еще не введенные в научный оборот как объекты. Однако в мире сформирован контент, ориентирующийся на самостоятельное значение современных форм произведений, даже в случае их очевидной внехудожественной интерпретации и самопрезентации. Этот контент нуждается в семиотической и философской оптике. В этом месте в права, определяющие принципы знака и знакообмена, чем является тот или иной художественный артефат, вступает семиотика, презентующая знак, как содержащий определенные принципы знакообразования смыслов, которые не вуалируются с точки зрения образа. Семиотический рассудок отличается структурной четкостью и в соотношении референта, знака, фигуры, фактуры знака и т.д., что важно для объяснения через язык принципов знака, критериев его появления, смысловую, технологическую, а также этическую основу. Также семиотика дает понимание регулирующих функций знакового ансамбля в тенденциях времени. Философия выводит понимание целей изображения в его широком толковании в плоскоть идей, которые должны учитываться в государственных регламентах культуры, образования, воспитания и творчества. Это позволяет выстроить отношение к изображению не только в чувственных характеристиках искусства, но и путей выбора его создания и оценки как четкой основы образования и воспитания, и культуросообразности проектных задач мира как художественного.

Примечания:

1. Референт знака — действие, или объект, или явление действительности, или предмет мысли, с которым знак соотносится / см: Лободанов А. Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — С. 166.

2. Цит. по: *Небольсин Д.И.* Дисциплинарные и теоретические особенности аналитической философии изображений // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2018. — № 41. — С. 16–24. — С. 17.

3. Цит. по: *Шалабин В.* «Василий Кандинский — художник, этнограф и шаман». — URL: http://www.kandinsky-art.ru/library/vasiliy-kandinskiy-hudozhnik-etnograf-i-shaman.html (дата обращения: 03.07.2021).

4. *Лотман Ю.М.* О природе искусства / Ю.М. Лотман. Чему учатся люди. Статьи и заметки. — Москва, 2010. — С. 114.

5. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодей-

ствия в пределах искусствоведения // Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. — Москва: Советский художник, 1985. — 304 с. — С. 260–287.

6. Природа эстетической деятельности людей, процесс создания эстетических ценностей URL: https://spravochnick.ru/filosofiya/estetika_kak_filosofskaya_nauka/ (дата обращения: 06.07.2021).

7. *Смолянская Н.В.* Парадигма символического: Нельсон Гудмен и современная французская философия. Дисс. … канд. философских наук. — Москва, 2005.

8. *McLuhan M., McLuhan E.* Laws of Media. — Toronto: Univ. of Toronto Press, 1988. — 310 p.; *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy. — Toronto: Univ. of Toronto Press, 1995. — 293 p.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ
Канд. пед. наук, профессор. Декан факультета дополнительного образования ФГБОУ ВО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

ЧЖАН ЦЗЯНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 124480981@qq.com

L.V. ZHELONDIEVSKAIA
PHD Sciences, Professor. Dean of the Faculty of Continuing Education. Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gelon_lv@mail.ru

ZHANG JIAN
Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Pedagogical University
e-mail: 124480981@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-27-34

ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ КОНСТАНТ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ПОНЯТИЮ «РЕГИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА»

TERRITORIAL UNDERSTANDING OF CULTURAL CONSTANTS IN RELATION TO THE CONCEPT OF «REGIONAL CULTURE»

Глобализация стирает границы региональных культур. В настоящее время происходит форматирование, зачастую, размывание культурных констант, которое приводит регионы к кризису идентичности. В статье предлагается территориальное осмысление культурных констант, применительно к понятию «региональная культура». Рассмотрены различные смысловые подходы китайских ученых к формированию понятия «региональная культура».

Globalization is erasing the boundaries of regional cultures. Currently, there is a formatting, often a blurring of cultural constants, which leads regions to an identity crisis. The article offers a territorial understanding of cultural constants, in relation to the concept of «regional culture». Various semantic approaches of Chinese scientists to the formation of the concept of «regional culture» are considered.

Ключевые слова: региональная культура, территориальный подход, культурные константы, регион, коммуникация, культурный ландшафт.
Keywords: regional culture, territorial approach, cultural constants, region, communication, cultural landscape.

Глобализация стирает границы региональных культур. В настоящее время происходит форматирование, зачастую, размывание культурных констант, которое приводит регионы к кризису идентичности. Исходные значения базовых слов данного понятия, а именно регион (лат. regio — «страна, область») и культура (лат. cultura — возделывание, земледелие, воспитание, почитание) не формируют актуального смысла для данного понятия. Необходимо конкретизировать понятие «региональная культура» и определить его смысл и границы распространения.

Понятие «региональная культура» является достаточно новым для научного дискурса. Ученые пытаются найти истоки регионального самосознания, обнаружить исторически обусловленные элементы региональной культуры. Семиолог Ю.М. Лотман [1] утверждает, что пространство культуры может быть определено как пространство общей памяти, которая обеспечивается наличием определенных констант или кодов, или их инвариативностью и закономерным характером их трансформации. При этом живая культура не может быть точным повторением прошлого, она неизменно в каждый исторический период меняется и рождает «структурно и функционально новые системы и тексты» [2, с. 245]. На основе комплекса культурных констант выстраивается картина мира, при этом объекты мироздания существуют не автономно, но взаимодействуя с человеком в его сознании. Каждая культура формирует свой способ осмысления, определения роли и места человека в мировом устройстве.

Техническая революция последних десятилетий трансформировала устройство мира, средства и способы коммуникации. «Глобаль-

ная деревня» поглощает культурные константы, стремительно формирует новые системы кодирования, переформатирует культурные границы. Именно поэтому в XXI веке остро встал вопрос о методологическом повороте осмысления культуры с временного на пространственное [3].

Одной из первых работ, важных для данного анализа, является исследование американского ученого К.О. Зауэра «The Morphology of Landscape» (1925) [4], который предлагает пространственный, то есть территориальный подход, применительно к изучению особенностей той или иной местности. Автор формирует понятие «культурного ландшафта», определяя его как «территорию, отличающуюся характерной взаимосвязью природных и культурных форм». Культура же интерпретируется в исследовании как активное начало во взаимодействии с природной средой. Природный ареал, то есть территория — фон для активной человеческой деятельности. Культурный ландшафт — результат взаимодействия человека и среды [4, с. 5].

Понятие «культурный ландшафт» является междисциплинарным и определяется как ландшафт, обладающий целесообразными для человеческого общества структурой и функциональными свойствами. Данное определение достаточно широко и применяется не только в профессиональных кругах, но и в международных организациях, связанных с сохранением культуры. ЮНЕСКО определяет объекты культурного наследия с помощью этого понятия. В типологии, принятой в руководстве по применению Конвенции о Всемирном наследии, все культурные ландшафты делятся на три категории: целенаправленно сформированные (рукотворные), естественно сформировавшиеся (природные) и ассоциативные ландшафты. Согласно этим категориям, пополняются списки территорий и культурных объектов [5]. Однако понятие «культурный ландшафт» достаточно универсально по применению, а понятие «региональная культура» имеет конкретную локацию — регион.

Ученый, географ В.Л. Каганский дал определение понятия «регион» как самостоятельной институции, имеющей официальный статус в системе пространственного устройства страны. Исследователь употребил данное понятие для описания культурного пространства России и стран ближнего зарубежья [6].

По мнению авторов публикации, фундаментом региональной культуры являются культурные коды, константы. Именно они проявляют духовно-нравственное и художественное представление жителей

региона парадигмы мироустройства и осмысления себя в системе бытия. Константы региональной культуры важно рассматривать комплексно в конкретный исторический отрезок. Культуролог С.И. Маловичко утверждает, что территория не существует без человеческой культуры, она создается и преобразуется человеком. Любое пространство, по мнению автора, — это конструкция, которая строится по образцам типологии населенных пунктов (город, поселок и т.д.), но создается по образу и пониманию, присущему жителям той или иной местности [7], то есть история становления, развития конкретного места связана с понятием «региональная культура». Данный подход соединяет историю и территорию, давая важный импульс для понимания региональной культуры. Он позволяет нам произвести переход с исторического вектора развития региона, страны на территориальный, не отрицая принцип историзма.

В рамках заданной точки зрения интересно рассмотреть исследования ученых Китая, в рамках их понимания региональной культуры.

Исследователь Хэ Баолин подходит к рассмотрению понятия региональной культуры с антропологической точки зрения, и указывает комплексный характер региональной культуры, утверждая, что региональная культура — уникальное, постоянное и передающееся из поколения в поколение культурное пространство [8, с. 76–77].

Чжан Чжу анализирует региональную культуру с позиции историзма. По его определению, региональная культура — это существующий в пределах определенной территории особый образ жизни, обычаи, привычки, а также система ценностей и эстетическая ориентация, сформированные на протяжении длительного исторического периода группой людей, проживающих на этой территории [9, p. 30].

Чжан Вэй дает понятию «региональная культура» более расширенный спектр характеристик, трактуя понятие совокупностью систем ценностей, образа мышления, духовной культуры жителей региона, а также обычаев, этнического искусства, обладающего местной региональной спецификой, сформированного группой людей, проживающих на определенной территории в ходе материального и духовного производства и общественной жизни [10, с. 292–293].

Юн Цзичунь рассматривает региональную культуру с точки зрения исторической географии. Как он пишет, региональная культура — это разнообразные культурные явления, исторически сформировавшиеся на определенной территории и воспринятые и признанные людьми [11, с. 63–66].

С позиций социально-экономической географии Чжан Фэнци определяет региональную культуру как совокупность моделей поведения и типов мышления, свойственных определенной группе людей, проживающих на определенной территории [12, с. 63–66].

По мнению Лю Вэйтина, региональная культура — область гуманитарного и географического знания, исследующая создаваемое людьми культурное пространство, а именно:

— тип культуры, обладающий некими территориальными признаками;

— ограниченная границами определенной местности культура;

— культура, обладающая некими уникальными отличительными свойствами, распространяющаяся и сохраняющая свое влияние в наши дни [13, p. 7].

Чэнь Сюин считает, что изучение региональных различий и особенностей культуры может помочь проанализировать формирование региональных различий культуры, а также влияние региональной культуры на развитие региона с точки зрения культурной географии [14, p. 1].

Мы привели наиболее репрезентативные подходы к интерпретации понятия региональной культуры в Китае, они несколько отличны друг от друга, что позволит нам более глубоко осмыслить это понятие.

Когда мы говорим о «регионе» в контексте региональной культуры, имеется в виду географический фон любого размера, сформированный под влиянием определенной культуры, а культура может быть как комплексной, состоящей из множества элементов, так и гомогенной. При этом формирование региональной культуры — длительный процесс, а сама региональная культура постоянно развивается и видоизменяется. Данный тип культуры наиболее ярко демонстрирует территориальные особенности [15], очевидно отличные от других прилегающих территорий.

На обширной территории Китая в разных регионах проживает 56 этнических групп, у каждой из которых, будь то ханьцы или национальные меньшинства, есть своя собственная региональная культура. Культура каждого региона создавалась на протяжении тысячелетий, и в ходе длительной исторической эволюции были сформированы свои культурные константы, коды, проявляющие особенности культуры. Чем больше исторических памятников региона, тем более развита его региональная культура.

Основные составляющие, выделяющие региональную культуру среди прочих, довольно широки, это могут быть: нематериальное на-

следие, народные верования, диалекты, традиционная еда, архитектура, обряды жизненного цикла, производство и образ жизни, одежда, утварь, народные ремесла, обычаи и другие элементы материальной и нематериальной культуры. В то же время она также включает в себя все жизненные аспекты, от общественной идеологии до производственной деятельности. Эти культурные факторы в определенной степени могут создавать свои константы, которые и формируют региональные культуры.

В XXI веке, как во всем мире, так и в Китае, стратегическая роль культуры продолжает возрастать, а ее ценность как важного ресурса получает все более широкое признание людей. Ученые изучают особенности региональных культур, выявляя уникальность каждого региона.

Известный исследователь Гэ Цзяньсюн указывает, что ценность региональной культуры заключается в следующих положениях [16, p. 11]:

— региональная культура создает богатство и многообразие культуры страны и обеспечивает ее долговечность;

— региональная культура более точно отражает реальную ситуацию в китайской культуре, особенно реальное положение народа и нижних социальных слоев;

— региональная культура больше отвечает природным условиям и духовной культуре региона, способствует развитию производства и улучшению уровня жизни в соответствии с местными условиями.

Именно культура региона обуславливает уникальный образ и очарование, определяет его узнаваемость. Исследования региональной культуры способствуют развитию традиционной культуры страны и помогают сформировать айдентику, своего рода «визитную карточку» каждой конкретной местности.

В рамках исследованного научного дискурса можно сделать вывод, что «региональная культура» — понятие, принадлежащее конкретной территории, прочно связанное с ней материальным и нематериальным наследием. Явление, опирающееся на историю развития конкретного места, становления особенных, уникальных черт. Изучение региональных культур способствует более глубокому исследованию страны в целом, актуализация ранее не выявленных элементов и особенностей культурного наследия.

У. Эко [17] обращает внимание на важность выявления идентификаторов той или иной культуры, культурных констант. Культурные коды региона должны быть актуальны и понятны современному поко-

лению. Новые технологии способствуют саморазвитию этих кодов разнообразными техническими возможностями не только во времени, но и в пространстве, проявляя регион, с его неповторимыми особенностями в потоке коммуникации.

По мнению Ю.М. Лотмана, «культура — генератор структурности», она создает социальную сферу, подобную биосфере, в которой существует человек [1, с. 487]. Важно изучать эту сферу, сохранять и передавать следующим поколениям.

Список литературы:

1. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2010.— 704 с.

2. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 414. Труды по русской и славянской филологии XXVIII. — Тарту: Тартуский государственный университет ЭССР, 1977. — С. 3–37

3. *Черняева Н.А.* Культурная география и проблематика «места». — URL: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0035(01_092005)&xsln=showArticle.xslt&id=a26&doc=../content.jsp) (дата обращения: 19.07.2021).

4. Американская география. Современное состояние и перспективы / составители П. Джеймс и К. Джонс / перевод с английского; вступительная статья Н.Н. Баранского. — Москва: Изд-во иностр. литературы, 1957. — 549 с.

5. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия. 16.11.1972, Париж. — URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml (дата обращения: 4.08.2021).

6. *Каганский В.Л.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство / В.Л. Каганский. — Москва: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 576.

7. *Маловичко С.И.* Городская история в ситуации «пространственного поворота» в гуманитаристике / С.И. Маловичко // Культура и интеллигенция России: инновационные практики, образы города. Юбилейные события. Историческая память горожан: Материалы VII Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 35-летию основания Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. — Омск, 20–22 октября 2009 г. — Омск: ОмГУ, 2009. — С. 12–15.

8. 贺宝林. 人类学视野下的地域文化［J］. 郑州：东方艺术，2005 (20): 76–77.

Хэ Баолин. Региональная культура с антропологической точки зрения / Хэ Баолин. // Восточное искусство. — Чжэнчжоу, 2005. — Вып. 20. — С. 76–77.

9. 张姝. 基于地域文化下的房车设计研究—以呼伦贝尔草原为例[D]. 大连：大连理工大学, 2015:78.

Чжан Шу. Исследование дизайна домов на колесах, основанного на региональной культуре — на примере Хулунбуирской равнины / Чжан Шу. — Далянь: Даляньский технологический университет, 2015. — 78 с.

10. 张玮. 区域文化对区域经济的影响分析[J]. 深圳:特区经济, 2006 (2): 292–293.

Чжан Вэй. Анализ влияния региональной культуры на региональную экономику / Чжан Вэй. // Особая экономическая зона. — Шэньчжэнь, 2006. – Вып. 2. — С. 292–293.

11. 雍际春. 地域文化研究及其时代价值[J]. 银川：宁夏大学学报, 2008, (3): 52–57.

Юн Чжичунь. Изучение региональной культуры и ее значения в то время / Юн Чжичунь. // Вестник университета Нинся — Иньчуань, 2008. — Вып. 3. — С. 52–57.

12. 张凤琦. “地域文化”概念及其研究路径探析[J]. 杭州：浙江社会科学, 2008 (4): 63–66.

Чжан Фэнци. Анализ понятия «региональная культура» и пути его исследования / Чжан Фэнци. // Чжэцзян. Социальные науки. — Ханчжоу, 2008. — Вып. 4. — С. 63–66.

13. 刘伟婷. 地域文化背景下淄博旅游纪念品设计研究[D]. 青岛:青岛大学, 2019. — 64 с.

Лю Вэйтин. Исследование дизайна туристических сувениров в Цзыбо на региональном культурном фоне / Лю Вэйтин. — Циндао: Университет Циндао, 2019. — 64 с.

14. 陈修颖. 江南文化空间分异及区域特征[M]. 北京：中国社会科学出版社, 2014. — 287 с.

Чэнь Сюин. Культурные пространственные различия и региональные особенности Цзяннани / Чэнь Сюин. — Пекин: China Social Science Press, 2014. — 287 с.

15. 张华, 吕栋. 保护地域文化, 让“乡愁”存续[N]. 青岛日报,2018-01-05(004).

Чжан Хуа, Лу Дун. Защитите региональную культуру и позвольте «тоске по дому» выжить / Чжан Хуа, Лу Дун. — Циндао: Циндао Дейли, 2018–01–05. — (004).

16. 葛剑雄. 中国的地域文化[J]. 贵阳：贵州文史丛刊, 2012 (2): 7–11.

Гэ Цзяньсюн. Региональная культура Китая / Гэ Цзяньсюн. // Серия литературы и истории Гуйчжоу. — Гуйян, 2012. — Вып. 2. — С. 7–11.

17. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. — 486 с.

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail:tatiana.astrakhantseva@gmail.com

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Doctor of art criticism, chief scientific officer Research Fellow at the institute of Theory and History of Visual Arts of the Russian Academy of Arts
e-mail:tatiana.astrakhantseva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-35-42

НЕИЗВЕСТНАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА СЕРГЕЯ СОЛОМКО. К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

UNKNOWN CERAMIC SCULPTURE BY SERGEI SOLOMKO. TO THE PROBLEM OF STUDYING THE ART OF RUSSIAN ABROAD

В статье представлены две неизвестные ранее скульптуры известного русского художника Серебряного века Сергея Сергеевича Соломко, выполненные в Париже в керамической мастерской Лашеналя в начале 1920-х гг.

Two unknowns before a sculpture of the famous Russian artist of the Silver age Sergey Sergeyevich Solomko, vpolnenny in Paris in a ceramic workshop of Lashenal in the early twenties are presented in article.

Ключевые слова: Сергей Соломко, керамическая скульптура, художники русского Зарубежья первой волны.
Keywords: Sergey Solomko, ceramic sculpture, artists of Russian Abroad of the first wave.

Художественное наследие Сергея Сергеевича Соломко (1867–1928) — художника Серебряного века, типичного представителя русского стиля национально-романтического направления, по-

следователя творчества В.М. Васнецова, мастера журнальной занимательной графики — никогда подробно не исследовалось.

Рисунки С. Соломко в образах былинных богатырей украшали комнату царевича Алексея в Ливадийском дворце. Художник был автором костюмированных изображений знаменитой колоды игральных карт «Русский стиль». Его работы тиражировались на почтовых открытках и представляли собою красивые и понятные «картинки» — сценки из старорусского быта с былинно-сказочной архитектурой и красочными костюмами. Собственно, и имя «Соломко» стало известно, благодаря иллюстрированным открытым письмам, работам в области ювелирного искусства и костюма.

Соломко Сергей Сергеевич учился в 1883–1887 гг. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в 1887–1888 гг. в Императорской Академии Художеств в Петербурге в качестве вольнослушателя. С 1890-х он активно работал в области книжной, журнальной и станковой графики, создавал акварели на темы Византии, Боярской Руси и Москвы XVII столетия, участвовал в выставках русских акварелистов. В «салонном» ключе он делал рекламные плакаты, афиши к театральным постановкам, историко-костюмные



Рис. 1. С. Соломко. Русская красавица. Открытка. Начало XX в.



Рис. 2. С. Соломко. Костюмы для Бала в Зимнем дворце. 1903. Великая княгиня Ксения Александровна и Великий князь Михаил Александрович. Фото

циклы и символическо-мифологические сюжеты, даже расписывал царские веера. Был в русском изобразительном искусстве первым иллюстратором «Сказки о царе Салтане» (1896). В 1903 г. Стал автором эскизов 390 костюмов для Придворного костюмированного бала в Зимнем дворце, русского костюма Анны Павловой. На балу в костюмах С. Соломко женщины предстали в богато украшенных платьях и душегреях, в нарядных кокошниках, роскошных накидках. Как вспоминали участники, «впечатление получилось сказочное»! После бала участники сфотографировались — фотографии послужили началом создания игральных карт в русском стиле, где реальные образы трансформировались в игральные образы. В 1911 г. немецкая фабрика «Дондорф» по рисункам С. Соломко создала эскизы для памятной колоды, а в 1913 г. эти эскизы были отпечатаны в Петербурге на Александровской мануфактуре. Как известно, выпуск колоды карт «Русский стиль» был приурочен к 300-летию дома Романовых.



Рис. 3. С. Соломко. Карты «Русский стиль». 1911

Париж

В 1910 году С. Соломко получил богатое наследство и поселился в Париже, на улице Донфер Рошеро, 75–77, где пользовался большой популярностью и продолжал работать для издательства Лапина, писать акварели, иллюстрировать книги, создавать рисунки, по которым печатались открытки на темы русской старины. Акварели и рисунки художника воспроизводились на почтовых открытых письмах (издательства «Ришар» и А.Ф. Фельтена), репродуцировались в журналах как иллюстрации произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя [2].

После октября 1917 года, слившись с основной волной русской художественной эмиграции, начинает принимать активное участие в ее жизни, становится членом Общества взаимного вспомо-

жения и благотворительности русских художников в Париже (Общество им. И.С. Тургенева), участником выставки «Художники Императорской Академии художеств Петрограда» в галерее Magellan (1921).

В Париже Соломко тесно сотрудничает с Русским-художественно-промышленным институтом, созданным в 1925 году князем Ф.Ф. Юсуповым и бывшим директором Строгановского Императорского училища Николаем Васильевичем Глобой.

Находясь во Франции, Соломко обращается к новому для себя виду искусства — театральному костюму. Известны два примера его работ для величайших балерин начала XX века — Матильды Кшесинской и Анны Павловой. Надо заметить, что художник и в России плодотворно работал для театра, составлял зарисовки театральных постановок с целью публикации их в театральной периодике.

Соломко не случайно обращается к ставшему необычайно популярным русскому стилю (традиция восходит еще к «русским сезонам» С. Дягилева), который проявлялся в моде, одежде, в интересе ко всему русскому. Были востребованы образы не только русских кра-



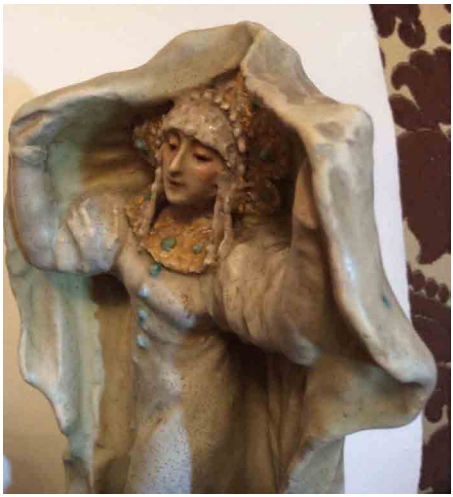


Рис. 4. С. Соломко. Скульптурная композиция «Князь Гвидон и царевна Лебедь». Ок. 1925. Фаянс. Роспись глазурями. Частное собрание
Рис. 5. С. Соломко. Скульптурная композиция «Князь Гвидон и царевна Лебедь». Ок. 1925. Фрагмент

савиц на подиумах домов-моделей, но и популярные героини из русских национальных опер Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Мусорского, которые с успехом проходили в театре на Елисейских полях, где шли спектакли частной оперы Церетели, который уже в начале 1920-х стал готовить для европейских театральных подмостков оперные постановки и, в частности, «Сказку о царе Салтане».

Именно в это время Соломко создает керамические скульптуры, героев пушкинской сказки: «Царевну Лебедь» и «Князя Гвидона» (начало 1920-х гг., фаянс, роспись глазурями, эмалями, частное собрание. Петербург).

На подножии скульптуры, изображающей сцену из сказки, расплывчато черной краской автором написано: ***«CERAMISTE SCULPTEUR SOLOMKO -LACHENAL»***. Высота 35 см.

В керамическом мире Франции на рубеже XIX и XX в. фамилия Лашеналь была известной, наследно-гончарной. Ее основатель Эдмон Лашеналь (Edmond Lachenal) (1855–1937/48) обучался в юности в знаменитой керамической мастерской Теодора Дека, участвовал с выдающимся мастером на Всемирной выставке в Вене в 1873 году, работал в фаянсе, в керамике, изобрел матовую бархатистую глазурь. Э. Лашеналь стал автором фаянсового портрета (по модели М.М. Антокольского) императрицы Александры Федоровны (после 1896 г., цветная матовая глазурь, высота 63,5 см, Государственный музей-заповедник «Петергоф»), выпускал также фаянсовые версии ваз Гектора Гимара в стиле ар нуво, тем самым повторял декор входов в парижское метро. Однако подлинную славу Лашеналю принесли декоративные керамические вазы и кувшины, простые по форме, с подчеркнутой фактурностью, геометрического и геометризованного декора, яркостью цветных глазурей высокого огня (красно-кровавыми, синими).

Э. Лашеналь сотрудничал и со скульпторами, которые в отливке своих скульптур использовали его матовую глазурь.

У Эдмонда Лашеналя было два сына, тоже керамисты, — Жан-Жак и Рауль. Первоначально они работали в семейной мастерской, имели сильное влияние отца как в формообразовании, так и в технологии использования высокотемпературных глазурей. После 1911 года открыли свои студии.

У Рауля Лашеналя (1885–1956) мастерская находилась под Парижем в Булони (Boulogne-sur-Mer). У Жан-Жака (JEAN-JACQUES

LACHENAL) — в Фонтене-о-Роз, в 10 км к юго-западу от Парижа (Studio Pottery, Fontenay-aux-Roses, France, 1910–1930s), поэтому в начале 1920-х гг. Сергей Соломко мог выполнить свои скульптуры в одной из этих действующих мастерских.

В скульптурной композиции «Князь Гвидон и Царевна-Лебядь» сопоставление матовых и глянцевых поверхностей глазурования скульптур, сложно организованное пространство скульптурной сцены, написание клейма больше указывают на изготовление работ в керамической мастерской Жан-Жака Лашеналя, произведениям которого были свойственны такие технологическо-фактурные сочетания.



Рис. 6. С. Соломко. Скульптура «Царевна Лебедь». Ок. 1925. Фаянс. Роспись глазурями. Частное собрание

Представленная на высоком глыбообразном постаменте двухфигурная композиция изображает сцену встречи Гвидона с прекрасной девой, в облегающей фигуру сарафане, с высоко поднятыми руками, придерживающими накидку-покрывало. Князь Гвидон припадает к ногам царевны (уже скинувшей птичье оперенье), он восхищен ее красотой, стройной фигурой, облачением, украшенным драгоценными каменьями и золотом. Воротник его ярко синей рубахи и зеленый пояс-кушак также нарядно изукрашены самоцветами. Образы по-театральному сценичны и выразительны, декоративны и живописны одновременно, строятся на контрасте цвета с использованием богатых по оттенкам зелено-изумрудных, серо-голубых и синих красок и золота.

Это станково-декоративное скульптурное произведение — самостоятельная работа автора, не являющаяся повторением ранних книжных иллюстраций 1896 года, демонстрирует высокое мастерство лепки, тончайшую проработку деталей костюмов, пластическое чувство формы. По нашему предположению, в облике Царевны-Лебедь просматриваются черты великой Анны Павловой — известной

исполнительницы «Русского танца», изображенной в нарядном костюме и кокошнике.

Другая скульптура представляет собой одинокую фигуру «Царевны-Лебедь», на подиуме помещена авторская подпись ***«CERAMISTE SCULPTEUR SOLOMKO»*** и название мастерской — LACHENAL. Высота — 32 см, что является свидетельством того, что художник позиционирует себя как скульптор. Царевна-Лебедь изображена на овальном постаменте в виде фантастической крылатой птицы — девы с обнаженным полу-торсом и в нарядном головном уборе-кокошнике. Прекрасно вылепленные за спиной крылья создают с наплывающей снизу морской волной единое целое. Нельзя не отметить многодельность композиции, профессиональное знание сказочного сюжета и театрального костюма. В лике девицы-красавицы, прекрасной Царевны, украшенной роскошными серьгами и ожерельями, в ее дивном головном уборе много от прежних живописных работ художника, но не только — художник не избежал и влияния врубелевского произведения — живописного образа «Царевна-Лебедь» к опере Н.В. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», который он создал для своей жены, исполнительницы главной роли Н.И. Забеллы-Врубель (Врубель был постановщиком и автором костюмов). Как Римский-Корсаков и Врубель, Соломко намеренно усилил образ, сделав его по-театральному выразительным, индивидуальным. Это настоящая сказочная птица с ликом девы и томным взглядом. Необыкновенно красиво ее лицо, ее волшебный кокошник, отливающий золотом и жемчугами, воздушная фата делают образ важнейшим в сказочной теме. Сам женский образ эмоционально и по-театральному выразителен, психологичен. Скульптура не многоцветна, решена в нежных зелено-золотисто-желтых тонах в классической фаянсовой гамме с использованием зеленых, охристо-желтых, богатых по оттенкам, красок.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что в советской России после 1917 г. многое из искусства Серебряного века (тем, сюжетов, настроения) будет отвергнуто, но многое сохранится, прежде всего, сам материал. Но когда в 1930–1950-е гг. в общественном сознании вновь возникнет запрос на произведения национального характера, «историзм» и «русский стиль» возродятся с новой силой. В керамической скульптуре вновь появятся в преображенном варианте «народности России», герои национальных русских сказок.

Художественная традиция русского стиля, живописно-пластическая и пространственная передача будет воплощена в декоративных скульптурах керамистов П. Кожина и С. Орлова. В этой связи скульптура С.С. Соломко выступает как связующее звено между поколениями, она дает ключ к пониманию развития жанра уже советской керамической скульптуры, становится образцом для таких скульпторов середины XX века, как П. Кожин, Г. Сотников, П. Добрынин, А. Бржезицкая, О. Богданова, Н. Малышева и др.

В 1927 году, в связи с тяжелым заболеванием Сергея Сергеевича Соломко, общество провело несколько благотворительных вечеров в его пользу. Умер он в 1928 году в Русском старческом доме, похоронен в Сент-Женевьев-де-Буа.

Список литературы:

1. Smithsonian Institution Archives. RU 311. Box 31. F. 5. 692 AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine. 693 Ibid. 694 Ibid. 330.

2. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке / иллюстрации художника С.С. Соломко. — Париж: Издание В. Сияльского, 1925; Сергей Соломко: иллюстрированный каталог почтовых открыток. Издательство Ильи Лапина в Париже. — Киров: Издательский дом «Крепостновъ», 2013.

3. Сергей Соломко: иллюстрированный каталог почтовых открыток. Издательство Ильи Лапина в Париже. — Киров: Издательский дом «Крепостновъ», 2013.

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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-43-52

АНТИЧНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОПЫТ ОБНОВЛЕНИЯ МИФОПОЭТИКИ

CLASSICAL MYTH PLOTS USED IN RUSSIAN SCULPTURE AT THE TURN OF THE 20TH AND 21st CENTURIES: EXPERIENCE OF MYTHOPOETICS RENEWAL

В силу того, что античные мифы служили для скульпторов источниками вдохновения на протяжении столетий, а традиционные иконографические схемы использовались «в десятитысячный раз», перед мастерами конца XX – начала XXI века, которые обращались к мифологическим мотивам, стояла необходимость значительного обновления пластического языка. В связи с этим в художественной практике русских скульпторов указанного периода можно отметить разнообразные подходы к решению такого рода задачи: от корректного цитирования до свободной игры с античными сюжетами и свободной трансформации укоренных в традиции иконографических схем.

As Classical myth has been a source of inspiration in sculpture for centuries, its iconographic traditions have been used time and again. At the turn of the 20th and 21st centuries a need for a significant renewal of the plastic language became clear. Russian sculptors of this

period came up with a number of approaches to address this problem ranging from direct quotation to free play with Classical plots and free transformation of traditional iconographic schemes.

Ключевые слова: античные мифы, русская скульптура конца XX – начала XXI века, мифопоэтика, иконография.
Keywords: Classical myth, Russian sculpture at the turn of the 20th and 21st centuries, mythopoetics, iconography.

Одна из серьезных проблем мифопоэтики скульптуры указанного периода состоит в том, что образы и устойчивые иконографические схемы их воплощения, которыми широко пользовались мастера на протяжении столетий, к концу двадцатого века воспроизводились «в десятитысячный раз». Косвенно данную ситуацию подтвердил в одном из интервью, данном в сентябре 2008 года, А. Балашов: «В фигуративе, [в] той скульптуре, которой я занимаюсь, ничего активного не происходит. Вещь очень медленно живущая. Не быстрая. Никаких резких перемен не происходит в скульптуре…» [1]. Вероятно, поэтому в рассматриваемый период как одну из особенностей русской скульптуры на античные мифологические сюжеты следует отметить: мифообразы достаточно часто существуют как «воспоминания», а творческий процесс создания скульптурной композиции на мифологический сюжет выливается в свободную обработку такого рода «воспоминаний». При этом в качестве исходного материала могут служить ранее созданные не только скульптурные образцы, но и произведения других видов изобразительного искусства.



Рис. 1. М. Переяславец. Эвтерпа и Терпсихора. Бронза

Таковы, например, «Терпсихора» и «Эвтерпа» М. Переяс-

лавца (рис. 1), которые предстают перед зрителем, скорее, как уцелевшие образцы античной бронзы. Точнее следовало бы сказать: как образцы древнегреческой вазописи, обретшие бронзовую плоть. В таком же ключе решает свою композицию «Похищение» и М. Васильева. В комментарии к этой работе она пишет: «Прообразом скульптуры послужил рисунок на древнегреческой вазе 480-го года до н. э., изображающий Европу с быком. Миф о Похищении Европы — распространенный сюжет. Как правило, Европу изображают сидящей на быке, здесь же Европа следует за быком, слегка придерживая его за рог. Складки туники грациозно развеваются, бык ступает торжественно и спокойно. Мне захотелось выполнить подобную композицию в бронзе» [2]. Среди такого же рода работ можно отметить ряд композиций на мифологические сюжеты Л. Баранова. Его серия так называемых «Посвящений», по сути, является серией скульптурных парафраз на известные живописные произведения прошлого. В одном из «Посвящений Кранаху» — «Венера у источника Молодости» — мастер обращается к кранаховской композиции «Нимфа источника». В другой работе, в скульптурной фантазии на тему картины Ф. Буше «Геркулес и Омфала», Л. Барановым воспроизводится ее основной композиционный узел.

В. Шкловский, анализируя ситуацию в литературе, писал: «... Оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — "ничьи", "божии". Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными» [5]. Но эти размышления, быть может, в еще большей степени относятся к искусству скульптуры. Особенно они актуальны, когда речь заходит о мифологических сюжетах, что во многом подтверждает художественная практика конца XX — начала XXI века. Так, М. Камардина, обращаясь к образу «Сфинкса» и подчеркивая чувственное женское начало этого миксантропического существа, почти повторяет традиционную для греческой архаики композиционную схему — здесь можно вспомнить, в частности, античного «Сфинкса» из Музея Метрополитен (Нью-Йорк). Скульптура А. Балашова «Стимфалийские птицы, миф XXI» (бронза) из цикла «Подвиги Геракла» по общему характеру прочтения античного мифа отсылает к «Гераклу-Лучнику» А. Бурделя. В данной работе А. Балашов, по сути, продолжает повествование и конкретизирует невидимую цель бурделевского героя.

Трудность работы для современного скульптора с материалом античных мифов заключена в том, что «неподвижность» традиционных образов, укоренившаяся в скульптуре к XX веку, привела, в конечном итоге, к тому, что чаще всего при их восприятии включается «процесс обавтоматизации» — процесс, при котором происходит почти механистическое «узнавание», оставляющее ощущение очевидного и даже банального. Чтобы преодолеть инертность восприятия, чтобы вернуть переживание первозданности увиденного, для многих мастеров скульптуры одним из основных принципов, определяющих творческий процесс создания скульптурной композиции на мифологический сюжет, становится принцип «мерцающей эстетики», построенной на несовпадении изначальной сущности образа и его формального воплощения. «Скульптура ...должна подманивать к себе человека, сначала издалека интересной видимой формой, а когда он приближается, более сложными пластическими ходами, чтобы ему было интересно рассматривать» [1]. Другими словами, для авторов в данном случае чрезвычайно важна художественно-эстетическая составляющая мифа, которая позволяет не только отдать дань уважения мастерству античных скульпторов, но и открывает возможности интерпретировать античные мифы в контексте новой социокультурной ситуации. На этом особо останавливает внимание Георгий Смирнов, председатель Объединения московских скульпторов, который пишет: «...Диалог нынешних московских скульпторов с Античностью вышел на новый уровень. От прямого восхищения и повторения ее приемов в своих работах они перешли к пластическому и содержательному ее переосмыслению, созданию новых неожиданных композиционных решений, поиску параллелей в современном нам мире» [2]. Этот поиск приводит к тому, что во многих работах, в которых скульпторы обращаются к мифологическим сюжетам, в свои права вступает прием «затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» [5], благодаря чему происходит актуализация того, что воспринимающий уже знает: парадоксально развернутое «знакомое» становится первооткрытием. Достигается эффект подобного восприятия разными путями.

Вариант первый. Прямое воплощение хорошо знакомого мифологического образа при отказе от традиционной иконографии.

Следуя этому принципу, автор использует свободную игру с античными мифами, подвергает свободной трансформации устойчивые, укорененные в культурном сознании иконографические схемы. Их реин-

терпретация и призвана вывести условно привычные представления из автоматизма восприятия. Например, Л. Баранов избирает для своей композиции «Аполлон и Дафна» (1995, бронза) сюжет, ставший уже каноническим. Эталонным признан шедевр Л. Бернини, в котором автор воплотил образ прекрасного бога в идеализированной поэтической версии любовного порыва. Нарушая традицию идеализации в трактовке этого сюжета, Л. Баранов архаизирует изображение и использует композиционное решение, характерное, скорее, для иконографии сатира. Более того, в интерпретации образа Аполлона скульптор отказывается от легко узнаваемых современным зрителем атрибутов бога и использует в своей работе маску петуха — древнейший символ, связанный с солнцем и также относящийся к Аполлону. В данном конкретном сюжете редко употребляемый в связи с Аполлоном солнечный символ оказывается уместным еще и потому, что в архаических культурах петух является также «одним из ключевых символов сексуальной потенции» [4, с. 310].



Рис. 2. А. Бурганов. Сфинкс. Бронза

Так же радикально изменяет не менее устойчивую иконографию Сфинкса А. Бурганов. Первоначально его композиция «Сфинкс» (2000, бронза) (рис. 2) воспринимается как поясное изображение женщины с изящными руками и гордо поставленной головой — и только потом, после более внимательного и глубокого погружения в пластическое решение, в женском изображении, в покатых плечах его героини начинают угадываться геральдически расположенные тела львов. Противопоставленные друг другу фигуры почти повторяют иконографический тип древнегреческой Сфинги, знакомый, в частности, по «Сфинксу наксийцев» (ок. 560 г. до н. э.). Дважды воспроизведенные, они и образуют полуфигуру девы. При такой радикальной трансформации иконографической схемы актуализируется именно женское начало в образе, в то время как в древнегреческом варианте считывается, прежде всего, пластическая тема крылатой львицы.

Вариант второй. Прием фрагментации как основы композиции.

В данном случае мастера, обращаясь к хорошо известным иконографическим схемам, воспроизводят фрагменты, которые, с одной

стороны, являются определяющими для образа, а с другой — ставят зрителя перед необходимостью активизировать процесс восприятия, уводя его от почти автоматического «узнавания». С использованием этого приема под ярким впечатлением от древнегреческой скульптуры из собрания Мюнхенской глиптотеки М. Аксеновым был создан «Герой древних мифов» (бронза). Скульптор прибегает к фрагментации для того, чтобы «пропустить через себя то, что увидел и почувствовал», оказавшись перед музейной экспозицией фрагментов архаического фриза храма Афины Афайи. «Сочетание обобщения большой формы и максимальной проработки деталей» [2], которое его так поразило, позволило ему выйти за пределы конкретного сюжета и создать собирательный образ, в котором угадываются черты и героического воина, и покровительствующей ему Афины, и образ античной Греции, рождающийся в сознании человека Новейшего времени.

Композиция А. Балашова «Гибель амазонки» (бронза, гранит, 2004), также решена с применением фрагментации. Ее основу составляет почти классически идеализированный женский образ всадницы, слетевшей с умчавшегося коня. Падающее тело со вскинутой правой рукой, детально проработанная голова, данная в повороте, драпировка, отнесенная сильным движением — всё предстает перед зрителем лишь фрагментарно: уцелели торс, нижняя часть лица, правое плечо с фрагментом предплечья, часть отлетевшей драпировки. Но при этом скульптору удалось передать драматизм и напряженность битвы. Перед зрителем как бы разворачивается драма двойной гибели — гибели героини сюжета и гибели прекрасной статуи, падающей в пропасть и на короткий миг застывшей на кромке гранитной скалы.

Часто авторы применяют прием фрагментации в более сложном композиционном решении, сочетая в свободной комбинаторике разнородные фрагменты, как бы погружая зрителя в повествование, заставляя его вспомнить, что «миф» — это “слово” о богах и героях» [3, с. 7]. Подобный прием фрагментации активно использует в своих работах А. Бурганов. Например, скульптурный триптих «Античные сновидения» (2013, композитный материал, металл) полностью скомпонован из фрагментов. Их расположение напоминает музейную реконструкцию некогда целостной композиции античной эпохи. Отдельные части триптиха имеют свой самостоятельный сюжет: «Нимфа Аретуза», «Битва амазонок», «Марафон». Каждая из частей заключена в раму. Скуль-



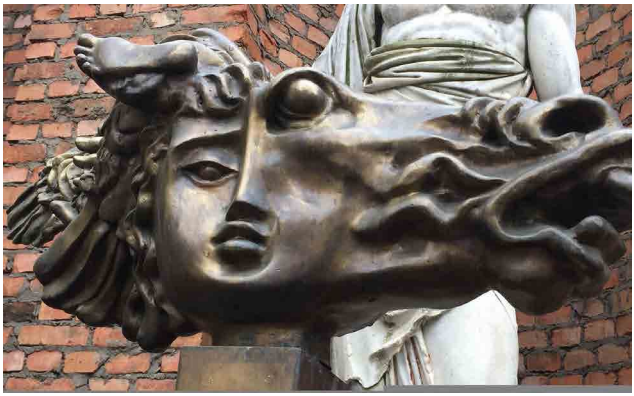


Рис. 3. А. Бурганов. Марафон. Правая часть триптиха «Античные сновидения». Композитный материал, металл
Рис. 4. А. Бурганов. Рождение Пегаса. Бронза

птор назвал свою композицию «сновидениями», именно это и открывает путь к свободному сопоставлению фрагментов и в сфере сюжетов, и в сфере их пластической реализации. Фрагменты выполнены по принципу «случайно уцелевших», и в первом приближении кажется, что в них нет концептуальной заданности. Между тем, в композиции затаенно присутствует целостность, запрограммированная автором на уровне «генетического кода». Так, в «Нимфе Аретузе» все фрагменты: широко раскрытый глаз, лоб и прядь волос, отнесенная ветром, — работают на создание образа испуганной, стремительно убегающей героини, равно как и изящная кисть руки, вскинутая в мольбе. Не менее выразительны фрагментарно данные лошадиные головы в «Битве амазонок»: одна — победно наступающая, другая — поверженная. В «Марафоне» (рис. 3), третьей части триптиха, скульптор в качестве основы композиции использует трискелис, или трискелион (одна из версий свастики) — символ движения и символ вечно возрождающейся жизни, известный во многих архаических культурах. В древнегреческой архаике трискелис представлял собой сочетание трех фрагментарно представленных, согнутых в колене ног. В традиционную древнегреческую иконографическую схему скульптор включил разрозненную пару крыльев и уносимую ветром драпировку, тем самым усиливая ощущение динамизма композиции. Свободное сочетание разрозненных фрагментов позволяет А. Бурганову запечатлеть процессуальность рождения или становления, столь харак-

терных для мифологических сюжетов. Такова, например, его композиция «Рождение Пегаса» (1989, композитный материал) (рис. 4). Частично опираясь на традиционную иконографию горгонеойна, автор прибегает к необычному композиционному решению. Исходная схема восходит к изображению Медузы, из отсеченной головы которой и родился Пегас. К V веку в древнегреческом искусстве формируется особая иконографическая модель Медузы: прекрасное женское лицо обрамлено вместо змей вьющимися волосами. Именно эту версию иконографии Медузы использует скульптор, запечатлевая в своей композиции процесс трансформации-рождения: голова Медузы, поданной в анфас, наполовину превратилась в профильно показанную голову Пегаса.

Вариант третий. Замещение традиционных античных персонажей иными, произвольно введенными автором в сюжетную ситуацию мифа.

Такова, например, композиция Т. Левко «Амазонки» (бронза). Стремясь передать состояние внутреннего напряжения и динамики, скульптор не только отказывается от атрибутов и характерных элементов иконографии амазонок, но и, предельно обобщая формы, возводит изображение в статус символа женственности как таковой, вне рамок конкретного мифа. В силу этого представленная композиция из трех фигур, по признанию самого скульптора, может быть прочитана и как «современная интерпретация темы трех граций…» [2]. Подобную стратегию «замещения» часто избирает Л. Баранов. В частности, одна из композиций мастера, посвященных Пушкину, носит название «Вакх и вакханка» (1985, бронза). Традиционный для античного искусства сюжет проявлен в названии. Но композиция, решенная в духе классицизма, отмечена, скорее, аполлонической ясностью и спокойствием, отчего скульптурная группа воспринимается как воплощение сакрального момента рождения стиха. В ней нет вакхической вольности, но есть сокровенный диалог Поэта и Музы — так показана та, что в названии обозначена как вакханка. Божественно обнаженный (а именно так интерпретирует наготу скульптор в одном из интервью), поэт вслушивается в диктуемые спутницей ритмы и вторит им. Прибегая к этому же приему «замещения», скульптор еще более усложняет задачу восприятия другой своей композиции — «Суд Париса», также посвященной Пушкину. В ней мастер придал всем персонажам, в том числе и женским, портретное сходство с поэтом.

Вариант четвертый. Использование традиционных элементов, характерных для иконографии того или иного круга мифологиче-

ских персонажей, в композициях, сюжетно не связанных с мифологией.

П. Тураев назвал свою работу «День» (бронза), но в композиции сразу узнается иконография амазонки. Это подтверждает и сам автор: «Существовали ли амазонки на самом деле? Верю, что да. Моя "Амазонка" — посвящение и оммаж хрупкой, ранимой, исчезающей красоте античности в реалиях сегодняшнего дня, когда сильная женщина отвоевала себе равные права...» [2]. В таком же ключе решены и некоторые работы Л. Баранова, например, скульптурная группа «Не покидающее нас тревожное беспокойство» (1992, бронза). Основу этой композиции составляют три фигуры, пытающиеся балансировать на шарах, которые, в свою очередь, зависают на кромке круглой надтреснутой конструкции. Изображение фигуры на шаре отсылает зрителя к образу античной Фортуны — такова одна из версий ее иконографии. Да и круглая конструкция, на которой укреплены фигуры на шарах, заставляет вспомнить колесо Фортуны. Чувство тревоги, неуверенности в собственной судьбе подчеркивается не только неустойчивым положением фигур на шаре, но и глубокой трещиной на базовом «колесе».

Безусловно, можно было бы привести еще немало примеров разнообразных приемов интерпретации мифологических сюжетов и образов в работах русских скульпторов конца XX — начала XXI века. В целом же можно отметить, что для преодоления процесса механистического «узнавания» и «инвентаризации» увиденного, творческий импульс, как правило, направляется авторами на формирование непредсказуемого перепада эмоционального и интеллектуального напряжения в раскрытии хорошо знакомого сюжета. Напряжение это создается каждым мастером по-своему, но достаточно часто моделируется ситуация, когда зритель первоначально отторгает предлагаемое, но затем открывает для себя, что за внешними нарушениями традиций лежит серьезный ряд смыслов. При этом во всех вариантах мифопоэтических моделей, к которым прибегают мастера, избранные мифологемы, даже при соблюдении традиционной иконографии, не сохраняют первичного мифологического смысла, а приобретают характер метафоры или символа, то есть выполняют функцию риторических фигур.

Список литературы:

1. *Ермошин Ф.* Отец Одинца. — URI: https://fedor-ermoshin.livejournal.com/28694.html (дата обращения: 14.06.2021).

2. Онлайн-выставка «Античность и мы. Диалог». — URI: https://oms.ru/onlajn-vystavka-antichnost-i-my-dialog (дата обращения: 02.06.2021).

3. *Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. — Москва: Искусство, 1989. — 304 с.

4. *Топоров В.Н.* Петух // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). — М.: «Советская Энциклопедия», 1988.— Том 2. К–Я. — 719 с., с илл. — С. 309–310.

5. *Шкловский В.* Искусство как прием. — URI: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (дата обращения: 23.05.2021).

Е.С. ВАНЕЯН

Аспирантка отделения Всеобщей истории искусств Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Научная сотрудница Отдела древнего Востока ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: vanejan.liza@gmail.com

E.S. VANEIAN

PhD student at Lomonosov Moscow State University, Art history and theory department. Researcher at Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow), department of Ancient Eastern Art
e-mail: vanejan.liza@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-53-71

«ЯВЛЕНИЕ» БОДХИСАТТВЫ ФУГЭН В МОСКВЕ: ПРОВЕНАНС И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТАТУИ ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

A «MIRACULOUS APPEARANCE» OF BODHISATTVA FUGEN IN MOSCOW: A STUDY OF THE STATUE IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

В статье проведен комплексный анализ японской статуи бодхисаттвы Фугэн из ГМВ. Подробно описаны облик и техника, прослежена история передвижения и экспонирования статуи. Рассмотрены аналогии, уточнена датировка памятника (конец XII века). Для анализа иконографии и художественных приемов привлекается религиозный контекст эпохи создания: в этот период особое значение имела вера и в «Лотосовую сутру», и в самого бодхисаттву в рамках школы Тэндай.

This paper presents a complex analysis of a rare Japanese statue of bodhisattva Fugen held in the collection of the State Museum of Oriental Art in Moscow. After describing the statue and indicating a possible technique of its creation, I make an attempt to reconstruct its provenance. Next I interpret the statue's iconographical details and expressive elements in the context of the Lotus Sutra belief and the

bodhisattva's cult. Finally, comparison with similar artworks allows to suggest a new date of the statue's creation (late 12th century).

Ключевые слова: японское искусство, японская скульптура, скульптура эпохи Хэйан, японская коллекция ГМВ, бодхисаттва Фугэн, буддийская иконография, культовое искусство.
Keywords: Japanese art, Japanese sculpture, Heian sculpture, Japanese collections in Russia, bodhisattva Fugen, Fugen Bosatsu, Buddhist iconography.

«Это павильон Хоккэсаммаидо:. Пойдём, поклонимся», — сказал кто-то. Горел тусклый свет, и монах сидел на месте возношения сутр. Крошечный образ Фугэна на слоне, казалось, воплощал гораздо лучше более внушительного образа то, как этот бодхисаттва являет себя (1).

В ГМВ в Москве в постоянной экспозиции японского раздела выставлен замечательный памятник, датируемый XII веком: деревянная статуя бодхисаттвы Фугэн, сидящего в позе лотоса на слоне (инвентарный номер 506 I). Поскольку от этого периода дошли лишь единицы статуй бодхисаттвы подобного масштаба (ок. 110 см в высоту), это действительно большая редкость для европейских собраний. Однако до сих пор не опубликованы сведения о том, как статуя появилась в музее, из какого контекста в Японии она происходит, какова техника ее создания, какие аналогии существуют в японских музеях и храмах. Кроме того, необходимо проанализировать художественные особенности статуи и то, с какими религиозными представлениями они могут быть связаны.



Рис. 1. Бодхисаттва Фугэн на слоне. © Государственный музей Востока, Москва

Статуя представляет собой многосоставную конструкцию, в которой можно выделить верхнюю часть с сидящей фигурой бодхисаттвы и нижнюю часть — пьедестал, состоящий из лотосового трона и фигуры слона (рис. 1). Общая высота

— 113 см, фигуры бодхисаттвы — 53,5 см, слона — 48 см, ширина фигуры бодхисаттвы — 33 см, длина туловища слона — 94 см (2). Материал статуи — дерево. По аналогиям можно предположить, что для основных блоков статуи (бодхисаттвы и слона) использовалась техника варихаги-дзукури (割矧造) — торс вырезан из цельного блока, затем распилен на две части, из которых вынимают сердцевину. Это облегчает скульптуру и предотвращает растрескивание. Голова бодхисаттвы также могла быть отпилена, опустошена и приставлена обратно (техника варикуби 割首). Колени и руки вырезаны из отдельных блоков и также приставлены. Скорее всего, согласно технике периода Хэйан (794–1185), стыки были замаскированы тканью, затем статуя была покрыта двухслойной грунтовкой (сначала смесь порошка из обожженной глины и сока лакового дерева саби-уруси 錆漆, затем слой смеси белой глины и животного клея), расписана и местами позолочена, судя по сохранившимся участкам. Для уточнения техники создания статуи в дальнейшем потребуется анализ ее поверхности и рентгенографическое исследование.

Масштаб ощущается как комфортный, меньше человеческого, но не миниатюрный, а скорее средний. Если мы также представим, что статуя, скорее всего, стояла на дополнительном возвышении, она должна была производить монументальное, но, за счет плавного перехода масс снизу вверх, общей стройности пропорций, отнюдь не подавляющее впечатление. Фигура слона, твердо стоящего на четырех ногах, ни одна из которых не выдвинута вперед, создает ощущение устойчивости. С другой стороны, ощущения полной статики нет, возможно, потому, что фигура очень конструктивна и анатомически достоверна (пусть эта анатомия и не вполне совпадает с анатомией реального слона). Кожа слона, висящая толстой складкой между передними ногами, полуоткрытый рот с инкрустированными зубами, висящие уши усиливают это ощущение убедительности образа. Также привлекает внимание трактовка хобота и сощуренных, как будто в улыбке, глаз. Лотосовый трон крепится к фигуре слона архитектонично — он водружен на седло, из-под которого видна попона, прикрепленная как бы кожаными ремнями (на самом деле это тоже дерево). Седло и попона, являющиеся одной деталью конструкции, очень естественно лежат на спине слона. Лотосовый трон покрыты лепесткам, каждый из которых выполнен отдельно. Трон, за счет своего масштаба, сужения внизу и невысокого соцветия, создает мягкий переход к фигуре бодхисаттвы.

Фигура сидящего бодхисаттвы, по сравнению с горизонтально ориентированной фигурой слона, более статична, но создает ощущение внутреннего напряжения, упругости посадки. Бодхисаттва сидит в позе лотоса, а ладони рук сложены вместе. Фигура изображена строго фронтально и симметрично, но разнообразие вносят одежды: неравномерно распределенная на плечах накидка («небесный покров» тэннэ天衣), юбка (мо裳), «шелковый шарф» (дзё:хаку 条帛), пересекающий живот бодхисаттвы и свободно лежащий на бедрах и лодыжках полукругом. Лик бодхисаттвы округлый, тонкие брови — ровные полукружия, глаза полуприкрыты. Голову бодхисаттвы венчает бронзовая корона, которая, скорее всего, является поздним дополнением, поскольку в одновременных памятниках такая форма не встречается.



Рис. 2. Фрагмент статуи бодхисаттвы Фугэн. Государственный музей Востока, Москва

В нынешнем состоянии сбруя подкрашена красным, как и внутренняя часть рта слона, фигура слона имеет однотонную сероватую поверхность (фиксация или попытка реконструкции поврежденной первоначальной поверхности), трон и фигура бодхисаттвы сохранили следы позолоты и кириканэ (切金), тонких узоров из листового золота — видимо, от первоначального декора поверхности (рис. 2). Заметим, что бивни и нижняя челюсть, зубы, хобот слона, металлические детали на сбруе, урна бодхисаттвы (полудрагоценный камень на лбу) выбиваются из общей картины и, скорее всего, являются заменой при поздних реставрациях. Не сохранилась мандорла, о первоначальном наличии которой свидетельствуют отверстия на лотосовом троне и ее стандартное присутствие в памятниках этого периода.

Итак, статуя сделана таким образом, что оставляет ощущение убедительности общей конструкции, позы бодхисаттвы и деталей (таких как сбруя). Гармония между нижней и верхней частями скульптуры достигается в том числе за счет контраста широкой фигуры слона, с его подвижной мимикой, и тонкого, спокойного, внеэмоционального образа бодхисаттвы. Абрис фигуры и линии складок (как одежд, так и сбруи) создают гармоничный, спокойный ритм.

Уже из описания очевидно, что статуя обладает высоким художественным качеством. Каким же образом этот памятник попал в Рос-

сию и Музей Востока? Она поступила в 1919 году из Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова [3, с. 116], на тот момент бывшей частью Свободных государственных художественных мастерских. К сожалению, пока не удалось найти документы, относящиеся ко времени формирования коллекции музея МГХПА, однако ниже я рассматриваю возможный провенанс памятника.

Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при Строгановском училище был основан в 1864 году и открыт в 1868 на Мясницкой улице в Москве. Восточная его коллекция образовалась из нескольких источников. Будущий император Николай II в 1890–1891 годах совершает Восточное путешествие, из которого он вернулся с огромной коллекцией подаренных и приобретенных им лично предметов. Точно известно, что большая часть этой коллекции была подарена в 1893 году Этнографическому музею Императорской Академии наук (Кунсткамере) [9, с. 193]. Согласно М.М. Зиновеевой, Николай II подарил Строгановскому музею «японские лаки, мебель, керамику, вазы» [4, с. 16] — возможно, это тоже была часть коллекции, привезенной из Восточного путешествия. Однако статуя бодхисаттвы Фугэн скорее попала в музей со вторым притоком артефактов из Японии и других стран Дальнего Востока. В 1899 году Константин Семенович Попов, чаеторговец, общественный деятель, дарит Строгановскому училищу свою коллекцию искусства Востока. Журнал «Искусство и художественная промышленность» так описывает это событие:

«Известным коммерческим деятелем К.С. Поповым, в начале января месяца, принесены в дар Строгановскому Училищу технического рисования богатыя коллекции по художественной промышленности Китая, Японии, Цейлона, островов Гонолулу и других стран дальняго Востока. Коллекции Попова оцениваются в 500.000 р. Оне настолько обширны, что занимают весь 4-й этаж бывшего Поповского пассажа на Кузнецком мосту, проданного в настоящее время братьям Джамгаровым. Владелец коллекции, а вместе и бывший владелец пассажа, предполагал, за продажей последняго, отправить их в свое имение на Кавказе, но потом остановился на мысли подарить их Строгановскому Училищу» [5, с. 504].

Эта цитата позволяет представить, каков был масштаб дара К.С. Попова — к сожалению, это один из немногих обрывков информации касательно состава его коллекции. В дальнейших номерах журнала упоминается получение разрешения на принятие дара и размещение коллекции частично при училище на ул. Рождественке и на ул. Мясниц-

кой. В 1902 г. была открыта обновленная экспозиция уже с Восточным отделом [4, с. 25].

К.С. Попов, безусловно, был в Китае, в связи с многочисленными коммерческими делами [15], но был ли он в Японии, пока не удалось точно установить. Однако он мог иметь дело и с торговцами, привозившими разнообразные артефакты на продажу, мог и посылать своих агентов в Японию. Начиная с 1860-х годов, Япония активно продает за границу художественные произведения, и большое их количество можно было найти как в Европе, так и в России. Говоря конкретнее о культовых статуях — они в огромном количестве попали на международный рынок во время японского антибуддийского движения 1868–1870-х годов. К сожалению, о том, как формировалась коллекция К.С. Попова, пока никаких конкретных сведений найти не удалось. Но коллекция К.С. Попова остается наиболее вероятной первоначальной «пропиской» статуи бодхисаттвы на территории России. Затем она попала в коллекцию Строгановского училища, а в послереволюционные годы вместе с другими произведениями статую распределяют в ГМВ (тогда только-только возникший музей, названный «Ars Asiatica»). В 1924–26 годах экспозиция музея «Ars Asiatica» располагалась в здании ВХУТЕМАСа (преемник Строгановского училища), и на фото отдела Дальнего Востока того времени уже можно увидеть статую бодхисаттвы.

Статуя бодхисаттвы Фугэн — непременный герой путеводителей по музею, периодически выходящих с 1947 года вплоть до настоящего времени. Рассмотрим эти публикации подробнее, чтобы выяснить, какие аспекты этого памятника пока недостаточно проанализированы.

В самом первом путеводителе 1947 года дана уникальная информация: «В надписях внутри фигуры указывается, что статуя была исполнена по заказу императора для храма в Кориудзи и в течение ряда веков пользовалась большой известностью» [1, с. 29]. Надпись на внутренней стороне статуи, указывающая детали заказа — стандартная практика для древней и современной Японии. «Кориудзи», возможно, отсылает к древнему храму в Киото, Корю:дзи. Однако указание на популярность статуи, естественно, не могло относиться ко времени ее создания (возможно, оно было добавлено при ее поновлении). Для прояснения и подтверждения этой информации необходимо повторное исследование внутренней поверхности статуи, однако отметим, что высокое художественное качество этого памятника также позволяет отнести его к столичному кругу мастеров.

По какой-то причине информация о надписи внутри памятника исчезла из всех последующих публикаций. В путеводителе 1957 года скульптура бодхисаттвы Фугэн помещена в контекст появления буддизма в Японии и общей атмосферы японского буддийского храма [12, с. 97–99]. В издании 1959 года аннотация короче, но зато снабжена не одной, а двумя иллюстрациями [13, с. 9]. В путеводителе-очерке 1968 года даны новое описание, датировка (конец XI — начало XII веков), и ассоциация с самой известной скульптурной школой эпохи создания статуи — школы мастера Дзё:тё: (?–1057) [2, с. 65–66]. Отметим сразу, что эта ассоциация справедлива, но, согласно проведенному исследованию, статую скорее стоит отнести к концу XII века, времени, когда правильнее говорить о стиле Дзё:тё: — возможно, скульптурная мастерская, создавшая Фугэна, и не относилась непосредственно к школе Дзё:тё:, но точно была под влиянием его стилистики. Публикации 1970, 1979, 1982 годов в целом повторяют информацию, приведенную в предыдущих изданиях. Альбом 1988 года дает чуть более развернутое описание и интерпретацию статуи. Там есть и такие строки: «Ритм движения поднятых в молитвенном жесте рук подчеркнут линиями складок одежды» [3, 116–117]. Жест бодхисаттвы автоматически читается нами, носителями европейской культуры, как «молитвенный», однако ниже я приведу более верную интерпретацию этого жеста. В небольшой статье 2007 года Е.А. Сердюк [14] приводит относительно развернутый анализ памятника и роли бодхисаттвы в японском буддизме, намечает особенности его иконографии, делает предположение о первоначальном храмовом контексте статуи и уточняет датировку (конец XII века), правда без конкретных аналогий. Автор совершенно справедливо связывает культ бодхисаттвы с эзотерическим буддизмом эпохи Хэйан, однако, как я покажу, его особое почитание возникло не в школе Сингон, а в школе Тэндай.

Таким образом, в русских публикациях о статуе Фугэна очень не хватает конкретики: почему в Японии XII века поклонялись этому бодхисаттве? Что означают те или иные детали его образа? Какие существуют аналогии? Почему конец XII века — наиболее вероятная датировка памятника? С помощью русской японоведческой, японской и англоязычной исследовательской литературы проясним эти недостающие моменты в истории, бытовании и интерпретации памятника.

Сначала наметим общее понимание изображенного персонажа — бодхисаттва Фугэн (яп. фугэн-босацу 普賢菩薩) означает «Всеблагой»

в оригинальном написании (санскр. Samantabhadra) и «Всеобъемлющая мудрость» в китайском переводе (кит. Pǔxián Púsà). Это один из так называемых Восьми Великих бодхисаттв, поэтому его культ встречается во всех основных школах буддизма (3). Фугэн считается воплощением благочестивых практик и усилий всех будд, бодхисаттв и людей, а также наставником и помощником в этих практиках. В Китае самые ранние упоминания о бодхисаттве относятся к V веку, а сохранившиеся и четко определяемые изображения — к началу VI века (горельеф пещеры № 165 комплекса Бэйшикусы).

В Японии культ бодхисаттвы Фугэн развивается в рамках школы Тэндай (кит. Тянтай), одной из ведущих школ периода Хэйан. Главный доктринальный текст школы — знаменитая «Лотосовая сутра» (Саддхармапундарика сутра, яп. Мё:хо: рэнгэ-кё:). Конечно, она была известна в Японии и раньше, начиная с VII века, но именно благодаря деятельности школы Тэндай она становится хорошо известной и в монашеских, и аристократических кругах, и в нестоличных регионах страны. Потенциальная способность любого существа достичь состояния Будды (без последующего перерождения) — важнейшая доктрина школы, выделенная на основе «Лотосовой сутры». Какое же отношение это имеет к нашему бодхисаттве?

Бодхисаттва Фугэн становится главным действующим лицом отдельной 28 главы «Лотосовой сутры», заключительной, которая в переводе А.Н. Игнатовича называется «Воодушевление бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость» (яп. Фугэнбосацу-камбоппон) [16]. В ней говорится о том, как к Будде Шакьямуни верхом на белом царе-слоне с шестью бивнями пребывает бодхисаттва Фугэн и обещает незамедлительно явиться и помогать тем, кто будет читать, стараться запомнить «Лотосовую сутру» и даже просто размышлять о ней. Данный отрывок разворачивается и обрастает подробностями в сутре-приложении к «Лотосовой сутре», Сутре о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость (яп. Канфугэнбосацугё:хо:-кё:) [17], которую в Японии стали читать именно в рамках школы Тэндай. Здесь описание бодхисаттвы и его шествия более подробное и мистическое, он дает обещание наделить почитателя «Лотосовой сутры» даром понимания шести парамит (шесть совершенств всякого бодхисаттвы, шесть методов спасения) и очистить шесть его корней (органов восприятия) для лучшего усвоения и запоминания священного текста.

В результате в Японии эпохи Хэйан бодхисаттву Фугэн стали воспринимать как своего рода персонификацию спасительной силы «Лотосовой сутры», которая непременно явится ее почитателям. Но это общее понимание сложилось, постепенно накладываясь на другие аспекты. Для распространения культа и изображений бодхисаттвы чрезвычайно важной стала деятельность монаха Эннина (794–864), одного из патриархов школы Тэндай в Японии. Он был вынужден в течение девяти лет жить в Китае (838–847) и благодаря этому смог посетить многие центры и священные места школы Тяньтай (яп. Тэндай), поучиться и собрать коллекцию материалов (иконографических схем, текстов, оттисков с каменных стел и др.), которую он привозит с собой в Японию (4). Его возвращение стало толчком для развития новых практик и культов в рамках школы Тэндай.

В частности, Эннин устанавливает следующую традицию: примерно с середины IX века главным изображением павильона Хоккэсаммаидо: (яп. 法華三昧堂, по-другому — Хоккэдо: 法華堂), существующего для особого типа медитации на «Лотосовую сутру» (самадхи при чередовании хождения и сидения), становится изображение бодхисаттвы Фугэн на слоне [10, с. 17]. Это связано не только с той важнейшей ролью, которую играет бодхисаттва в заключительной части «Лотосовой сутры». Бодхисаттва фигурирует в 3, 26 и 40-й главах Аватамсака сутры (яп. Кэгон-кё), при этом 3 глава так и называется — «Самадхи бодхисаттвы Фугэн»: в ней описывается медитативная практика, ведущая к просветлению бодхисаттвы. Таким образом, Фугэн как центральный образ павильона Хоккэсаммаидо: выступает и как наставник в медитации.

С другой стороны, примерно с XI века в аристократических кругах павильон Хоккэсаммаидо: и, соответственно, изображения бодхисаттвы связываются с поминовением усопших — знать стала заказывать создание этого павильона и изображения Фугэна ради спасения усопших близких. Это также вписывается в культ «Лотосовой сутры», на основе которой возникли поминальные чтения (т.н. «восемь чтений Лотосовой сутры» Хоккэхаккё: 法華八講), еще в конце VIII века [19, с. 78].

Есть еще один аспект культа бодхисаттвы Фугэн. Даже в современной Японии бодхисаттву нередко представляют как покровителя женщин. Повторим, что «Лотосовая сутра» — это единственная сутра, которая благовествует об обязательном достижении состояния будды всеми существами, в том числе женщинами и животными [19, с. 77]. В

буддизме древности и отчасти современности рождение в женском теле традиционно считается менее благоприятным, чем в мужском. Однако в главе 12 «Лотосовой сутры» появляется очень интересный персонаж — дочь Царя Драконов, которая молниеносно проходит все ступени на пути к просветлению. Такое благосклонное отношение к женщинам в «Лотосовой сутре» очевидно повлияло и на ее популярность среди знатных дам эпохи Хэйан. Однако бодхисаттва Фугэн не упоминается в указанной главе — почему же он стал почитаться женщинами? Говоря точнее, по хроникам мы видим, что заказ изображений этого бодхисаттвы часто связан с женщинами: либо их заказывают в память о женщинах, либо женщины выступают заказчицами, а иногда — даже исполнительницами его изображений [21, с. 33; 22, p. 321–322]. Возможно, здесь мы видим тот же перенос почитания «Лотосовой сутры» на бодхисаттву, ее «персонифицирующего». Но на это особое отношение женщин к Фугэну, на мой взгляд, мог повлиять и следующий момент — в китайских и японских легендах о чудесах «Лотосовой сутры» вновь и вновь возникает мотив тайного явления Фугэна в образе женщины. История о том, как к монаху Таньи (曇翼, ок. 330–415) приходит больная девушка, которая потом оказывается бодхисаттвой Пусянь (Фугэн), сохранилась в китайских текстах VIII–XII веков [20]. В Японии самая ранняя из сохранившихся записей относится к началу XIII века — это рассказ из сборника Кодзидан о том, как монах Сёку (910?–1007) молился, чтобы увидеть Фугэна, и ему было открыто, что для этого нужно пойти в такой-то веселый дом и взглянуть на хозяйку [23, p. 51–57]. Чуть более поздняя версия — это рассказ 15 из 3 свитка «Сборника наставлений» Дзиккинсё [18, с. 87–89]. Позже сюжет стал чрезвычайно популярным благодаря пьесе театра Но «Гетера Эгути» (в этой версии — знаменитый поэт монах Сайгё (1118–1190) и куртизанка Эгути). Возвращаясь к нашей эпохе позднего Хэйан, отметим, что, скорее всего, эта история уже бытовала и тогда. Возможно, в глазах японских знатных дам бодхисаттва, принимающий женский облик, как бы освещал женскую телесность (она считалась нечистой) и потому воспринимался как покровительствующая сущность.

Как мы можем приложить эту информацию при интерпретации памятника из ГМВ? Во-первых, повторим, что, по всей видимости, для верующих эпохи Хэйан бодхисаттва Фугэн — это тот, кто является верным почитателям «Лотосовой сутры». И изображения бодхисаттвы — это не что иное, как изображения его явления. Подтверждение этому

мы находим и в литературных источниках этого периода (см. эпиграф к статье), и в самих изображениях.

Хотя бодхисаттва появляется в нескольких важнейших сутрах, его облик подробно описывается только в упомянутых текстах, связанных с «Лотосовой сутрой». В этих сценах бодхисаттва является верхом на белом слоне. Однако есть одна особенность иконографии бодхисаттвы, которая в текстах сутр никак не обозначена, — это жест сложенных ладоней рук (яп., гассё, санскр. añjali mudrā). На него может косвенно указывать фраза из сутр «буду делать [этому человеку] подношения» [16]. Дело в том, что жест гассё, в отличие от внешне идентичного молитвенного жеста в европейской культуре, имеет большую направленность вовне, подразумевает собеседника, которого приветствуют или благодарят. В текстах сутр он обычно предшествует обращению к буддам (его совершают бодхисаттвы). Откуда же этот жест у бодхисаттвы Фугэн? На мой взгляд, он призван показать именно момент встречи нас (предстоящих верующих) с бодхисаттвой — бодхисаттва является и приветствует нас, смотрящих на него. Одновременно, этот жест относится и к «Лотосовой сутре», которой, как говорит сам бодхисаттва, он делает подношение, и ко всем буддам, которых он почитает.

У такого типа изображения бодхисаттвы, именно с этим жестом, есть и конкретная история появления на территории Японии, которая подтверждает его связь с чудесным явлением бодхисаттвы верующим. Здесь мы вновь возвращаемся к монаху Эннину, стимулировавшему культ бодхисаттвы в Японии. Согласно перечню предметов и святынь, привезенных им из Китая, среди них был тушевый рисунок — «Увиденный отшельником образ бодхисаттвы Фугэн» (яп./кит.阿蘭若比丘見空中普賢影). Исследователи предполагают, что этот рисунок был сделан с настенной росписи, иллюстрирующей отрывок из китайского собрания легенд о чудесах «Лотосовой сутры» (弘賛法華伝, VIII век) [10, p. 15–16]. В этом отрывке описывается, как бодхисаттва явился на белом слоне перед отшельником, «поднося жест сложенных ладоней» или «почитая его» этим жестом. Скорее всего, бодхисаттва на рисунке, привезенном Эннином, имел тот же жест. В результате, к XI–XII векам в Японии общепринятым стал именно такой способ изображения бодхисаттвы. Для описания живописных произведений японские исследователи ввели термин фугэнбосацуё:го:-дзу (普賢菩薩影向図) «Чудесное явление бодхисаттвы Фугэн» или фугэнбосацурайги-дзу (普賢菩薩来儀図)

«Нисхождение бодхисаттвы Фугэн». Самые известный памятник этой иконографии — это вертикальный свиток из Токийского национального музея (XII век). В скульптуре иконография именуется фугэнбосацу-кидзо:дзо: (普賢菩薩騎象像) «Бодхисаттва Фугэн верхом на слоне», и самым известным таким памятником является статуя из Художественного музея Окуры (XII век). Действительно, судя по количеству сохранившихся памятников, вера в бодхисаттву Фугэн достигла пика в XII веке, который по исторической хронологии относится к периоду «правления из молельни», Инсэй (1086–1185), а по искусствоведческой — периоду Фудзивара (усл. 894–1185). Но, прежде чем рассматривать аналогии, завершим рассказ о связи культа, художественного исполнения и бытования памятника.

Была ли статуя Фугэна из ГМВ первоначально исполнена для тэндайского монастыря и павильона Хоккэсаммаидо:? Ее большой размер позволяет предположить, что она, скорее всего, происходит из храмового пространства, хотя была возможна и установка статуй в особых помещениях дворцовых комплексов. Однако перед нами встает еще одна проблема: неизвестно, была ли эта статуя Фугэна одиночной или же являлась частью триады будды Сяка-нёрай (Шакьямуни), парной к статуе бодхисаттвы Мондзю (Манджушри). Такая трехчастная композиция, конечно, связана и с «Лотосовой сутрой», где все три персонажа играют ключевые роли, но может и основываться на сцене предстояния этих бодхисаттв будде Сяка-нёрай, описанной в «Собрании дхарани» (санскр. Dhāraṇīsamuccaya, кит. 陀羅尼集經). За ней стоит идея единства в лице Будды трансцендентной мудрости-праджни (Мондзю/Манджушри) и благочестивой практики (Фугэн/Самантабхадра). Такие скульптурные триады упоминаются в японских хрониках с IX–X веков и также связаны с распространением школы Тэндай. В относительной целостности до нас дошли триады XII века, что справедливо и для одиночных изображений Фугэна. Триада могла быть центральной группой того же помещения на территории монастыря — Хоккэсаммаидо:, но не обязательно. В композиции триады жест Фугэна в первую очередь относится к Будде, однако это не исключает его одновременной направленности на зрителя/верующего.

Для атрибуции и реконструкции памятника из коллекции ГМВ наиболее важной является статуя Фугэна из Художественного музея Окуры в Токио (рис. 3) [8; 24], которая является одним из самых ценных примеров скульптуры эпохи Фудзивара в принципе. Этот памятник сохранился

гораздо лучше Фугэна из ГМВ, однако масштаб статуи (высота — 112,11 см) очень близок, это та же композиция из трех, плавно переходящих друг в друга, мягких, обтекаемых и вместе с тем четко очерченных форм. Решение фигуры бодхисаттвы, устройство седла и попоны, трактовка лица, ног слона — все очень близко памятнику из ГМВ. Только фигура бодхисаттвы кажется несколько более грузной, более «коренастой». Также статуя имеет другое покрытие: не позолочена, а раскрашена минеральными красками и покрыта узором из сусального золота кириканэ. Заметим, что статуя является «энциклопедией» узоров эпохи Хэйан, таких как сиппо:мон (七宝紋).





Рис. 3. Бодхисаттва Фугэн на слоне. Художественный музей Окуры, Токио. XII век
Рис. 4. Бодхисаттва Фугэн на слоне. Фугэн-ин, монастырь Мё:хо:-ин, Киото. Конец XII века

Чтобы уточнить датировку, введем еще один из важнейших примеров статуй бодхисаттвы Фугэн — образ, находящийся сейчас в Фугэн-ин храма Мё:хо:-ин (Киото) (рис. 4) [6]. Этот образ сохранился хуже: к XII веку восходят непосредственно фигуры бодхисаттвы и слона, а лотосовый трон, подставка, нимб — уже к раннему Новому времени (периоды Адзути-Момояма — Эдо). Тем не менее, памятник в основных чертах близок уже описанным: бодхисаттва Фугэн восседает на слоне, сложив руки в жесте гассё. Ноги слона кажутся несколько более узловатыми, и в целом он как будто создан по другим образцам, в отличие от близких друг другу статуй из ГМВ и музея Окуры. Но вот решение фигуры бодхисаттвы статуи из ГМВ, как кажется, ближе статуе из Мё:хо:-ин: в обоих случаях общий силуэт «суше», более вытянут, пропорции напоминают детские или даже подростковые (тонкие вытянутые руки, небольшая голова, тонкий торс). По стилистическим признакам и особенностям техники образ из Мё:хо:-ин относят к концу XII века, рубежу между эпохой позднего Хэйан и началом эпохи Камакура (1185–1333). Статую же из ГМВ можно также отнести к этому времени, концу XII века, рубежу между двумя эпохами.

Подтверждая эту датировку, приведем еще один памятник — статую будды Амиды из Дзэнрин-дзи (Эйкан-до:) (преф. Киото) (рис. 5). Это т.н. «оборачивающийся Амида» (Микаэри-Амида). Тонкие черты на округлом лице, пропорциональное соотношение лба и нижней части лица, ровные тонкие дуги бровей, полуприкрытые глаза, небольшие губы очень близки памятнику из ГМВ. Уши, важный элемент для датировки статуй, у будды из Дзэнрин-дзи и бодхисаттвы из ГМВ также выполнены похожим образом: внешняя часть раковины граненая, но ближе к мочке закругляется, и мочка представляет собой небольшую петлю. Данную статую как раз датируют концом эпохи Хэйан — началом периода Камакура.



Рис. 5. Слева статуя будды Амиды из Эйкан-до:, монастырь Дзэнрин-дзи, преф. Киото, кон. XII — нач. XIII в. Справа фрагмент статуи бодхисаттвы Фугэн, Государственный музей Востока, Москва

Наконец, рассмотрим связь стилистики и почитания Фугэна женщинами. В научной литературе можно встретить представление, что стиль изображений бодхисаттвы Фугэн, в особенности его декоративность, является следствием того, что культ этого бодхисаттвы тесно связан с женщинами: так как эти изображения заказывали придворные дамы, их вкусы влияли на художественный образ, и в результате стиль получался особенно «женственным» [7, с. 235; 21, с. 33; 24, p. 350]. Однако определение «женственный» — слишком общее, и при сравнении памятника с другими произведениями того же периода особенный подход к изображениям Фугэна вызывает сомнение. Для примера приведем статую Итидзи Кинрин XII века из храма Тю:сон-дзи (пров. Иватэ). В этом прекрасно сохранившемся памятнике поражают полный «лунообразный» лик, мягкие, округлые очертания рук. Из упомянутых произведений, только живописный свиток из Токийского национального музея позволяет предположить, что изображенный персонаж ближе существу женского пола, поскольку у него нет усиков и бородки. Возможно, стои-

ло бы рассмотреть вопрос о «женственности» изображений бодхисаттвы в контексте предания о его явлениях в женском облике, что, насколько мне известно, в японской историографии до сих пор сделано не было. Конечно, идеалы красоты в среде придворных эпохи Хэйан не могли не влиять на создаваемые образы, но тут можно отметить, что эти идеалы, независимо от пола, в целом склонялись к тому, что конвенционально считается «женственным». Например, главный красавец хэйанской эпохи блистательный принц Гэндзи описывается так: «Облаченный в мягкое белое платье, поверх которого кое-как наброшено одно носи, с распущенными шнурками, он полулежит, облокотясь на скамеечку-подлокотник, его лицо, озаренное огнем светильника, невыразимо прекрасно. Вот если бы он был женщиной!» [11, с. 29].

В целом, тщательная передача фактур и материй, таких как ткань, мягкие черты и естественная посадка, — общее свойство пластики периода позднего Хэйан. С моей точки зрения, эти свойства интереснее интерпретировать как желание показать реальность присутствия высших персонажей, что особенно актуально для «являющегося» бодхисаттвы Фугэн. В следующий период, Камакура, эта тенденция проявится еще четче: между натурализмом скульптуры и верой в статуи как в «живых будд» прослеживается четкая связь.

Заключение

Итак, мы рассмотрели провенанс статуи бодхисаттвы Фугэн, в данный момент выставленной в постоянной экспозиции Государственного музея Востока. До 1917 года она была в коллекции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при Строгановском училище. Скорее всего, она попала туда в 1899 году в составе богатейшего дара К.С. Попова. Чтобы подтвердить это предположение и попытаться проследить судьбу статуи еще глубже, необходима дальнейшая работа с архивами.

Описание памятника и анализ ранних публикаций о нем свидетельствуют о необходимости повторного исследования: рентгенографического для анализа сочленений отдельных фрагментов статуи, что позволит уточнить технологию (а значит, и датировку), и исследования внутренности статуи, где может быть оригинальная или более поздняя подпись.

Публикации японских специалистов о других статуях той же иконографии и бодхисаттве в целом позволили очертить культовый контекст памятника из ГМВ. Его создание связано с верой в «Лотосовую

сутру», распространившейся, благодаря школе Тэндай. В павильонах Хоккэсаммаидо: перед изображениями бодхисаттвы (будь он в составе триады или в качестве центрального образа) совершались обряды и медитативные практики, связанные с «Лотосовой сутрой». Они могли быть направленны на лучшее понимание учения и совершенствование благочестивых усилий (бодхисаттва как воплощение идеальной практики) и, более конкретно, на спасение усопших близких и их благое перерождение (благодаря «демократичному» взгляду на спасение, пронизывающему «Лотосовую сутру»). Для нас чрезвычайно важна и интересна вера в чудесное явление бодхисаттвы, которую разделяли монахи и миряне эпохи Хэйан. Она сложилась на основе самого текста «Сутры» и приложения к ней, а также благодаря обстоятельствам распространения веры в бодхисаттву в Японии (рисунок-святыня «Увиденный отшельником образ бодхисаттвы Фугэн», привезенный Эннином из Китая).

Само исполнение статуи свидетельствуют о том, что она изображает реальное явление бодхисаттвы перед верующим. В тщательной проработке всех деталей видится желание сделать образ как можно более убедительным. Облик бодхисаттвы проникновенен, создает эмоциональные связи с предстоящими: этому способствует и стиль мягких, плавных форм — успокаивающих, в некотором смысле «умиляющих», и жест, которым бодхисаттва приветствует смотрящих на него и одновременно почитает будд и священный текст «Лотосовой сутры». Также можно отметить «разделение ролей» верхней и нижней частей статуи: если бодхисаттва спокоен и сосредоточен, то фигура и активная мимика слона становятся как бы «говорящим» элементом образа, призывают к реакции. Отметим, что такие «диалоговые» отношения между статуей и стоящим перед ней человеком читались бы более четко, если бы она выставлялась в соответствии со своим первоначальным положением в пространстве — фронтально, а не в профиль, как в настоящее время.

Аналоги из Художественного музея Окуры (Токио) и храма Мё:хо:-ин (Киото) подтверждают происхождение нашей статуи именно из этого контекста, пика веры в бодхисаттву среди аристократии в XII веке, точнее, чуть более поздний момент — конец XII века.

Наконец, к вопросу о заказчиках статуи, — мы рассмотрели проблему соотношения стилистики статуи и особого почитания бодхисаттвы придворными дамами. Указание на особую «женственность», которая часто встречается в обзорах изображений бодхисаттвы, кажется

недостаточно убедительным — стилистически многие памятники эпохи позднего Хэйан подходят под это описание. Если же более конкретные гендерные атрибуты все-таки можно указать, на мой взгляд, в связи с ними необходимо исследовать предания о явлении бодхисаттвы в женском облике и связанные с ним изображения.

Статуя бодхисаттвы Фугэн из ГМВ принадлежит к числу таких памятников, которые позволяют нам особенно наглядно представить отношения между верующими того времени и культовым образом, представить то, с какой молитвой могли обратиться к бодхисаттве стоящие перед статуей современники — просьбой удостоиться его явления. Однако бодхисаттва Фугэн был не единственным таким персонажем. В будущем было бы интересно рассмотреть всех «являющихся» будд и бодхисаттв вместе, подробнее разобрать, что подразумевалось под этим опытом чудесного явления и какие художественные приемы были выработаны для его передачи.

Примечания:

1. Отрывок из главы 18 «Повести о расцвете» Эйгамоногатари (1028–1107), перевод на русский выполнен по оригиналу (Повесть о расцвете. Часть вторая / перевод и аннотация Мацумура Хиродзи, Яманака Ютака // Серия «Полное издание древней литературы Японии». Том 76. — Токио: Иванами сётэн. — С. 90–91. 松村 博司 （校注）山中裕(校注） (1978)「栄華物語下」 岸波書店 『日本古典文学大系』76東京, 岩波書店 P. 90–91) и английскому переводу (A Tale Of Flowering Fortunes: Annals of Japanese Aristocratic Life In The Heian Period / Transl., with an introd. and notes, by McCullough W.H. & H.C. Stanford. — Calif.: Stanford University Press, 1980. — P. 573).

2. Обмеры памятника были любезно предоставлены сотрудниками ГМВ.

3. Отметим, что, несмотря на такую важную роль бодхисаттвы в буддийском учении, в главных буддологических словарях на русском языке (Философия буддизма. Энциклопедия / ответственный редактор М.Т. Степанянц. — Москва: Восточная литература, 2011; Буддизм. Словарь / Абаева Л.Л.; Андросов В.П.; Бакаева Э.П. и др. — Москва: Республика, 1992), нет отдельной статьи, ему посвященной.

4. На русском языке об Эннине см. исследования и переводы Н.В. Власовой: Власова Н.В. Эннин «Записи о паломничестве в Китай в поисках Закона Будды». Свиток 2 (часть 1) // История и культура традиционной Японии 10. Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности. Выпуск LXIX / ответственный редактор А.Н. Мещеряков; под общей редакцией И. Смирнова. — Санкт-Петербург: Гиперион, 2017. — С. 9–25. И др.

Список литературы:

1. *Глухарева О., Тюляев С., Чепелевецкая Г., Черкасова Н.* Путеводитель по Музею восточных культур. — Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1947.

2. *Глухарева О., Ерлашова С., Карпова Н.* Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк. — Москва: Советский художник, 1968.

3. Государственный музей искусства народов Востока, Москва: [Альбом] / составители Н.А. Каневская, М.Б. Мясина, Н.П. Чуйкина и др. — Ленинград: Аврора, 1988.

4. *Зиновеева М.М.* Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА имени С.Г. Строганова. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014.

5. Искусство и художественная промышленность. — Санкт-Петербург, 1899. — № 6.

6. *Ито: Сиро:*. Глава 17. О статуе бодхисаттвы Фугэн на слоне из Мё:-хо:-ин // Исследование скульптуры периода Хэйан. Диссертация на соискание ученой степени PhD филологических наук. — Нагоя: Университет Нагоя, 2000. С. 179-188. (伊東 史朗 (2000)「17妙法院普賢菩薩騎象像について」『平安時代彫刻史の研究』名古屋大学. P. 179-188)

7. *Кужель Ю.Л.* XII веков японской скульптуры. — Москва: Прогресс-Традиция, 2017.

8. *Курата Бунсаку.* О статуе бодхисаттвы Фугэн из коллекции Художественного музея Окуры // Журнал «Сансай». — № 127. — Токио, 1960. — С. 34–40. (倉田 文作 (1960)「集古館蔵木造普賢菩薩像について」『三彩』No. 127. — P. 34–40).

9. *Майкова Н.В.* Неожиданный подарок: пеньковое волокно из коллекции цесаревича Николая Александровича (к истории текстиля из конопли в Японии) // Кюнеровский сборник: материалы восточноазиатских и юго-восточноазиатских исследований: этнография, фольклор, искусство, история, археология, музееведение, 2011–2012. Выпуск 7 / под редакцией Е.В. Ивановой. — Санкт-Петербург, 2013.

10. *Масуки Рю:сукэ.* Иконография и художественная экспрессия свитка с бодхисаттвой Фугэн из коллекции Токийского национального музея // История искусства. 50 (1). — Киото, 2000. — С. 13–27. (増記 隆介 (2000)「東京国立博物館普賢菩薩絵像の図像と表現」『美術史』 50 (1), 13–27, *2–3.)

11. *Мурасаки Сикибу.* Повесть о Гэндзи. Том 1 / перевод с японского Т.Л. Соколовой-Делюсиной. — Санкт-Петербург: Гиперион, 2010.

12. *Николаева Н.С., Норина Т.В., Чепелевецкая Г.Л.* Музей восточных культур. — Москва: Московский рабочий, 1957.

13. *Николаева Н.* Государственный музей восточных культур. — Москва: ИЗОГИЗ, 1959.

14. *Сердюк Е.А.* Статуя бодхисаттвы Фугэн на слоне // Япония в музее Востока. — Москва: ГМВ, 2007. — С. 60–63.

15. *Смирнов И.П.* Очерк деятельности товарищества чайной торговли и складов «Братья К. и С. Поповы» // Московский архив: историко-краеведческий альманах. Выпуск 4. — Москва, 2006. — С. 131–142. — URL: http://statehistory.ru/1881/Ocherk-deyatelnosti-tovarishchestva-chaynoy-torgovli-i-skladov-Bratya-K--i-S--Popovy/ (дата обращения: 09.08.21).

16. Сутра о цветке лотоса чудесной дхармы. Глава XXVIII. Воодушевление бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / перевод с китайского, комментарии, заключительная статья А.Н. Игнатовича. — Москва: Ладомир, 1998. — URL: http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Caddharma-pundarika-cutra.htm#o29 (дата обращения: 09.08.21).

17. Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / перевод с китайского А.Н. Игнатовича. — Москва: Ладомир, 1998. — URL: http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/Taice/0003.htm (дата обращения: 09.08.21).

18. *Трубникова Н.Н.* «Не презирать людские дела»: конфуцианство в Японии XIII в. и вопрос о «маленьком человеке» // Историко-философский ежегодник 2016. — Москва: ИФ РАН, 2016 — С. 69–92.

19. *Трубникова Н.Н., Бачурин А.С.* История религий Японии IX–XII вв. — Москва: Наталис, 2009.

20. *Чжан Шубинь.* Исследование новых типов изображений в рамках средневекового культа «Лотосовой сутры»: сцена «Таньи, увидевший бодхисаттву Пусянь в женском облике» в пещере № 3 грота Юйлинь (предварительное название) // Онлайн-журнал VITO. — 2020 (張書彬，中古法華信仰新圖像類型之考釋—以榆林窟第3窟《曇翼感普賢菩薩化現女身圖》（擬題）為中心， VITO雜誌, 2020年). — URL: https://vitomag.com/art/w8pmji.html (дата обращения: 06.08.2021).

21. *Ямамото Цутому.* Бодхисаттва Фугэн // «Искусство Японии», № 310. — Токио: Сибундо:, 1992. (山本勉（1992）「普賢菩薩像」『日本の美術』No. 310.)

22. *Fabricand-Person N.* Filling the Void: the Fugenjurasetsunyo Iconography in Japanese Buddhist Art. A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. — Princeton, 2001.

23. *Kawashima T.* Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan. — Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2001.

24. *Moran Sh. F.* The Statue of Fugen Bosatsu. Okura Museum, Tokyo // «Contemporary Religions in Japan». Vol: 6:4. — 1965. — P. 348–381.

Т.А. БОРОНОЕВА
Канд. искусствоведения, директор Национального музея Республики Бурятия, почетный академик РАХ
e-mail: tatboronoeva@gmail.com

T.A. BORONOEVA
Cand. of Art History, Director of National Museum of Buryatia, Russian Academy of Art Honourary Academician
e-mail tatboronoeva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-72-83

БУРЯТСКАЯ ШКОЛА ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ ЮРИЯ МАНДАГАНОВА

YURI MANDAGANOV. THE BURYAT SCHOOL OF FLORENTINE MOSAIC

Статья посвящена творчеству известного в России и Бурятии художника Юрия Мандаганова. Мастер работает в различных видах и жанрах изобразительного искусства. Особое место в его творчестве занимают работы, выполненные в технике флорентийской мозаики, как станковые, так и монументальные. За долгий период своей работы Юрий Мандаганов создал свою уникальную школу бурятской флорентийской мозаики.

Abstract. The article reviews the works by Yuri Mandaganov, a well-known artist in Russia and Buryatia who works in various types and genres of fine arts. A special place in his work is occupied with the pieces made in the technique of Florentine mosaic, both easel and monumental. Over the long period of his activity, Yuri Mandaganov has created his own unique school of Buryat Florentine mosaics.

Ключевые слова: флорентийская мозаика, монументальные панно, мастера из Бурятии.
Keywords: Florentine mosaic, monumental panels, artists from Buryatia.

Юрий Мандаганов — один из немногих мастеров в России, который активно работает в технике флорентийской мозаики, сложной в исполнении, требующей личных финансовых вложений, множество усилий, знаний и практики. Техника считается трудоемкой, но одновременно очень эффектной. Расцвет флорентийской мозаики связан с эпохой Возрождения.

Одной из главных особенностей флорентийской мозаики стало использование камней для создания реалистичных изображений, а не только орнаментов, носивших абстрактный характер. Возникает настоящая каменная «живопись», когда с помощью небольших плотно подогнанных друг к другу пластинок мастера создавали настоящие шедевры, берясь даже за такие непростые темы, как «Тайная вечеря».

Другим направлением, позднее завоевавшим особенную популярность, стало производство композиций, имитирующих объемные предметы. Своеобразный 3D эффект достигался путем кропотливого подбора составных частей с учетом едва уловимых градаций оттенков и дальнейшего их соединения с помощью техники бесшовной подгонки. Вполне естественно, что такие работы ценились необычайно высоко, вследствие чего вплоть до XVII в. производство флорентийской мозаики было монополизировано государством как своего рода стратегическая отрасль.

Основным материалом при создании мозаик были так называемые «твердые камни», или «pietredure». Отметим, что характеристика «твердые» в данном случае достаточно условна, поскольку далеко не все камни, отнесенные к этому виду, могли похвастаться выдающимися прочностными характеристиками. Более всего следует отметить критерии художественного, чем физического свойства: яркость, блеск, вариативность цветовых переходов. В этом смысле, вполне логичным выглядит использование таких материалов, как яшма, родонит, лабрадорит, разные виды мраморов, гранит и другие камни [1].

«Монументальная живопись, выполненная в технике флорентийской мозаики, конечно, удивительна для нашего региона. Но я всегда в глубине души верил, что когда-нибудь она будет востребована», — считает Юрий Мандаганов (здесь и далее курсивом выделены фрагменты из личных бесед автора статьи с художником в мастерской в 2019–2020 гг.).

Увлекшись этой сложной техникой около 30 лет назад, Юрий Ендонович начал экспериментировать, подбирая разные камни и их от-

тенки. Из рассказа художника: «В Закаменске мой сводный брат Викулий Шагдарович Хадаев любил собирать камни, много у него во дворе хранилось. Он сам распиливал, чтобы передать образцы в местный музей. Я как-то увлекся процессом, привез мешки камней из Санаги, и начали мы с братьями придумывать, мудрить, делать различные "обдирки" для шлифования камня, 6–7 видов полировочных машин перебрали. Камень ведь разный бывает: твердый или мягкий, с микротрещинами внутри... Я дружу с геологами, езжу в экспедиции по заброшенным карьерам. Привожу тонны камней, но что из них пойдет в дело — неизвестно. Геологи в свое время активно работали, всего много было. Однажды мне нужен был офиокальцит, который имеет лимонный цвет. Геологи дали мне наводку. Восемь раз ездил в Заиграевский район, нашел кое-как. У бурят почти не было традиции работы с камнем».

К этой, еще не укорененной в сибирском регионе, технике искусства Юрий Ендонович пришел в уже зрелом возрасте, имея обширный запас профессиональных знаний и немалый опыт монументально-декоративной работы. Закономерной предпосылкой к тому послужила вся предыдущая биография художника, родина которого — граничащая с Монголией отдаленная местность Бурятии, горная Закамна. Здесь, в районном центре Закаменске, в условиях величественного окружения Восточных Саян, богатых редкими рудами и минералами, он впервые познал чувство природной красоты, встретился с удивительным разнообразием цветных камней, ощутил магическую силу самоцветов.

Основы художественной подготовки маленький Юра получил в кружке городского Дома пионеров (1958–1964), где занятия вели опытные педагоги, волею судеб оказавшиеся в этих местах, — Э.Р. Фрорип (высланный из Ленинграда во время Великой Отечественной войны), А.Н. Посохов, А.И. Варанкин, А.Н. Штанько.

Путь к профессии у него начинается в Иркутском художественном училище искусств на только что открывшемся отделении художественной керамики (1964) под руководством Б.Т. Бычкова. По окончании училища (1968) молодой выпускник включается в регулярную выставочную деятельность. Как художник-керамист он принимает участие в III-й зональной художественной выставке «Советский Дальний Восток», проведенной в столице Бурятии (Улан-Удэ, 1969).

Пройдя в студенчестве академическую школу Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское)

(1970–1974 гг.), Юрий Ендонович с благодарностью вспоминает о преподавателях факультета монументально-декоративно-декоративного искусства (отделение «Художественное стекло») М.С. Якушевой, Ю.П. Сергееве, В.П. Статун, вооруживших его надежной системой фундаментальных знаний, прикладных технологий, специальных умений и навыков. На первых порах самостоятельного творчества после московского курса обучения деятельный талант начинающего монументалиста находит приложение в оформлении архитектурных объектов — проектировании фасадов и интерьеров, занятиях витражом и фресковой живописью.

В начале своей профессиональной деятельности Юрий Ендонович, будучи выпускником знаменитой «Строгановки», много и плодотворно работал в жанре монументально-декоративного искусства. Его витражи украшают интерьеры общественных зданий — «Знание» и «Юность» в интерьере Восточно-Сибирского государственного технологического института (Улан-Удэ, 1980 г.), «Город и горы» в зимнем саду городского Дворца пионеров (Улан-Удэ, 1982 г.), «Плодородие» в здании Центрального городского рынка (Улан-Удэ, 1983 г.) и другие.

В начале 1990-х гг., обладая окрепшим талантом и владея универсальными приемами профессионального мастерства, Юрий Ендонович останавливает свой выбор на малоизвестной для зрительской аудитории, технически трудоемкой, но и одновременно привлекательной технике флорентийской мозаики, что в дальнейшем определяет его творческое амплуа. Материальной основой служат минералы восточно-саянского месторождения, а их полноценную цветовую шкалу помогает обеспечить дружба с геологами.

Прежде чем начать работу с камнем, художник совершает обряд поклонения духам местности. Это, с одной стороны, дань традиции, с другой — проявление особой экологической этики, бережного отношения к природе. «…Камни — как живые существа, они имеют душу, которую надо почувствовать и раскрыть. Чтобы понять истинный цвет камня, его поверхность нужно смочить водой. И тогда невзрачный булыжник начинает играть, искриться, мерцать, на нем появляются разводы, бегущие линии, перистые облака и целые Вселенные…».

Рассматривая под новым углом традиционную природу и функциональную роль искусства флорентийской мозаики, художник преобразует его прикладной характер в самостоятельную форму станковых произведений. Вместе с тем он расширяет жанровый диапазон инкрустированных

панно, приближая его к живописи и воплощая в своих «каменных» картинах портретные, пейзажные и сюжетно-тематические замыслы.

Отступая от стереотипов реалистического изображения, Юрий Мандаганов идет по пути максимального обобщения, стилизации и лаконичной трактовки изобразительных форм. Линия, цветовое пятно и тональные отношения составляют формообразующую триаду, положенную в основу художественной организации картинной плоскости. В процессе освоения наборной техники он экспериментирует, внедряет в творческую практику новые выразительные средства и приемы изображения, синтез которых формирует индивидуальный стиль его мозаичных произведений.

Опираясь в своем новаторском опыте на канонические прототипы и руководствуясь принципом взаимосвязи общекультурного и национального, Мандаганов инициирует развитие в республике мозаичной технологии в ее этнорегиональном своеобразии, что позволяет говорить о нем как основоположнике бурятской школы флорентийской мозаики [2, с. 8].

Создавая небольшие станковые работы в технике флорентийской мозаики, художник нашел свой индивидуальный и неповторимый стиль. Его «каменная живопись» производит впечатление композиционной цельности и органичности формы и материала. «Мои первые работы, если посмотреть в профиль, как будто волнистые. Качество шлифовки каменных пластин было несовершенным. Очень важна шлифовка. Чем меньше зерна на камне, тем меньше царапин на пластине…», — отмечает художник.

Тематика его станковых произведений разнообразна и всегда обращена вглубь к традиции. Это и мотивы кочевой цивилизации («Хубилай хан», 2015 г., 85 х 85, из серии «Великая степь»), встречи двух культур Запала и Востока («Полет на Запад», 2007 г., 58 х 54, серия «Чайный путь», 2015 г.), темы детства («Воспоминания о детстве» 2008 г., 60 х 60), материнства («Бурятская мадонна», 2014 г., 83 х 83) и легенды и мифы Байкала («Мифы Байкала», 2008 г., «Бухэ нойон», «Дочь Байкала»). Уже с начала 2000-х гг. Юрий Мандаганов понимает, что замыкаться внутри региона невозможно. Художник всегда ведет активную выставочную деятельность. Свыше 20 городов России охватил большой проект «Кочевник и самоцветы» (2007–2008 гг.). На протяжении 2010–2012 гг. в рамках празднования 350-летия вхождения Бурятии в состав России Юрий Ен-

донович объехал со своей выставкой практически всю Сибирь (Иркутск, Чита, Красноярск, Омск, Томск, Кемерово, Новосибирск). Блестящим завершением проекта стала выставка на одной из самых престижных площадок Москвы — в выставочном зале Российской академии художеств. Во многих каменных панно-картинах Мандаганова успешно претворен опыт разных стилей современности: от постимпрессионизма до сюрреализма и абстракции, но это не повторения известных решений, а новые неожиданные находки и удачи.

В душе художника всегда жила мечта — создать монументальные панно в общественном интерьере. К тому же в ходе работы с техникой, благодаря ее трудоемкости, Юрию Ендоновичу удалось сформировать свою команду. Постепенно появились помощники, а в дальнейшем — ученики: это сыновья Чингис и Доржи. Оба продолжили династию художников-дарханов (кузнецов). Работы Чингиса в технике флорентийской мозаики «Степной ветер» и «Заплетающая косу» (2005 г.) были представлены на персональной выставке Юрия Ендоновича в выставочном зале Российской академии художеств. Сейчас Чингис активно работает в скульптуре. Доржо также помогает отцу, в 2010 г. создал работу «Звуки раковины», с которой принял участие в молодежных региональных выставках. В настоящее время продолжает традиции дарханов в ювелирном искусстве.

Один из первых заказов в жанре монументального творчества поступил от Министерства культуры Республики Бурятия на украшение входного вестибюля Бурятского академического театра драмы имени Х. Намсараева. «Истоки театра» (2011 г., 260 х 700).

Флорентийская мозаика Мандаганова расположена сразу во входной зоне театра (в вестибюле). Важно было композиционно вписать панно между двух распахнутых входных зон. Художник представил объемную панораму Бурятии с фрагментами городского и природного ландшафта. Центром композиции является театральная маска, выделенная светлым камнем. Центральное местоположение, величина и выразительный цветовой контраст выделяют на общем фоне стилизованный образ театральной маски как ключевой элемент композиции. Одновременно исполняя роль сияющего небесного светила, он служит объединяющим мотивом всего настенного изображения.

Одновременно художник вносит очень яркую мифопоэтическую компоненту в общую ткань самого панно, включив изображения тотем-

ных предков бурят: Бухэ-нойона (быка), Гутар (налим), Хун-шубун (лебедь), Шоно (волк). Дополняют эту линию деликатно введенные изображения музыкальных инструментов — морин-хура и морской раковины. В правой части композиции представлена фигура актрисы — служительницы Мельпомены — как воплощение красоты и духовности театрального искусства. По роду своей многоликой профессии она выступает связующим звеном между земным (сущным) и вышним (духовным) миром, донося непреходящие ценности до людей с театральных подмостков. Виртуальные створы распахнутых дверей по краям монументального панно — это пограничный портал между реальной и условной действительностью, открывающий для зрителя чарующий мир национального театра.

Работа над мозаикой — процесс непростой и длительный. Получив одобрение, художник выступает в роли организатора и главного исполнителя. В то же время крупная работа всегда строится в команде. С ним начинают работать молодые ребята — Галсанов Очир, Номоконов Роман, Цыренов Максим, Дараев Чингис. Так сформировалась настоящая профессиональная команда, каждый член которой в совершенстве владеет техническими навыками работы с камнем.

Следующим большим объектом стало панно по заказу частного медицинского центра «Диамед». Триптих «Материнство» (2012 г., 420 х 210) стал настоящим украшением интерьеров центра. Впервые в медицинском учреждении представлено оригинальное монументальное произведение современного бурятского художника. Архетип матери в изобразительном искусстве имеет давние корни. Каждая эпоха и каждый художник всегда вносит свою уникальность в изображение матери. Можно вспомнить Мадонн эпохи Возрождения, христианские изображения Богородицы. Триптих Мандаганова производит впечатление очень цельной и деликатной по цветовому решению композиции. Взгляд зрителя от входной зоны сразу устремляется вверх, где марш лестницы подводит к самому изображению. В центральной части панно предстает фигура прекрасной молодой женщины, которая бережно, словно на облаке, держит на руках ребенка. Вся композиция построена по канонам буддийской танка. Фигура матери заключена в овал, вверху обозначены солярные знаки солнца и луны, в облаках парит ласточка, а на переднем плане изображена чаша с фруктами. Правая и левая части композиции объединены диагоналями: словно белая радуга света спускается сверху сквозь облака и становится доминантой каждой части.

Справа внизу изображены юрта и всадница с прильнувшим к ней позади ребенком. Неподалеку на темном камне сидит ласточка как символ семейного благополучия. А вверху над юртой улетают вдаль лебеди (хун-шубун) и где-то вдали бредет верблюд. Композиция слева наполнена ощущением счастья и безмятежности. Пасущийся табун лошадей с маленьким жеребенком, высоко среди гор и облаков представлен дацан (буддийский храм), и, наконец, смысловым центром панно становится изображение счастливой семьи: матери с ребенком, который радостно протягивает пиалу с молоком своему отцу. По цвету в композиции преобладают белые, светло-болотисто-зеленые оттенки, с добавлением нежно розовых и темно-вишневых оттенков камней. Так немногими деталями художник создает целую картину степной жизни, наполненной глубокими смыслами и значениями.

Эта работа была высоко оценена не только заказчиком, но и привлекла огромное внимание всех посетителей медицинского центра. И это неудивительно, ведь, как утверждают ученые-минерологи, некоторые камни содержат в себе позитивный энергетический заряд в воздействии на зрителя. Сочетание этих камней умело использует мастер в своих композициях, создавая благородные по красоте и сочетанию текстурно-колористическую гамму.

Летом 2016 г. в рамках АСЕМ (международная организация, объединяющая страны Восточной Азии и Европы, куда входят 51 государство) по приглашению монгольской стороны Юрий Ендонович провел выставку-презентацию своих работ в Улан-Баторе для лидеров и гостей международного форума. Заинтересовалось работами художника руководство РЖД. В 2018 г. начались работы по проектированию реконструкции железнодорожного вокзала в г. Улан-Удэ. Проект разрабатывал ООО «Иркутскжелдорпроект». Кроме чисто технических и функциональных задач, перед командой Мандаганова стояла задача композиционно вписать 4 огромных панно (300 х 420 — размеры каждого), в пространство зала ожидания как центрального компонента всего вокзала. Архитектура здания типична для многих вокзалов 1930–1950-х гг. При выборе композиции художник и проектировщики старались найти общие точки соприкосновения. Монументальные панно украшают интерьер зала с двух сторон на верхних ярусах. Общая площадь зала — около 400 квадратных метров, высота потолка — около 10 метров. Сами панно расположены на втором этаже зала ожидания.

Для лучшего просмотра экспозиций проектировщики предложили сделать ограждения из прозрачного стекла, как бы следуя за утверждением знаменитого историка искусства эпохи Возрождения Джорджо Вазари: «Достойная мозаика должна отличаться ясностью в своем построении, в тенях переходов между разными оттенками темного и светлого. Выполнятся она должна с величайшим расчетом на большом расстоянии для глаза, так, чтобы казалась картиной, а не инкрустацией» [3]. Можно с уверенностью сказать, что поиски художественной выразительности позволили Мандаганову создать удачную монументальную композицию из четырех панно, которая органично вписывается как по форме, так и по содержанию в общее архитектурное пространство.

Техника флорентийской мозаики, которой в совершенстве владеет Мандаганов, идеально вписывалась в решение декоративного оформления железнодорожного вокзала г. Улан-Удэ — зала ожидания, который одновременно служит центральной входной зоной. Железнодорожный вокзал — особое место в городской агломерации. Это огромный транспортный узел, место встречи большого пассажиропотока. Художник четко понимал задачу, которая стояла перед ним: «Основным связующим средством архитектуры и монументального искусства является функция здания. Функция сооружения определяет и сюжет, и конкретно-пластическое воплощение. Если условия восприятия требуют быстрой и легкой “читаемости” образа, то предпочтение должно быть отдано декоративному решению» [4, с. 174]. По замыслу художника, пассажиры, впервые прибывая в наш город, через декоративные панно могут познакомиться с богатой историей, а также окунуться в мир мифов и легенд Бурятии. «А самое главное для меня, — говорил Юрий Ендонович, — показать красоту и богатство самоцветов Байкальского региона». Такой масштабный монументальный проект в крупном общественном пространстве не осуществлялся давно. Шло утверждение эскизов, вносились корректировки. Но первоначальные темы сохранились.

Панно «Верхнеудинская ярмарка» и «Великий чайный путь» представлены в левой верхней части зала ожидания вокзала. В основе художественно-композиционного замысла Юрия Мандаганова заложена идея представить историческую летопись торговых путей уездных городов Верхнеудинска и Кяхты, рассказать о знаменитом Чайном пути и торговых ярмарках: как яркий образ встречи Востока и Запада. Одновременно справа художник помещает симметричные композиции, где

воссоздает свой образ современной Бурятии, а также удивительно лиричную композицию о легендах и мифах Байкальского региона в панно «Моя Бурятия» и «Легенды Байкала».

Панно «Великий чайный путь» передает атмосферу активных торговых связей середины XIX в., когда процветала столица чайной торговли — город Кяхта. Начиная с Китая, через его столицу Пекин, через Ургу (Улан-Батор) караваны с тюками чая достигали Кяхты, и там на границе в небольшой местности Маймачен (Алтан-Булаг) проходил знаменитый чайный торг (расфасовка и торговля). Это была своеобразная встреча разных культур и цивилизаций, людей разной национальности и вероисповедания. Шел не только торг, но и взаимный обмен. Главный композиционный прием, который избрал художник, — доминанта кубических объемов, принимающих разную архитектурную форму. От китайских домиков до куполов православной церкви. Над ними, словно в киноленте, проходят лица разных национальностей. А символом торговли становятся старинные весы или размен.

Главные герои чайной торговли — купцы. В следующем панно «Верхнеудинская ярмарка» художник создает образы богатых купцов. Здесь центром композиции является огромный самовар как символ гостеприимства. Семья купца степенно вкушает чай. Часы остановились на без пятнадцати двенадцать. Время в купеческом доме размеренно и спокойно. Даже кот на коленях у хозяина с наслаждением свился в клубочек. А вечером после прогулки к хозяевам заглянут гости со своей собачкой. А работники не перестают перекладывать тюки с чаем. А с левого края композиции возвышаются дома и церкви: город Верхнеудинск, благодаря купцам, строился и процветал. Стена слева по замыслу художника больше связана с торговлей, т.е. с мужским суровым миром. А композиции справа олицетворяют женское теплое начало. Также и в юрте кочевника левая половина — мужская, а правая — женская.

Панно «Легенды Байкала» словно вбирает в себя сюжеты многих станковых панно мастера, которые он создавал на протяжении 10 лет. В центре композиции изображена прекрасная дочь Байкала, плывущая в лодке. В руках она нежно и трогательно держит белоснежного голубя. Ее лицо задумчиво и выразительно. Высокий головной убор напоминает корону, верхняя деталь которой устремлена к солнцу. Окружает образ все живое: маленькая косуля, лось, нерпенок, две застывших фигурки мужчины и женщины и даже природные явления: остановивши-

еся капли дождя, радуга, плывущие облака. Все вокруг словно замирает и прислушивается к тихой мелодии: олицетворение гармонии природы и человека.

Панно «Моя Бурятия» — это песня в камне, прославляющая родину художника. В центре композиции он изображает молодую девушку, играющую на чанзе. Ее мелодия прекрасна и наполнена радостью. Она поет о своем тоонто нютаг (малой родине), где стоит ее юрта с коновязью, ласточки парят на небе в облаках, где текут прекрасные чистые ручьи среди высоких гор (нижняя левая часть панно). Современная Бурятия богата своим многообразием культур и традиций, где здания церквей и дацанов в соседстве с современными архитектурными строениями представляют единый многоголосный ансамбль.

Рассматривая безупречное каменное полотно мастера, мы ощущаем, что оно сделано одним мановением руки, настолько произведение идеально и обладает легкостью и податливостью, зрителям остается лишь догадываться, насколько сложно и трудоемко создать такую работу.

Монументальные панно Юрия Мандаганова, украшающие интерьер вокзала, стали действительно важными и этапными произведениями для художника. Все, что создавалось им на протяжении 20 с лишним лет в станковом формате в технике флорентийской мозаики, стало настоящей художественной кладовой образов, сюжетов и композиционных приемов.

«Когда делаю работу, всегда настроен на позитив и придерживаюсь задуманной идеи. Когда делаю эскиз, просчитываю работу на 10 раз, потому что сложно заменить деталь, цвет найти иногда просто невозможно. Камни имеют свою характеристику, одни мягкие, другие хрупкие, бывают вязкие, бывают с микротрещинами. Флорентийская мозаика тщательная и скрупулезная, швы практически не должны быть видны. Если появляются трещины, приходится переделывать заново. В моей работе важна тщательность. И времени уходит много. Например, эти панно я делал почти два года. И то не один, а с командой. У меня есть ученики, мы с ними работаем по 5–10 лет. Я руковожу процессом и бывает, что некоторые детали делаю сам».

Искусство флорентийской мозаики Юрия Мандаганова, объединенное европейским субстратом и самобытным модусом культуры Востока, к настоящему времени, по мнению специалистов, снискало устойчивую репутацию художественного феномена Бурятии, органично

вписавшегося в отечественное и мировое культурное пространство [5, с. 12]. Эта невероятная преданность своему ремеслу, потрясающая работоспособность и яркий талант позволили Юрию Мандаганову создать свою уникальную школу бурятской флорентийской мозаики. Переливающиеся, искрящиеся и насыщенные, благородные оттенки байкальских самоцветов создают настоящую живопись в камне — яркую и незабываемую.

Примечания:

1. Мозаика — материалы и технологии. — URL: www.mosaic.su (дата обращения: 20.06.2021).

2. Мандаганов Юрий: альбом / составители О.И. Пазников, А.Л. Дьяконицина, Т.А. Бороноева. — Иркутск: Призма, 2020. — 180 с.

3. *Яковлева Н.С.* Искусствоведческая компетентность художника: специфика и актуальность творческой позиции Джорджо Вазари. — URL: 33plus 1.ru/Decorative_monumental_Art (дата обращения: 20.06.2021).

4. *Романова Е.О.* Современное монументально-декоративное искусство: к вопросу о заказчике и востребованности // Искусство Евразии. — 2019. — № 2 (13). — С. 173–184. DOI:1025712/ASTU.2518-7767.2019.02.16. [Электронный ресурс] (дата обращения: 20.06.2021).

5. *Пазников О.И.* Творческий феномен Юрия Мандаганова: флорентийская мозаика, графика, скульптура, инсталляции // Мандаганов Юрий: альбом / составители О.И. Пазников, А Л. Дьяконицина, Т.А. Бороноева. — Иркутск: Призма, 2020. — С. 8, 12.

К.Н. ГАВРИЛИН

Заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки», кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Г.К. КОШЕЛЕВ

Доцент кафедры Истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения
e-mail: logomachia@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, professor, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA),
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

G.K. KOSHELEV

Associate Professor of the Department of History of Art and Social studies, Moscow State University of Art and Design named after S.G. Stroganov, Ph.D. in art history
e-mail: logomachia@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-84-92

СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ: КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

STROGANOV SCHOOL OF PAINTING: CLASSICAL HERITAGE AND ACTUAL TRENDS

Статья посвящена истории строгановской школы живописи от основания Строгановского училища в 1825 году до наших дней. В ней рассматриваются основные периоды развития школы, ее ключевые стилистические тенденции, базовые пластические принципы и творчество ведущих мастеров: С. Виноградова, А. Куприна, С. Герасимова, Г. Коржева, Е. Ромашко и других.

This paper is dedicated to the history of the Stroganov school of painting from the foundation of the Stroganov School in 1825 to the present day. It reviews the main periods of the school's development, its key stylistic tendencies, basic plastic principles and the work of the leading masters: S. Vinogradov, A. Kuprin, S. Gerasimov, G. Korzhev, E. Romashko and others.

Ключевые слова: искусство, живопись, дизайн, ВХУТЕМАС, реализм, кубизм, кубофутуризм, символизм, импрессионизм, суровый стиль, МГХПА им. С.Г. Строганова
Keywords: art, painting, design, VKHUTEMAS, realism, cubism, cubo-futurism, symbolism, impressionism, severe style, MGHPA named after S.G. Stroganov

Живописная школа Строгановского училища сформировалась вскоре после его основания в 1825 году и достигла особенных высот во второй половине XIX века, когда к преподаванию был привлечен ряд передовых мастеров из круга передвижников. Первые представители нашей школы заложили основы импрессионистической традиции в отечественном искусстве. Бурному развитию живописной школы способствовало изменение статуса училища в 1900 году, когда оно стало императорским, а попечительницей была назначена Великая княгиня Елизавета Федоровна, слывшая не только меценатом и просветителем, но и живописцем. Именно по ее инициативе и поддержке в 1904–1906 гг. был построен доходный дом Строгановского училища на Мясницкой улице по проекту Ф.О. Шехтеля. Важнейшей частью этого здания в стиле модерн стал выставочный зал, превратившийся в арену для смелых художественных манифестов новых поколений строгановцев, последовательно расширявших горизонты художественной культуры символизма, авангарда и модернизма. Именно здесь впервые были выставлены шедевры М.А. Врубеля, преподававшего в училище, — «Богатырь» и «Царевна Лебедь». Именно этот зал был выбран С.А. Виноградовым для первых выставок «Союза Русских художников», сплотившего вокруг училища самых известных московских художников своего времени, смело противопоставивших бурную красочную стихию национального пейзажа графическому «стилизму» столичных мирискусников. Важнейшим качеством нашей школы, сохраняющимся и сегодня, становится ее про-

граммный плюрализм, широкое панорамное видение художественных задач, где уживаются и примиряются во взаимообогащающем диалоге консерватизм и радикальное новаторство, почвенничество и пытливый интерес к достижениям зарубежных коллег, классические ценности и безудержные формальные эксперименты.

Живопись в дореволюционном Строгановском училище находилась в русле влияния Московского училища живописи, ваяния и зодчества, (именно из его стен приходило большинство педагогов), органично воспринимая господствовавшие в нем тенденции — в первую очередь, живописный реализм поздних передвижников, из числа которых здесь преподавали Н.А. Касаткин, С.В. Иванов и А.Е. Архипов, импрессионизм, выдающимися представителями которого были С.А. Виноградов, К.А. Коровин и Д.А. Щербиновский, и символизм, представленный М.А. Врубелем, А.Я. Головиным, П.В. Кузнецовым и Н.П. Ульяновым. Нередко, увлеченные примером наставников, студенты по завершении обучения переходили в МУЖВЗ для дальнейшего совершенствования. В числе таковых можно вспомнить М.Ф. Шемякина и С.В. Герасимова, которые реализовались впоследствии как крупные живописцы (последний внесет немалый вклад в развитие строгановской школы живописи после воссоздания училища в 1945 г., став живым связующим звеном между несколькими поколениями «строгачей»).

Ярким и плодотворным для развития школы стал период после Октябрьской революции 1917 года, когда Императорское училище было преобразовано в СГХМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (1918–1930 гг.).

Слияние Строгановского училища с Московским Училищем живописи, ваяния и зодчества объединило в стенах ВХУТЕМАСа таких авторитетных представителей реалистической школы, как С.В. Малютин, ключевую фигуру русского импрессионизма К.А. Коровина, сезаннистов И.И. Машкова и Р.Р. Фалька, теоретика искусства и ведущего мастера отечественной ксилографии В.Ф. Фаворского, родоначальника беспредметной живописи В.В. Кандинского, конструктивиста А.М. Родченко. В течение короткого, но чрезвычайно насыщенного периода ВХУТЕМАС, наряду с немецким Баухаусом, встал в авангарде современного художественного образования, решительно реформировав и методику преподавания живописи.

В эти годы понимание живописи обогатилось идеями современных направлений искусства — фовизма, кубизма, футуризма и кубо-

футуризма, супрематизма, с легкостью воспринимавшихся студентами, создававшими из недавно освоенной грамматики форм авангарда собственные направления. Живопись стала также и свободным полем для самоценных формальных экспериментов, прокладывавших дорогу к зарождавшемуся дизайну, и выступала в качестве лабораторной площадки изучения цвета, формы, фактуры как фундаментальных пластических категорий. Благодаря влиянию таких разнохарактерных по творческим взглядам и общему видению мира художников, как Д.П. Штеренберг, И.И. Машков, П.П. Кончаловский, В.В. Кандинский, А.В. Шевченко, П.В. Кузнецов, Р.Р. Фальк, возглавивших собственные творческие мастерские, сформировалась новая школа станковой живописи, в которой авторский подход сочетался с серьезным профессиональным мастерством, соответствующим современному уровню понимания художественных задач (передача фактуры, цвета, пространства и формы) .

Таким образом, почва, на которой возник феномен современной живописи Строгановки, была исключительно благоприятна — пожалуй, на тот момент не было другой подобной школы, где студентам преподавалась в такой полноте вся сумма мирового живописного опыта — от строгого реализма С.В. Малютина до предвосхищающего ташизм второй половины XX века лирического экспрессионизма А.Д. Древина, от неоклассицизма Н.М. Чернышева до рафинированной версии фовизма в трактовке К.Н. Истомина.

Не менее благоприятной оказалась и та ситуация, в которой оказалось училище к моменту своего воссоздания в 1945 году — его промышленный уклон фактически вывел внутренний художественный процесс за пределы строгой идеологической цензуры. В это время, после реорганизации Московского Высшего художественно-промышленного училища на базе упраздненного МИПИДИ (1930–1945), складывается новая самобытная живописная школа. Воссоздававшееся как центр обучения художников монументального и декоративного искусства для оформления масштабных архитектурных комплексов позднего сталинского времени, МВХПУ сплотило специалистов высочайшего уровня, которые в силу своих творческих взглядов оказались несовместимыми с господствующей художественной формой этого времени — многофигурной «хоровой» картины на темы труда и подвига советского народа, чуждых беспринципному карьеризму и закулисным интригам, разыгрывавшихся высшими должностными лицами Союза художников СССР.

В послевоенные годы Строгановка стала настоящим островком артистической свободы. На кафедре академической живописи, наряду с представителями социалистического реализма, такими как Н.П. Христенко и Н.Х. Максимов, работали П.В. Кузнецов, С.В. Герасимов, А.В. Куприн, С.М. Романович — мастера, сумевшие, вопреки непростым внешним обстоятельствам, сохранить верность своим идеям. Влияние этих масштабных личностей задало планку профессиональных требований, соблюдение которых поддерживается в Строгановке многие десятилетия.

В программе, созданной в это время, наряду с жанрами портрета и интерьера, особое место занимает натюрморт, что обусловлено его пластическими возможностями. Экспериментируя с различными цветовыми гаммами и пространственными решениями, исследуя возможности лепки формы и декоративного пятна, разрабатывая обогащающие красочную поверхность фактуры, студенты открывают для себя все тонкости организации живописной формы. В направлении своей творческой эволюции они следуют той же траектории, что, будучи воспринятой мастерами «Бубнового валета» от Поля Сезанна, получила самобытное развитие в отечественной живописи XX века, дав столь новаторские образцы жанра, как натюрморты П.П. Кончаловского, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна, и в свое время определив ведущее направление в учебной живописи ВХУТЕМАСа.

Личность А.В. Куприна оказала одно из сильнейших воздействий на судьбу строгановской живописной школы. Годы его работы в Строгановке (1946–1952) — одни из сложнейших для советской культуры. В это время усилилось давление на мастеров искусства и деятелей науки под лозунгами борьбы с космополитизмом и формализмом, однако в МВХПУ в это время возник оазис творческого инакомыслия, где последние носители модернистских идей прививали их молодежи, формируя понимание живописной формы, основанное на сезанновской концепции пространства, принципиальном отказе от натурализма в пользу обобщенно-декоративного звучания образа.

Как и Куприн, ученик Коровина, С.В. Герасимов посвятил Строгановке почти полтора десятилетия своей жизни. Изгнанный из МГАХИ им. В.И. Сурикова за «формализм», этот многоплановый мастер обрел здесь новые возможности для реализации своего педагогического дара, воспитав целую плеяду ярких живописцев. Исключительный талант Герасимова-пленэриста, воспринявший лучшие достижения русской пейзажной традиции от Саврасова до Левитана и Коровина, оставил за-

метный след в истории Строгановской живописной школы. И сегодня работы учащихся, исполненные на выездных практиках, несут следы влияния его свободной и уверенной манеры письма. Принципиальный как в искусстве, так и в повседневной жизни (неслучайно коллеги без всякой иронии называли его «совестью советского искусства»), самой личностью своей как будто бы воплотивший тот тип большого художника, что ранее был явлен Александром Ивановым, Репиным, Суриковым, Герасимов стал непререкаемым авторитетом в студенческой среде. Его с благодарностью вспоминали столь заметные мастера, вышедшие из МВХПУ, как И.М. Бройдо, С.М. Годына, А.Л. Орловский — герасимовские наследники в творчестве и преподавательской деятельности.

В 1951 году по приглашению С.В. Герасимова в Строгановку пришел выпускник Суриковского института Гелий Коржев (1925–2012). Г.М. Коржев был ярким представителем «сурового стиля», одним из новаторов своего времени. Его работа в качестве преподавателя сопровождалась интенсивными творческими поисками. В общении со студентами, в обучении их азам пластической грамоты Коржев приходит к тому строгому, лапидарному живописному языку, который проявится в наиболее значительных его произведения — триптихе «Коммунисты», цикле «Опаленные огнем войны», триумфально экспонировавшихся на Всесоюзных выставках и вписавших имя молодого художника в число передовых советских художников. Педагогический метод Коржева существенно отличался от того, что было принято в академических образовательных заведениях в 1950-е гг. По воспоминаниям многочисленных учеников, он с выраженной неприязнью относился шаблонным заданиям, стремясь к простоте и непосредственности уже на стадии создания учебной постановки. Коржев избегал декоративной пестроты, перегруженности аксессуарами, типичных академических поз. В отличие от «сочинявших» постановку преподавателей, Коржев мог увидеть готовую композицию, наблюдая за разоблачающимся натурщиком, и тут же зафиксировать его позу. Школа Коржева была более всего школой высокой простоты, утвердившейся как показатель «строгановского вкуса» в живописи. Влияние Коржева оформило целую эпоху в истории МВХПУ. Его личная харизма, безупречный профессионализм и развитое гражданское чувство, по сей день пробуждают благодарную память о мастере, а заданный им мужественный и аскетичный художественный вкус до сих пор сказывается в характере постановок и манере исполнения студенческих этюдов.

Именно на уроках Коржева в 1960–1970-е гг. в Строгановском училище выросли поколения художников, интересы которого уже заметно выходили за рамки искусства, транслирующего официальные идеологические установки.

С этого момента начался стремительный взлет Строгановской школы, проявилось ее влияние на советское искусство в целом. Характерный для всего советского искусства конца 1950–1960-х гг. эмоциональный подъем и гражданский пафос перерос в интерес к внутреннему миру человека и его индивидуальным переживаниям.

Одним из ярчайших представителей этого направления в советском искусстве был Олег Филатчев (1937–1997). Художник разносторонних дарований, с равным успехом работавший в монументальной росписи и мозаике, в скульптуре и сграффито, оставивший сотни станковых живописных композиций и графических листов, он воспитал множество учеников, до сих пор реализующих его идейные установки в России и за ее пределами. Своим творчеством он возродил интерес к монументальной живописи раннего итальянского проторенессанса и раннего Возрождения, творчеству таких художников, как Джотто, Амброджо Лоренцетти, Фра Анджелико и Мазаччо. Формированию интереса О.П. Филатчева к искусству треченто и кватроченто способствовал курс лекций по истории монументальной живописи итальянского Возрождения, прочитанный в МВХПУ в начале 1960-х гг. выдающимся ученым И.Е. Даниловой. Внимательное изучение Филатчевым композиционно-пластических решений, применявшихся живописцами раннего итальянского Ренессанса, способность к их оригинальной творческой интерпретации, благодаря чему советское искусство обогатилось новым гуманистическим видением образа современника, преодолевшим выродившуюся в шаблон героику «сурового стиля», — все это предопределило роль художника как безусловного флагмана строгановской монументальной живописи 1970–1980-х гг.

О.П. Филатчев — единственный преподаватель за всю историю послевоенной Строгановки, которому удалось в рамках академического обучения создать собственную школу, а словосочетание «стиль Филатчева» стало идиомой при характеристике работ целого ряда его последователей.

Филатчев, бывший действительным членом Академии Художеств СССР, имевший огромный авторитет как в Строгановке, так и в

Союзе художников, за короткий срок сумел собрать на кафедре команду из своих учеников и коллег-единомышленников, некоторые и до сих пор преподают так, как это делал он сам. Манера его оказалась гибкой и продолжила развиваться — то склоняясь к развлекательной декоративности в творчестве Е.А. Ястребовой, то смыкаясь с соц-артом у А.А. Сундукова.

Крупные мастера 1960–1980-х годов, преподавшие живопись в Строгановском училища, в своих творческих вещах показали богатство возможностей станковой картины — как в остроте содержания, так и в плане новаторских живописных решений.

Глубокий лиризм композиций Филатчева, трагедийный пафос переживания отечественной истории Игоря Обросова (1930–2010), нервная экспрессия Ильи Бройдо (1933–2002) — в работах строгановских живописцев этого времени наша школа проявила себя во всем разнообразии. Отдавшие преподавательской работе многие годы жизни мастера станковой живописи, среди которых особенно нужно выделить Д.К. Тегина, С.М. Годыну, М.А. Годыну, Н.Х. Максимова, Н.П. Христенко и др., показали, что живопись — это важнейший элемент воспитания вкуса, творческого отношения к жизни, миру у молодых художников.

Творчество каждого из сменявших друг друга заведующих кафедрой живописи было значительным и неповторимым, а опыт общения с ними предопределил творческие и личные судьбы поколений выпускников. Высочайшая художественная культура С.В. Герасимова, впитавшего все лучшее в русском искусстве от позднего передвижничества до бубновалетского сезаннизма, пластичная, пастозная живопись Тегина, наследующий Истомину и Куприну напряженный колоризм С.М. Годыны, метафорическое пространство памяти в композициях В.А. Никитина — от десятилетия к десятилетию передовые мастера нашей школы определяли ее развитие, неизменно приводя к согласию академические задачи и культурные запросы эпохи, профессиональные и общечеловеческие интересы. Возглавив кафедру академической живописи, Е.В. Ромашко, один из важнейших представителей современной российской пейзажной школы, всемерно способствует творческому росту педагогов, возрождению интереса к станковой живописи, щедро делится с молодым поколением своими знаниями и талантом.

Сегодня в Строгановке живописью занимаются практически все педагоги. Среди них особенно заметны тонкие пейзажи С.Н. Федунова, экспрессивные полотна П.П. Козорезенко; работы историка ис-

кусства, критика и художник Е. Кошелева. Выдающимся мастером акварельного пейзажа был ректор А.С. Квасов (1933–1999). Эффектная, свободная манера акварельной живописи проявилась у А.Н. Стасюка в его обширных пейзажных циклах, посвященных родной природе. Дизайнер и педагог, увлеченный путешественник и ученый-исследователь древних цивилизаций Востока, нынешний ректор Строгановской академии С.В. Курасов также регулярно выставляется как живописец. Насыщенные светом и движением, исполненные быстрой и смелой кистью пейзажи Африки и горного Тибета представляют визуальный дневник впечатлений путешественника и передают настроение тех мест, где ему довелось побывать в своих странствиях.

Наши педагоги регулярно выставляются как в стенах Строгановской академии, так и в составе групповых выставок, в стенах Российской академии художеств, Государственной Третьяковской галереи, Московского Музея современного искусства, Государственного музея-заповедника «Царицыно», частных художественных галерей и фондов, их работы включены в состав государственных, корпоративных и частных собраний. В этом тесном кругу коллег и единомышленников, не отрицая друг друга, встречаются здоровый консерватизм и экспериментальное формотворчество, уважение к вечным пластическим ценностям и остроактуальные декларации. Многообразие тенденций, взаимоуважение и художественный плюрализм при сохранении высокой профессиональной культуры — вот рецепт, позволяющий обеспечить плодотворную почву для развития живописи Строгановской академии сегодня.

Т.С. БОЧАРОВ
Преподаватель кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 6449569@gmail.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)
Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ, профессор, заведующий кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 7245631@mail.ru

T.S. BOCHAROV
Lecturer of the department «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 6449569@gmail.com

P.P. KOZOREZENKO JR.
Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation, Professor, head of the department «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 7245631@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-93-102

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ БРЮЛЛОВ — ПЕДАГОГ

ALEXANDER PAVLOVICH BRYULLOV — TEACHER

Статья открывает цикл, посвященный художникам-педагогам. В данной статье речь пойдет о жизни и творчестве Александра Брюллова (1798–1877) и его педагогической деятельности, хотя большую часть своего времени мастер отдавал делам художественным — архитектуре, альбомной и станковой графике. Все свои знания и выдающиеся умения А.П. Брюллов приложил для воспитания достойных учеников, некоторые из которых стали выдающимися архитекторами и художниками. Старший брат «великого Карла» сумел выработать особый, только ему

присущий художественный язык и развить свой индивидуальный стиль, в котором органично сочетались геометрия архитектурной графики и эмоциональная образность живописного произведения. А его педагогические методы и авторитет в ученической среде позволили повысить уровень обучения ряду художественных предметов.

The article opens a series dedicated to artists-teachers. This article will focus on the life and work of Alexander Bryullov (1798–1877) and his teaching activities, although the master devoted most of his time to artistic matters — architecture, landscape and easel graphics. A.P. Bryullov applied all his knowledge and outstanding skills to the education of worthy students, some of whom became outstanding architects and artists. The elder brother of the «great Karl» managed to develop a special, unique artistic language and develop his own individual style, which organically combined the geometry of architectural graphics and the emotional imagery of the painting. And his pedagogical methods and authority in the student environment allowed him to increase the level of education in a number of art subjects.

Ключевые слова: Брюллов, архитектура, графика, педагогика, академия художеств, зодчество, рисунок, Санкт-Петербург, искусство.
Keywords: Bryullov, architecture, graphics, pedagogy, Academy of Arts, architecture, drawing, St. Petersburg, art.

Александр Брюллов (1798–1877) вошел в историю русского искусства как практикующий зодчий, автор памятников и мемориалов, живописец, литограф и рисовальщик, коллекционер и педагог-реформатор, теоретик искусства и мемуарист. Эту многогранность его творческой натуры метко охарактеризовал потомок знаменитого скульптора, Георгий Александрович Клодт, который назвал А.П. Брюллова «вездесущим».

Талант Брюллова уже в молодости высоко ценился его учителями и попечителями. Президент Академии художеств Н.А. Оленин планировал при благополучном исходе первого профессионального опыта А.П. Брюллова учредить при Академии класс, где под руководством мастера

могли обучать театральных декораторов. Однако Брюллов согласился на эту работу «условно…, желая испытать себя в этом художестве». И, как показало время, при первой же возможности от этой должности отказался.

И все-таки Александр Павлович Брюллов стал на путь педагога, хотя и отдавал большую часть своего драгоценного времени делам художественным — архитектуре, альбомной и станковой графике. Брюллов оказался в центре учебных преобразований своей эпохи в главном художественном учебном заведении империи — Академии художеств.

По инициативе президента Н.А. Оленина в 1830 году в Академии началась серьезная образовательная реформа. Смена поколений в преподавательском составе проводилась под пристальным наблюдением императора Николая I. Особые изменения произошли в работе архитектурного класса. В ходе начавшейся перестановки штатов были уволены на пенсию архитекторы братья Михайловы, учителя Александра Брюллова. А профессорами стали скороспешно утвержденные в звании академиков В.А. Глинка, К.А. и А.А. Тоны и А.П. Брюллов. Еще не успевших проявить себя А.А. Тона и А.П. Брюллова император определил в число профессоров архитектурного класса сверх штата с оговоркой, что они будут переведены в звания профессоров II степени при благоприятной ситуации.

Это событие в жизни Брюллова происходит в феврале 1831 года. К его мастерской прикрепляют десять учеников. В сентябре 1832 года за исполненный по программе Академии проект Кафедрального собора Совет утверждает Брюллова в звании профессора II степени.

Как штатному педагогу, ему была предоставлена казенная квартира в ректорском флигеле Академии художеств на 3-й линии Васильевского острова. Интересно, что в собственности А.П. Брюллова было три доходных дома, но всю жизнь он прожил в казенной квартире при Академии художеств, где и скончался. Квартира была достаточно большой: включая полуподвал, она занимала три этажа ректорского флигеля. В цоколе располагались служебные и подсобные помещения. Первый этаж занимали гостиная и кабинет. На втором этаже были устроены жилые комнаты. Получив стабильный доход и жилье, через год после назначения на должность Брюллов женился на баронессе А.А. Раль, имевшей немецкие корни.

В учебной жизни Академии художеств важным новшеством после 1830 года стало распределение академистов по группам, каждой из которых руководил один профессор. В архитектурном классе введе-

ние такой системы в определенной степени соответствовало индивидуалистическим тенденциям, характерным для периода эклектики.

Александр Павлович всячески способствовал перестройке старой академической архитектурной школы, приобщая ее к новым условиям функционирования. В частности, получив должность преподавателя Академии художеств, Брюллов совместно с К.А. Тоном ввели в программу обучения воспитанников исполнение рабочих чертежей, повысив качество архитектурного образования и уровень развития строительного дела в целом. Как практикующий специалист, он стремился расширить круг применяемых форм, используя различные исторические стили.

Первыми учениками А.П. Брюллова стали Кудинов, Шааль, Строцкий, Турмашев, Мальгин, Пахомов, Норев и Неклюдов — такие фамилии значатся в архивным материалах Академии. Будучи в должности профессора, А.П. Брюллов разработал новую учебную программу, главным пунктом которой было активное приобщение учащихся к строительной практике под руководством опытного зодчего. Впоследствии он не раз привлекал своих учеников к выполнению государственных заказов в качестве помощников.

В январе 1838 года в докладной записке президенту Академии художеств А.Н. Оленину Брюллов просит направить на работы по возобновлению Зимнего дворца 12 юношей. Среди них были прославившиеся впоследствии архитекторы А.И. Резанов, А.И. Кракау, В.А. Шрейбер и художник А.Г. Варнек.

Брюллов всячески заботился о своих учениках. Например, для А.М. Горностаева добился заказа на иллюстрирование альбома А.П. Башуцкого «Панорамы Санкт-Петербурга», а позднее сделал его своим помощником при строительстве Михайловского театра и при возобновлении Зимнего дворца после пожара.

Делом чести стало для А.П. Брюллова возведение надгробного памятника над могилой его родного брата Карла Брюллова на кладбище Тестаччо в Риме. Монумент принято считать работой М.А. Щурупова, который был учеником А.П. Брюллова по классу архитектуры, но всю жизнь тянулся к ваянию и много работал как скульптор. Адресуя заказ именно Щурупову, Брюллов, вероятно, руководствовался не столько профессиональными навыками мастера, сколько его нуждой. Обеспечив Щурупова работой, Брюллов протянул руку помощи бедствующему художнику, своему ученику, оставшемуся в чужой стране без средств к существованию.

Всесторонне образованный, Брюллов немало содействовал, как профессор архитектуры, распространению знаний по истории древнерусского зодчества. Ученик Брюллова Д.И. Гримм, ставший к 1850-м годам выдающимся зодчим, внес большой вклад в развитие национального стиля архитектуры. Другой крупный зодчий А.М. Горностаев, формально не являвшийся учеников Брюллова, но много работавший под его руководством и потому называвший его своим «добрым учителем», вошел в историю русской архитектуры как родоначальник и глава неофициального направления «русского стиля». Именно он был «правой рукой» Брюллова при строительства Пулковской обсерватории. Безусловно, на эти творческие искания молодых зодчих большое влияние оказал их учитель.

Ю.В. Трубинов в своей книге об архитектуре Мраморного дворца в числе первых помощников А.П. Брюллова называет каменных дел мастера Леоне (Льва) Адамани, одного из авторов проекта церкви Святой великомученицы Екатерины и Рождества Пресвятой Богородицы в Графской Славянке. Позднее к команде Брюллова присоединился его сын, Томмазо (Фома) Адамани. Должности младших архитекторов исполняли Генрих Гельшер и Роберт Вейгельт, которые с 1838 года, как и Александр Брюллов, участвовали в восстановлении Зимнего дворца после пожара. С 1844 года с Брюлловым работали художники А.И. Морцфельд, Ф. Миллер, А.К. Трейдер и Н.А. Колпашников. Казалось, такой внушительный штат художников должен был полностью преобразовать строение. Однако исторический памятник не пострадал, вернув утраченный с годами лоск и сохранив свои пропорции. В этом тоже особый управленческий и педагогический талант А.П. Брюллова.

Осознание того, что хороший архитектор должен проявлять широту интересов и обращать внимание на все, что его окружает, постепенно укоренилось в сознании профессоров Академии, составлявших программу обучения, поэтому с начала XIX века в архитектурном классе делался акцент на преподавание рисунка, который давал начинающим художникам возможность изучать жизнь во всех ее проявлениях, развивал гибкость мышления, позволял экспериментировать с формой и опытным путем планомерно наращивать творческий потенциал.

Выпускники архитектурного класса Академии художеств, где рисование было основой обучения, получали квалификацию художников и именовались «художниками архитектуры». Однако фактически

понятия «художник» и «архитектор» не тождественны, а соотносятся друг с другом как общее и частное. В этом отношении «рисующий архитектор» Брюллов представляется редким и любопытным явлением русского искусства XIX столетия. Ему был присущ особый творческий подход к работе, который сложился благодаря преемственности семейных ценностей и традиций.

Уже будучи профессором Академии, А.П. Брюллов сохранил личные впечатления от вожделенных с юности античных памятниках, которые предстали перед ним во всей своей прозаической действительности. Сделавшись маститым архитектором, Брюллов предостерегал своих учеников, выезжавших за границу: «Италия Вас разочарует…». Видимо, именно так он когда-то воспринимал ее сам, хотя классические памятники, которые могли видеть академисты во время пенсионерских поездок и в самом деле пребывали в руинированном состоянии, и Брюллов наставлял учеников не идеализировать действительность, а в большей степени обращать внимание на реалистичные пейзажи.

Многие современники и последователи А.П. Брюллова, в числе которых были его ученики, повторяли оригинальные работы мастера. Однако им не удавалось добиться декоративности и непревзойденного совершенства его акварелей. Это представляется закономерным, если учитывать, что графические произведения появляются в процессе чувственного восприятия окружающего мира и больше, чем живопись, отражают индивидуальность автора. Известны копии с портретов «Молодой женщины в белом платье», «Н.В. Строгановой», «Н.Д. Черткова», «Е.П. Бакуниной», «Т.Б. Потемкиной» и, конечно, «Н.Н. Пушкиной», однако в большей степени это лишь подражания манере Брюллова.

Портреты копиистов имитируют подлинник, передают «впечатление» от оригинала, но по технике исполнения не могут быть поставлены на один уровень с ним. Выполненные в более свободной манере письма, упомянутые акварели часто балансируют на грани между самоценным художественным произведением и любительской зарисовкой, которой часто недостает отточенности рисунка, свойственной руке первоклассного мастера с академической выучкой.

Ученики Брюллова подтверждали, что их уважаемый наставник «никогда не был “классиком” в тогдашнем смысле этого слова. Проникнувшись античными образцами, свободно владея всеми стилями, он не нагромождал их там, где они были не нужны. Постройка, по его

мнению, должна, прежде всего, удовлетворять своему назначению, быть осмысленно распланирована, а затем облечена в красивую, но непременно рациональную форму. В этом направлении сказалось его влияние на подрастающие поколения молодых русских архитекторов».

Важным аспектом совершенствования художественного мышления архитектора на этом этапе творческой деятельности стала образовательная программа «полного курса теории зодчества и строительного искусства», к разработке которого он был привлечен совместно с В.А. Глинкой, а также К.А. и А.А. Тонами. При этом Брюллов предполагал составить пособие по истории архитектуры, которое было бы «не каталогом памятников», но «философским изложением причин развития и падения искусства, долженствующим служить руководством вступившему на путь зодчества». Но закончить его он так и не смог.

По справедливому суждению Г.А. Оль, постоянное «стремление зодчего расширить "пределы искусства" выражало прогрессивное направление художественного мировоззрения эпохи» и проявилось в разносторонней направленности его собственного творчества. Впоследствии миссию воплощения своего неосуществленного грандиозного замысла по написанию трактата по теории зодчества Александр Брюллов возложил на сына, став его наставником в этом деле.

В 1844 году он был назначен одним из членов Комитета для составления проекта новых учебных программ и привлечен к переводу на русский язык сочинения итальянского архитектора и археолога Луиджи Канина «L'Architettura Antica Descritta e Dimostrata Coi Monumenti». В 1847 году Брюллов поддержал идею К.А. Тона издать гравированные чертежи архивных проектов, удостоенных золотых медалей, а также листов, выполненных на получение званий профессоров и академиков. Находясь на службе, А.П. Брюллов выступал за организацию «мозаического отделения» при Академии художеств и был впоследствии назначен одним из членов Комитета для предварительных работ по составлению его штата и положения. Дело, начатое А.П. Брюлловым, унаследовал его сын Павел, который совместно с П.П. Чистяковым спустя много лет наладил работу по производству и применению смальты.

С середины XIX столетия деятельность А.П. Брюллова была полностью сосредоточена в стенах Академии художеств, где он зарекомендовал себя авторитетным педагогом с прогрессивными взглядами. Сделавшись заслуженным профессором и будучи членом Совета Акаде-

мии, А.П. Брюллов принимал деятельное участие в организации образовательного процесса, проводил занятия и рецензировал теоретические работы своих коллег и учеников, всерьез увлекся идеей математического порядка в искусстве.

На фоне других преподавателей Академии А.П. Брюллов выделялся как «человек, далеко опередивший своих сверстников; умный, образованный, к тому же богатый, он не имел причины стоять за свои личные выгоды и потому никогда не разделял мнений большинства членов совета… отстаивал принцип, основанный на здравом смысле, хотя бы и в ущерб академическому характеру». Так отзывался о нем анонимный автор статьи об Академии художеств в 1859–1864 годах. Преподавательская деятельность Александра Брюллова нашла отражение и воспоминаниях академических воспитанников. «По архитектуре тузом смотрел профессор К.А. Тон, за ним шёл Александр Павлович Брюллов, Мельников и другие… А.П. Брюллов был вполне образованный человек своего времени, рисовал даже портреты прекрасно, пейзажи, кроме своей специальной работы, математику высшую знал превосходно…», — отмечал в своих записках художник А.П. Боголюбов.

По воспоминаниям современников, «Академия очень высоко ценила художественный авторитет Брюллова: многократно поручала она ему давать отзывы относительно различных сочинений по теории и истории искусства, проектов художественных произведений, педагогических систем, относящихся к искусству, наукам… и свои решения и поступки сообразовывала в таких случаях исключительно с отзывом Брюллова».

Безусловно, Брюллов очень точно улавливал капризы эпохи. Он имел наметанный глаз архитектора-предметника, уделял особое внимание частностям и смело объединял их в единое целое.

В 1871 году Академия торжественно отмечала 50-летний юбилей творческой и педагогической деятельности Александра Павловича Брюллова. В честь юбиляра была выпущена медаль, на сторонах которой изображены Пулковская обсерватория и ее строитель. В этом же году он ушел в отставку, продолжая оставаться членом Совета Академии.

Александр Павлович был хорошо осведомлен о новых веяниях в отечественной культуре. Известно, что уже в преклонном возрасте он посещал кружок прогрессивно настроенной молодежи.

Пик творческой активности Александра Брюллова пришелся на переломный этап в развитии отечественной культуры — период

формирования романтизма как идейно-художественного направления. Активные творческие искания деятелей культуры начала XIX столетия привели к появлению нового типа художника, который в своей деятельности не ограничивался полученной специальностью, а стремился реализовать способности в самых разных областях искусства. Во многом именно с этим явлением было связано плодотворное разностороннее творчество архитектора Брюллова. По мнению Н.В. Кукольника, «этому отличному во всех отношениях художнику мы обязаны весьма многими произведениями», в том числе изобразительного искусства, которое занимало далеко не последнее место в его профессиональной стезе.

Все свои знания и выдающиеся умения А.П. Брюллов приложил для воспитания достойных учеников, некоторые из которых стали выдающимися архитекторами и художниками. Старший брат «великого Карла» сумел выработать особый, только ему присущий художественный язык и развить свой индивидуальный стиль, в котором органично сочеталась геометрия архитектурной графики и эмоциональная образность живописного произведения. А его педагогические методы и авторитет в ученической среде позволили повысить уровень обучения ряду художественных предметов.

Искания и достижения Александра Брюллова оказали существенное влияние на следовавших за ним архитекторов и художников. И если портретное искусство мастера не имело прямых последователей, то его находки в области архитектурного рисунка развили и усовершенствовали талантливые зодчие-акварелисты И.И. Шарлемань, А.М. Горностаев, Ф.А. Клагес, Д.И. Гримм, а также К.А. Бейне и А.К. Лавеццари, которые сформировались как профессионалы под влиянием учителя и были удостоены звания академиков именно за графические композиции.

Брюллов способствовал проникновению в Академию новых реалистических тенденций, поддерживая молодежь в ее новаторских исканиях и не раз противопоставляя свое мнение решениям Совета.

Таким образом, художественные наклонности Александра Павловича Брюллова способствовали развитию изобразительных навыков целого ряда отечественных архитекторов, а его произведения стали профессиональным ориентиром для нескольких поколений мастеров, деятельность которых проходила в рамках классической художественной школы.

Список литературы:

1. *Боголюбов А.П.* Записки моряка-художника / А.П. Боголюбов, С.Г. Боровиков. — Саратов: Волга. — 1996. — 205 с.

2. *Гримм Г.Г.* Архитектурный класс Академии художеств в XIX веке // Архитектура Ленинграда. — 1939. — № 6.

3. *Залесов В.Г.* Российское архитектурно-строительное образование в XIX-начале XX века // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — Томск, 2010. — № 2. — С. 26.

4. *Калугина Н.А.* Александр Брюллов: Архитектор и рисовальщик / Наталья Александровна Калугина. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 508, [1] с.: ил., цв. ил.

5. *Калугина Н.А.* Графическое наследие Александра Брюллова. Особенности творческого метода архитектора: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Калугина Наталья Александровна; [Место защиты: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова]. — Москва, 2016. — 326 с.

6. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х гг. — Москва: Искусство, 1978.

7. *Лисовский В.Г.* Академия художеств: историко-искусствоведческий очерк / В.Г. Лисовский. — 2-е издание, переработанное и дополненное. — Ленинград: Лениздат, 1982. — 224 с.: ил.

8. Некролог (на смерть А.П. Брюллова) // Зодчий. — 1877. — №1. — С. 10.

9. *Оль Г.А.* Александр Брюллов / Г.А. Оль. — Ленинград: Лениздат, 1983. — 151 с. — (Зодчие нашего города).

10. *Оль Г.А.* Архитектор Брюллов / Г.А. Оль, Академия архитектуры СССР, Ленинградский филиал. — Ленинград; Москва: Госстройиздат, 1955. — 131 с.: 1 л. порт., ил.

11. Художник. Воспоминания об Академии художеств. 1859–1864 // Русская старина. — 1880. — Том 29. — № 9–12. — С. 385–416.

Т.С. БОЧАРОВ
Преподаватель кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 6449569@gmail.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)
Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ, профессор, заведующий кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 7245631@mail.ru

T.S. BOCHAROV
Lecturer of the department «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 6449569@gmail.com

P.P. KOZOREZENKO JR.
Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation, Professor, head of the department «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 7245631@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-103-121

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В ГРАФИКЕ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE GRAPHIC WORKS OF SOVIET ARTISTS

Война, от первого до последнего ее дня, предстает в многочисленных рисунках очевидцев и участников событий. В этом непреходящая ценность и уникальность созданных художниками фронтовых зарисовок. Быстрота исполнения, мобильность техники, особая непосредственность общения с натурой отвечали суровым условиям военного времени. Репортажность, выразительность черно-белого рисунка позволяли передать трагиче-

ское ощущение происходящего в сценах, где сходились героическое и обыденное. Для большинства художников в годы войны рисунок стал единственно возможной формой творчества. Условия жизни и быта на фронте повлияли на образно-художественную структуру военных рисунков, все они натурные. Графика военного времени разнообразна по манере и материалу. Рисунки, портреты, композиции, офорты, акварели, гуаши, пастели, рисунки тушью, пером, автолитографии, линогравюры воссоздают в своей совокупности образ героической обороны Отечества, не имеющей прецедента во всей мировой истории. Репортажные рисунки представляют несомненную историческую ценность как подлинные документы той эпохи. В них органически сочетаются ощущения автора и объективная правда войны.

The war, from its first to its last day, appears in numerous drawings of eyewitnesses and participants in the events. This is the enduring value and uniqueness of the front-line sketches created by the artists. The speed of execution, the mobility of equipment, and the special directness of communication with nature met the harsh conditions of wartime. The reportage and expressiveness of the black-and-white drawing made it possible to convey the tragic feeling of what was happening in the scenes where the heroic and the ordinary converged. For most artists during the war, drawing became the only possible form of creativity. The conditions of life at the front influenced the figurative and artistic structure of military drawings, all of them full-scale. Wartime graphics are varied in manner and material. Drawings, portraits, compositions, etchings, watercolors, gouaches, pastels, ink drawings, pen drawings, autolithographs, linocuts recreate in their entirety the image of the heroic defense of the Fatherland, which has no precedent in the entire world history. The reportage drawings are of undoubted historical value as authentic documents of that era. They organically combine the author's feelings and the objective truth of the war.

Ключевые слова: война, графика, литография, акварель, Москва, Ленинград, оборона, блокада, карандаш, книжная иллюстрация, Верейский, Павлов, Шмаринов, Лаптев.

Keywords: war, graphics, lithography, watercolor, Moscow, Leningrad, defense, blockade, pencil, book illustration, Vereysky, Pavlov, Shmarinov, Laptev.

Не было в советском искусстве темы более важной, более пафосной и официальной, более искренней и трогательной, чем Великая Отечественная война.

Война, от первого до последнего ее дня, предстает в многочисленных рисунках очевидцев и участников событий. В этом непреходящая ценность и уникальность созданных художниками фронтовых зарисовок. Роль натурного рисунка как основы изобразительного искусства невозможно переоценить. Недаром выдающийся русский баталист В.В. Верещагин (1842–1904) много раз повторял: «Если точность рисунка и твердость руки в нем необходимы каждому художнику, то нам, военным художникам, это необходимо в самой высшей мере».

Первые работы художников появляются уже в июне 1941 года, причем одним из главных жанров становится именно графика, рисунок. Быстрота исполнения, мобильность техники, особая непосредственность общения с натурой отвечали суровым условиям военного времени. Репортажность, выразительность черно-белого рисунка позволяли передать трагическое ощущение происходящего в сценах, где сходились героическое и обыденное. Сама война представлялась как грандиозная историческая эпопея, запечатленная в сиюминутных зарисовках, ставших изобразительной хроникой войны. Острое переживание происходящих событий отразилось на самой графической манере художников. Драматизм, эмоциональный накал, патриотические настроения в трактовке образов становятся характерными для этого времени.

Станковая графика как динамичный и лаконичный по художественным средствам и приемам вид изобразительного искусства не требовал специальных художественных материалов. Карандаш, уголь всегда были под рукой и позволяли художнику делать рисунки, документируя увиденное и свои впечатления на бумаге.

Для большинства художников в годы войны рисунок стал единственно возможной формой творчества. Условия жизни и быта на фронте повлияли на образно-художественную структуру военных рисунков, все они натурные. Как правило, художники успевали запечатлевать только непосредственно представившееся взгляду. В условиях, когда

жизнь и смерть соседствовали, не было времени на отбор, углубление и обобщение материала.

Листки из военных альбомов лишены внешних эффектов, рисунки порой торопливы, не закончены. Нечасто встречается проработанный, обстоятельный станковый рисунок, характерной чертой военной графики стало появление большого количества зарисовок.

Для станковой графики того периода стала особенностью серийность, когда цикл произведений выражал единую идею и тему и создавался своеобразный графический дневник увиденного на фронте. Большие серии начали возникать в 1941 году. Многие из них заканчивались после войны, соединяя настоящее и прошлое.

Наиболее востребованным стал портретный жанр. Рисунок или размноженный литографским способом портрет военного стали неотъемлемыми атрибутами военной культуры. По оперативности с таким рисунком, который, как правило, делался быстро, в один прием, не могли сравниться ни фотография, ни кинохроника.

В годы войны многие художники воевали, посещали части Красной армии. Художники работали во фронтовых газетах, в армейских частях, в партизанских отрядах, в авиации и на флоте. Вместе со всеми мерзли в окопах, ходили в атаку, в полной мере разделяли боль отступления и радость побед. Но и на фронте они не переставали быть художниками. В свободное от боевых операций время они не расставались с походными альбомами, делая беглые зарисовки, набрасывая эскизы, композиции будущих картин. Они поэтому и смогли создать волнующие произведения, потому что сами находились в центре событий. Изображения великих битв и отдельных эпизодов боев, портретные зарисовки и сценки из военного быта создали огромную галерею, посвященную подвигу русского народа.

Репортажные рисунки — фронтовые портреты, виды разрушенных городов — представляют несомненную историческую ценность как подлинные документы той эпохи. В них органически сочетаются ощущения автора и объективная правда войны. Сохранившиеся фронтовые рисунки и этюды — уникальные исторические свидетельства военного лихолетья.

Среди рисунков прежде всего преобладают всевозможные зарисовки состояний, действий, пластики человека в условиях фронта. Иной раз такие наблюдения вырастают в развернутое повествование.

Однако и малые, и более крупные станковые формы военной графики стилистически вырываются из потока советского графического искусства предшествующего времени. И фронтовая зарисовка, и станковая графика военной поры оказываются в принципе несовместимыми с предыдущими канонами и требованиями. Здесь естественно доминирует свободно понятая реалистическая стилистика.

***

Среди огромного числа художников-фронтовиков некоторые стали знаменитыми, другие остались неизвестными или забытыми. Но каждый из них приносил огромную практическую пользу как нашей армии, так и всем, кто находился в тылу, поднимая дух и веру в общую победу.

Многообразие впечатлений, полученных на фронте, породило многообразие форм. Это и быстрые документально точные фронтовые зарисовки, разные по технике, стилю и художественному уровню. Это и портретные рисунки бойцов, партизан, моряков, санитарок, командиров — богатейшая летопись войны, впоследствии переведенная частично в гравюру (литографии Г.В. Верейского, гравюры С.С. Кобуладзе, акварели А.В. Фонвизина, рисунки М.С. Сарьяна и т.д.). Это и пейзажи войны, среди которых особое место занимают изображения блокадного Ленинграда (гуаши Я. Николаева и М. Платунова, акварели и пастели Е. Белухи и С. Бойма и др.).

Наконец, эго целые серии графических листов на одну тему. Так появилась впечатляющая графическая серия Д.А. Шмаринова (1907–1999) «Не забудем, не простим!» (уголь, черная акварель, 1942), возникшая из зарисовок, которые он делал в только что освобожденных городах и деревнях, но окончательно завершенная уже после войны: пожарища, пепелища, плачущие над телами убитых матери и вдовы — все сплавилось в трагический художественный образ с характерными ситуациями первого года войны. Из них наиболее известны «Мать» и «Возвращение», а также «Казнь партизанки».

В ряде удачных, запоминающихся рисунков художники запечатлели облик советского партизана, в других раскрыт героический образ рядовых командиров и бойцов Красной армии, даны картины отдельных боевых эпизодов.

Широкую известность получили фронтовые рисунки Н. Жукова, В. Климашина, П. Баранова и других выдающихся художников-гра-

фиков, входивших в созданную М. Грековым еще до войны Студию военных художников.

Над портретами, в своем излюбленном жанре, продолжал много работать Г.С. Верейский (1886–1962). Непосредственно в воинских частях он создал немало портретов летчиков, моряков, а также видных деятелей советской культуры: «И.А. Орбели в рабочем кабинете в Эрмитаже» (1942), «Архитектор Л.В. Руднев», «Художник Е.Е. Лансере» (1944) и др.

В различных визуально-пластических версиях фронтовая дорога постоянно присутствует в поле внимания наших художников. Впечатление всеобщей вовлеченности в тяжкий и долговременный труд войны несет лист Н. Жукова (1908–1973) «Фронтовая дорога» (1943). Грузовые машины до отказа набиты солдатами, и сколько их, этих машин, прорывающихся к горизонту… Колеса тонут в разбитых, залитых водой колеях, безжизненны замершие вокруг поля, висят на столбах порванные провода, и только рев моторов да крик растревоженной вороньей стаи слышны под низко клубящимися мокрыми облаками.

Свидетельства графики помогают понять, что особенно поражало солдат, оставивших позади свой последний бой. Это была тишина, не нарушаемая больше разрывами снарядов и свистом пуль, разлитая в неподвижном воздухе и повсюду в природе, солнечные восходы и закаты. О том же рассказывает В. В. Богаткин (1922–1971) в своих внешне скромных, исполненных беглым карандашом работах «Так вот она, Тисса!» или «Тишина на Шпрее».

Совершенно естественно большое количество работ связано с темами героической обороны Москвы осенью 1941 года. В ряде рисунков А.М. Лаптева (1905–1965) («Оборонные сооружения в Москве», «“Ежи” у Савеловского вокзала» и др.) с большой остротой видения и эмоциональной взволнованностью показано лицо самой Москвы в те незабываемые дни. Художником представлен не парадный центр столицы, а та рабочая, повседневная Москва, какой она была главным образом в середине прошлого века и какой ее уже невозможно увидеть сегодня. Вдоль улицы — неказистые двух-трехэтажные фасады, над которыми вдруг возникают брандмауэр одинокого доходного дома, втиснутые в жилой квартал фабричные корпуса, старая кирпичная дымовая труба. Куда-то в очередной переулок, раздвигая перегораживающие проезд металлические конструкции, сворачивают трамвайные пути, причем и «ежи», и рельсы, и висящие над ними контактные провода будто стискивают всю

картину так же, как напитавшая каждый положенный на бумагу штрих стылая чернота той городской зимы. У магазина темнеет группа людей, ожидающих, скорее всего, когда «выбросят» хоть что-нибудь из продуктов. Зрелище в целом проникнуто болью и в то же время непреклонной силой, суровой решимостью выстоять, что двигала в те дни миллионами наших сограждан.

Московские улицы зимы 1941/42 года, жизнь, которою они жили, особые ритмы, темпы, тон ее, глубоко почувствовали и тонко передали В. Васильев и Ю. Пименов в серии больших гуашей и рисунков углем.

«Зенитная батарея. Москва» Г. Нисского, «Большой театр» П. Соколова-Скаля — вещи, для которых характерна подчеркнутая романтичность восприятия московских мотивов. Иной показана Москва в линогравюрах И. Соколова. Торжественное спокойствие пронизывает исполненную им панораму Кремля и изображение одной из центральных площадей, по которой вереницей движутся на фронт танки.

Для А.А. Дейнеки (1899–1969) относительно непродолжительные, но исключительные по силе воздействия фронтовые впечатления отозвались в его творчестве подчас жуткими в своем экспрессивном натурализме зарисовками, странно не вписывающимися в привычную для нас эпическую интерпретацию военной темы в советском искусстве. При этом откровенный драматический гротеск его рисунков нередко парадоксальным образом соседствует с образно-пластическими мотивами ампирно-барочной классики (о чем свидетельствуют, например, аллегорические фигуры Славы или Смерти, сопровождающие реальные сцены атак или осеняющие своим присутствием поля сражений).

Подобный экспрессионистский ракурс военной графики Дейнеки, нередко населенной фантазийными, почти сюрреалистическими образами, прослеживается и в изображении сцен, связанных с жизнью тыла, где мальчишки, играющие черепом в футбол, показаны в рамках обыденной жанровой сцены.

В совершенно ином аспекте развивается военная тема у Л.В. Сойфертиса (1911–1996). Ожидая от него как фронтовика показа эффектных батальных композиций или динамичных боевых действий, мы неожиданно погружаемся в мир теплого юмора, веселых переживаний, забавных сюжетных положений и даже романтических интонаций. В его отдельных изящных рисунках и графических сериях, исполненных черной акварелью, можно встретить и матроса, тщательно бреющего-

ся в краткое затишье между боями, и ребенка, делающего первые шаги посреди развалин, и увлеченно прихорашивающихся регулировщиц, и играющих в солдаты детей.

В отличие от Дейнеки, стремящегося практически в каждом из военных набросков и зарисовок создать предельно обнаженный в своей остроте символ военной трагедии, Сойфертис бережно и неторопливо, хотя не менее выразительно и точно фиксирует те бытовые моменты, которые повествуют о неистребимом течении и утверждении жизни даже перед лицом или на пороге смерти. Лист «Некогда!» (1941), например, изображает моряка, стоящего облокотившись на афишную тумбу, которому в короткую передышку между боями сразу двое мальчишек ловко чистят сапоги. «Севастопольский альбом», появившийся в годы войны, — это сравнительно небольшая серия рисунков, принесшая художнику заслуженную славу. Впервые выставленные еще в 1942 году в Москве, они не потеряли своей ценности и сегодня.

Е.Е. Лансере (1875–1946) написал гуашью серию небольших картин, объединенных общим названием «Трофеи русского оружия». Автор задумал показать великие победы русского оружия в различные исторические эпохи: «После Ледового побоища», «На Куликовом поле», «Полтавская победа», «1812 год» и т.д. Смерть помешала художнику завершить эту интересную работу.

Художник-фронтовик С.С. Уранова (1910–1988) на протяжении Великой Отечественной войны вела походный дневник. События военных лет четко и взволнованно отражены в этих живых, наполненных эмоциями тех лет графических листах, исполненных с натуры.

Поворотным моментом в войне стала Сталинградская битва, развернувшаяся в приволжских степях и закончившаяся окружением и пленением 300-тысячной немецкой армии. Ей посвятил свой труд К.И. Финогенов (1902–1989) — автор внушительного графического цикла «Сталинград» (1943): «Волжская твердыня», «Площадь павших борцов», «Лог смерти», «Здесь фашисты не прошли».

В.А. Фаддеев (1908–1996) автор серии рисунков о жизни гарнизона Брестской крепости, служил в 1939 году в противотанковой батарее крепости. Он был не только хорошо подготовленным офицером, но и художником-профессионалом. Сделанные им зарисовки, акварели сослуживцев и самой крепости стали историческим документом в воссоздании героической истории Брестской крепости.

В зажатом в кольцо блокады Ленинграде художники выпускали журнал литографических эстампов «Боевой карандаш» и вместе с другими ленинградцами показали всему миру беспримерное мужество и силу духа.

Во время Великой Отечественной войны В.В. Морозов (1904–1961) — выпускник факультета графики Института живописи, скульптуры и архитектуры 1940 года — вступил в народное ополчение, в годы блокады выполнял задания Политуправления Ленфронта, посещая военные части и постоянно рисуя, выпускал альбомы с портретами героев и многочисленные листовки. Совместно с А. Н. Яр-Кравченко он выпустил серии портретов летчиков «Герои воздушных боев за Ленинград» (1942), «Борьба за Ленинград. Летчики» (1944). Зимой 1942 года художник рисует блокадный город, отразив в этих работах величие израненного, но сопротивляющегося Ленинграда. Выпущенные в виде открыток, офорты стали документом эпохи, отразившим события глазами очевидца. Город пуст, мороз сковал каналы, разбитые решетки и поврежденные деревья острыми силуэтами читаются на фоне зданий с черными проемами окон («Фонтанка. Первая блокадная зима» (1942), «Летний дворец Петра (1943)). Узнаваемые архитектурные ансамбли — немые свидетели происходящего, заметны не разрушения, но пустота и сковавший все лед — холодное небо затянуто облаками, крылатая фигура форштевня «парит» над набережной («Ростральные колонны. Зима 1942 года»). Военные действия косвенно отражены в работах «Боевой корабль у Лебяжьей канавки» (1943), где острая графика мачт вторит живописным силуэтам деревьев Летнего сада, и «Воздушный патруль над Невой» (1944) — над узнаваемым силуэтом Петропавловской крепости в темных облаках читается след самолета. Мотив непогоды, хлещущего ливня и ветра возникает в сцене работ по маскировке объектов («Памятник В.И. Ленину у Финляндского вокзала» (1943), «Сфинкс на Неве» (1943)). Символом обороны становятся аэростаты, расставленные в узнаваемых знаковых местах («Дворцовая площадь» (1943)).

Штатным художником при Политуправлении ВМФ Северного флота в годы войны был А.А. Меркулов (1904–1973). Он создал более тысячи картин, гравюр, рисунков, плакатов, в первую очередь посвященных Северу. Автор линогравюр, публиковавшихся в газетах «Краснофлотец», «Северная вахта», «В бой за Родину», «Полярная правда». Оформитель нескольких сборников «Слава бесстрашным», альбома «СФ

в боях за Родину», серии графических зарисовок «Дорога в Киркенес — Норвегию».

Л.Е. Кербель (1917–2003), впоследствии получивший признание как скульптор-монументалист, автор ряда значительных памятников в Москве и других городах, исполнил серию портретов краснофлотцев-североморцев.

Сильное впечатление производят замечательные по мастерству рисунки Н.И. Дормидонтова (1898–1962). «У воды», «Очистка города», «Во дворе» — во всех этих больших листах развертывается особая жизнь. Художник изображает ее с необычайной объективностью, давая массу подробностей, бережно переходя от одной детали к другой. Но кажущаяся на первый взгляд неуместно-спокойной обстоятельность рисовальщика — вовсе не плод бесстрастности его наблюдений. Нужно вдумчивей вглядеться в работы Дормидонтова, и тогда станет ясно, что прекрасная сдержанность его графического повествования трепетно раскрывает эпопею тех дней, которые вошли в историю в качестве исключительного свидетельства необычайной высоты духа, присущей русскому человеку. И несмотря на обилие частностей в дормидонтовских рисунках, они воспринимаются как отмеченные чертами подлинной монументальности.

Напротив, острая экспрессивность присуща листам, входящим в цикл «Ленинград в дни блокады и освобождения» — так называется серия более чем из трех десятков автолитографий А.Ф. Пахомова (1900–1973), которую он начал в 1941 году и завершил уже после войны. Сюжеты, помимо жизни горожан в дни блокады, включали этап освобождения, восстановления города, радости жизни («Салют в честь прорыва блокады» и др.). Пахомов сам пережил блокаду, и его листы полны не только трагического чувства, но и восхищения перед мужеством и волей соотечественников. Весь мир обошел его лист «На Неву за водой» (1942), изображающий закутанных девочек, с огромными глазами, добывающих последними усилиями воду из Невы.

Декоративное богатство, праздничная яркость красок — неотъемлемые черты превосходных работ, входящих в серию М.П. Бобышова (1885–1964) «Ленинград во время войны». Сила данных листов в том, что представленный на них город с домами, искалеченными бомбардировкой, с окнами, забитыми дощатыми щитами, с памятниками, одетыми в деревянные «чехлы», с набережными, покрытыми снежными

сугробами, остается прекрасным и величественным. Как бы ни сильны были варварские разрушения, они не смогли погасить красоты несравненного города. Эта высокая красота его торжествует, соединяя в нерасторжимое целое поэзию пушкинского Петербурга с грозной атмосферой Ленинграда зимы 1941/42 года. Таково философское зерно бобышовской серии.

Близкое наименование имеет и серия рисунков Н.А. Павлова (1899–1968) «Ленинград в дни блокады». После красочных, исполненных акварелью и гуашью листов М. Бобышова павловские рисунки пером кажутся особенно скромными. В них отчетливо выступает именно документализирующее начало. Это не мешает проявлению в рисунках поэтической теплоты, с которой автор дает образы родного ему города.

Значительный документальный интерес представляет серия рисунков пером «На защиту Ленинграда» В. Серова, его же «Трудовые работы» и, особенно, большой рисунок углем И. Серебряного, изображающий тот, ставший уже легендарным путь по льду Ладожского озера («Ладожская трасса»), благодаря которому находившийся в тисках блокады Ленинград долгие месяцы был связан с остальною страною.

Рисункам Е.Д. Белухи (1889–1943) свойственны черты романтичности. И в ленинградских мотивах («Зенитки на набережной Невы»), и в сценах боевой жизни («Лыжники», «Разведка») очень эмоциональны пейзажи, живописно выполненные и полные внутренней жизни, как бы соответствующей духовному строю людей, показываемых среди этих пейзажей.

Интересна серия ксилографий П.А. Шиллинговского (1881–1942). Семь листов ее, объединенные темой «Осажденный город», полны мрачной романтики. Обстрел города, являющегося средоточием замечательных памятников зодчества и скульптуры, разрушение прекрасных созданий человеческого гения — об этом с нервной напряженностью, с внутренней острой болью говорят мастерски резанные миниатюрные гравюры художника.

Ленинградский художник В.И. Курдов (1905–1989) создал на протяжении военных лет одно из самых значительных произведений советской графики того времени — серию литографий «По дорогам войны» (1942–1945). «На Ладоге», «Поход партизан», «Пленный», «Эшелоны на станции» и как бы венчающий весь цикл работ лист «Ленинград — город-герой».

Интересную серию гравюр «Ленинград в блокаде» исполнила в 1944 году Л.И. Гагарина (1902–1984): «За водой», «У Русского музея» и др.

Художник Н.Е. Тимков (1912–1993) пишет обледенелый Ленинград зимы 1941–1942 гола. На акварелях и гуашах встает город сумрачный и все же прекрасный. Большое чувство сквозит в этих образах фронтового города. Художник точно схватил колорит зимы сорок первого года — дома, заваленные снегом, тяжелый дым, поднимающийся из труб…

Особое место в военной графике занимает историческая тема. В ней раскрывается наше прошлое, жизнь наших предков (гравюры В. Фаворского, А. Гончарова, И. Билибина). Но если рисунки к листам этой серии являются живыми и образными, то литографии выглядят сухими и излишне пафосными. Более гармоничными стали плакаты 1942–1943 годов, выполненные по этим рисункам.

Особенно зримо, наглядно, мощно звучит тема войны в работах книжных иллюстраторов. Это помогает читателю стать соучастником тех грозных событий, почувствовать дух времени, погрузиться в атмосферу военной поры.

Подлинно всенародным признанием пользовались иллюстрации О.Г. Верейского (1915–1993) к бессмертной поэме его земляка и друга А.Т. Твардовского «Василий Тёркин». В этих иллюстрациях художник, обобщив впечатления и наблюдения военных лет, талантливо воспроизвел будни фронтовой жизни и созданный воображением поэта образ смоленского парня, олицетворяющий удаль, смекалку и жизнелюбие русского солдата-патриота. Также интересны его иллюстрации к произведениям М. Шолохова «Судьба человека», В. Катаева «Сын полка» и др.

Среди авторов книжных иллюстраций широко известен и живописец, график, плакатист Н.Н. Жуков, упомянутый выше. В годы Великой Отечественной войны Жуков служил солдатом в артиллерии, потом работал в редакции армейской газеты и одновременно военным корреспондентом «Правды». После войны газета «Правда» направила Жукова своим корреспондентом на Нюрнбергский процесс, где он сделал более 400 рисунков и познакомился с писателем Б. Полевым, а потом иллюстрировал его книгу «Повесть о настоящем человеке».

***

Несмотря на тяжелые годы войны, выставки как оперативные творческие отчеты регулярно появлялись в разных городах — там, где

это было возможно организовать. На них демонстрировались бесценные документы эпохи — выполненные в совершенно неприспособленных для этого условиях рисунки, акварели и наброски художников.

В декабре 1941 года в Академии художеств Ленинграда были показаны только что защищенные дипломные работы. В январе 1942 года открылась выставка ленинградских художников, на ней было представлено 70 произведений. Особое значение имели три выставки художников ленинградского фронта (1943, 1944, 1945 гг.). Эти произведения, написанные в труднейшее время, как ничто другое, отражают блокадное время.

В сентябре 1942 года в Москве, в здании эвакуированной в Новосибирск Третьяковской галереи началась и длилась более года всесоюзная выставка «Великая Отечественная война» — на ней демонстрировалось почти тысяча произведений.

В июле 1943 года в Ленинграде открылась «Первая выставка художников-фронтовиков». Экспонировалось свыше 400 произведений живописи, графики, скульптуры 37 авторов. 8 ноября в Москве в Третьяковской галерее открылась Всесоюзная художественная выставка «Героический фронт и тыл». Экспонировалось 728 произведений 283 авторов.

***

Советская графика 1941–1945 годов почти в буквальном смысле способна провести дорогами Великой Отечественной. По мере того как разворачивалась эпопея войны, в графике активизировалось стремление к расширенному, панорамному охвату ее событий.

Поднявшаяся на прочной основе знания фронтовой действительности, графика военного времени разнообразна по манере и материалу. Рисунки, портреты, композиции, офорты, акварели, гуаши, пастели, рисунки тушью, пером, автолитографии, линогравюры воссоздают в своей совокупности образ героической обороны Отечества, не имеющей прецедента во всей мировой истории.

Несмотря на неодинаковость художественных устремлений создавших их мастеров, на различие техник, в которых они выполнены, большинство работ проникнуто красотой того духовного подъема, который в нашем сознании неразрывно связан с героической жизнью прошлого поколения.

Искусство графики в годы войны сыграло огромную воспитательную и мобилизующую роль, помогая лучше осмыслить происходившие события, укрепляя в народе чувство патриотизма.

Многие из созданных в годы войны графических произведений по накалу патриотических чувств, художественному мастерству, выразительности и эмоциональности по праву считаются непревзойденными. Наиболее значительные из них вошли в золотой фонд не только отечественного, но и мирового искусства.

На рисунки, сделанные второпях, — срочно в номер! — под бомбежкой и обстрелом, время поставило печать вечности. А такое происходит только с настоящим искусством.

Список литературы:

1. 15 лет со дня победы: каталог выставки / Союз художников СССР; Союз художников РСФСР; Московское отделение Союза художников РСФСР; составитель каталога Н.В. Баркова. — Москва: Советский художник, 1961. — 62 с.

2. 25 лет победы Советского Союза в Великой Отечественной войне [Изоматериал]: 1970: Всесоюзная художественная выставка: Живопись. Скульптура. Графика. Плакат. Монументально-декоративное искусство: каталог выставки / Министерство культуры СССР; Союз художников СССР; составители каталога В. Кузина, Г. Плетнева. — Москва: Советский художник, 1971. — 64 с.: ил.

3. *Арутюнян Ю.И.* Тема Великой Отечественной войны и блокады в графике Виктора Васильевича Морозова / Ю.И. Арутюнян // Всероссийская научно-практическая конференция «Культура в годы Великой Отечественной войны», 23–24 октября 2020 года. Секция 2 «Искусство и война»: сборник докладов / Санкт-Петербургский государственный институт культуры. — Санкт-Петербург, 2020. — С. 2–3.

4. Бессмертие подвига [Изоматериал]: альбом / автор-составитель В.А. Бойко. — Москва: Советский художник, 1980. — 120 с.: цв. ил.

5. Блокадный дневник [Изоматериал]: Живопись и графика блокадного времени: альбом-каталог / автор-составитель В.Е. Ловягина [и др.]. — Санкт-Петербург: Русская классика, 2005. — 183 с.: ил.

6. *Васильев В.* Спасенные от забвения рисунки ленинградских художников военных лет / В. Васильев // Русское искусство. — 2020. — № 2. — С. 38–45.

7. В боевом строю [Изоматериал]: выставка произведений военных художников ордена Красной Звезды Студии имени М.Б. Грекова: Творческий отчет за 40 лет: Живопись. Диорама. Графика. Скульптура: каталог / Министерство культуры СССР; Союз художников СССР; составитель каталога Д.Н. Дедуник [и др.]. — Москва: Советский художник, 1974. — 168 с. : ил.

8. Великая Отечественная война: [Текст]: Живопись, графика, скульптура / автор вступительной статьи и составитель Г.Г. Серова. — Москва: Изобрази-

тельное искусство, 1990. — 19 с., [93] л. ил.: ил. — (К 45-летию Победы в Великой Отечественной войне).

9. Великая Отечественная война. Живопись Графика Скульптура / автор вступительной статьи и составитель Г.Г. Серова. — Москва: Изобразительное искусство, 1994. — 200 с.

10. Великая Отечественная война. 1941–1945 [Текст]: Эстампы графиков Киева / художники А.Ф. Чернец, А.М. Шоломий, народный художник УССР В.Г. Литвиненко [и др.]. — [Киев]: [б. и.], 1974. — 46 отд. л. ил. в папке.

11. Великая Отечественная война в живописи и графике советских художников. — Москва: Изобразительное искусство, 1985. — 16 с.

12. Великая Отечественная война в живописи, скульптуре, графике. 1941–1945. — Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1950. — 198 с.

13. Великая Отечественная война в живописи, скульптуре, графике [Текст]: [альбом] / [предисловие президента Академии художеств СССР академика А. Герасимова]; ЦК проф. союза работников искусств СССР. — Москва: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, [1950]. — XX с., 237 отд. л. ил. в папке: ил.

14. Великая Отечественная война в произведениях советских художников [Текст]: Живопись, скульптура, графика: [альбом] / Академия художеств СССР, НИИ теории и истории изобразительных искусств; [автор-составитель О.И. Сопоцинский]. — Москва: Изобразительное искусство, 1979. — 293 с.: ил., цв. ил.

15. Виталий Фаддеев [Изоматериал]: Жизнь гарнизона героической Брестской крепости: 1938–1941: каталог выставки / Советский Комитет ветеранов войны; Московская организация Союза художников РСФСР; Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой». — Москва: Советский художник, 1977. — 28 с.: ил.

16. Выставка московских художников — ветеранов Великой Отечественной войны (20; 1988; Москва) [Изоматериал]: каталог выставки произведений / Московская организация Союза художников РСФСР. — Москва: б. и., 1988. — 56 с.: ил.

17. Выставка произведений московских художников-ветеранов Великой Отечественной войны (11; 1977; Москва) [Изоматериал]: каталог / Московская организация Союза художников РСФСР; составитель С. Львова; вступительная статья Ю. Дюженко. — Москва: б. и., 1977. — 48 с.: ил.

18. Выставка фронтовых рисунков и этюдов [Изоматериал]: 1941–1945 гг.: каталог / Министерство культуры РСФСР; Союз художников РСФСР; составитель Н.С. Тимашевич. — Ленинград: Художник РСФСР, 1977. — 44 с., 78 с.: ил.

19. Выставка зарисовок и этюдов, выполненных в годы Великой Отечественной войны [Текст]: (к 45-й годовщине Советской Армии): каталог / Москов-

ский текстильный институт, факультет прикладного искусства. — [Москва]: [б. и.], [1964]. — 5, [1] с.

20. *Гапеева В.И.* Беседы о советских художниках [Текст]: пособие для учащихся / В.И. Гапеева, Э.В. Кузнецова. — Москва; Ленинград: Просвещение, 1964. — 198 с.

21. Графика из работ военных художников в дни Великой Отечественной войны 1941–1945 [Изоматериал]: [альбом]. — Москва: Военное издательство Военного Министерства Союза ССР, 1950. — 24 л. ил. в папке.

22. Графические ракурсы войны. Александр Дейнека — Леонид Сойфертис. Каталог выставки галереи Г.О.С.Т. / автор вступительной статьи Е. Грибоносова-Гребнева. — Москва: Галерея «Г.О.С.Т.», 2005. — 52 с.

23. *Зайцев Е.В.* Война и мир глазами художника [Изоматериал]: Живопись. Графика. Скульптура. Диорама: 1941–1945: [альбом] / Е.В. Зайцев; НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. — Москва: Пассим; Бухгалтерский учет, 1995. — 184 с.: ил.

24. *Зайцев Е.В.* Художественная летопись Великой Отечественной [Изоматериал]: Графика. Живопись. Скульптура. Театрально-декорационное искусство: Народное искусство: [кн.-альбом] / Е.В. Зайцев; редактор Р.В. Тимофеева. — Москва: Искусство, 1986. — 496 с.: ил.

25. Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1951.

26. Каталог выставки живописи, графики, скульптуры художников-фронтовиков [Текст] / [Московский союз советских художников; каталог; составитель Е. Членова]. — [Москва]: [б. и.], [1946]. — 10, [1] с.

27. Каталог художественно-документальной выставки «Когда музы не молчали…», посвященной 65-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов: живопись, графика, предметы материальной культуры, документы, книги / Департамент культуры и охраны объектов культурного наследия Вологодской области, Вологодская областная картинная галерея, Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Череповецкое музейное объединение, Государственный архив Вологодской области, Вологодская областная универсальная научная библиотека им. И.В. Бабушкина. — Вологда: Арника, 2010. — 143, [1] с.: ил., цв. ил.

28. *Кучеренко Г.А.* Героическое в искусстве / Г.А. Кучеренко. — Москва: Изобразительное искусство, 1980. — 272 с.: цв. ил.

29. *Лебедев П.И.* Русская советская живопись: Краткая история / П.И. Лебедев. — Москва: Советский художник, 1963. — 277 с.: цв. ил.

30. Ленинградская графика 1941–1945 [Изоматериал]: Передвижная выставка для Украинской СССР: [каталог] / Ленинградский союз советских художников; вступительная статья З. Фомичевой. — Ленинград: б. и., 1945. — 35 с.

31. *Маврина Т.А.* Москва. Сорок сороков: работы военных лет / Т.А. Маврина; редактор Т. Боднарук; пер. В. Максимов. — Москва: Московские учебники и Картолитография, 2001. — 119 с.: ил.

32. *Морозов А.* Подвиг и Слава. Искусство на войне / А. Морозов // Третьяковская галерея. — 2013. — № 3. — С. 114–143.

33. Московские художники в дни Великой Отечественной войны: Воспоминания. Письма. Статьи: сборник / составитель В.А. Юматов; ответственный редактор П.К. Суздалев. — Москва: Советский художник, 1981. — 511 с.: ил., рис.

34. *Муравин Г.Л.* Двое из многих тысяч / Г.Л. Муравин; редактор В. Ракитин; художник Б. Шейнес. — Москва: Советский художник, 1967. — 120 с.: ил. — (Страницы истории искусств).

35. *Никифоровская И.В.* Художники осажденного города [Изоматериал]: Ленинградские художники в годы Великой Отечественной войны: [альбом] / И.В. Никифоровская. — Ленинград: Искусство, 1985. — 240 с.: ил.

36. Первая выставка художников-фронтовиков: каталог / [составитель Т.Д. Фомичева]. — Ленинград: Военное издательство народного комиссариата обороны, 1943. — 44, [4] с., [10] с. ил.

37. Подвигу 40 лет [Изоматериал]: [альбом] / автор-составитель Э.Н. Пугачева; вступительная статья К.С. Москаленко. — Москва: Советский художник, 1985. — 228 с.: цв. ил.

38. *Подобедова О.И.* Великая Отечественная война в советской графике [Текст]: (По материалам станковой графики художников Москвы и Ленинграда): автореферат дис. … канд. искусствоведческих наук / О.И. Подобедова; Академия наук СССР. Институт истории искусств. — Москва: [б. и.], 1952. — 15 с.

39. Ради жизни на земле [Изоматериал]: альбом / вступительная статья С.Т. Ткачева; текст и составление В.А. Леняшина, А.Ф. Дмитренко. — Ленинград: Художник РСФСР, 1985. — 300 с.: цв. ил.

40. Советское изобразительное искусство. 1941–1960: Живопись. Скульптура. Графика. Театрально-декорационное искусство: альбом / О. И. Сопоцинский [и др.]; Академия художеств СССР; НИИ теории и истории изобразительных искусств; под редакцией Б.В. Веймарна и О.И. Сопоцинского. — Москва: Искусство, 1981. — 294 с., 187 л. ил.: ил., цв. ил.

41. Советское изобразительное искусство: к 60-летию образования СССР: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство: альбом / со-

ставление В.В. Ванслова, М.Т. Кузьминой; вступительная статья В.В. Ванслова. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 423 с.: ил., цв. ил.

42. *Уранова С.С.* Четыре года в шинели: Фронтовой дневник художницы. 1942–1945 / С.С. Уранова. — Москва: Советский художник, 1967. — 134 с.: ил.

43. *Холодовская М.З.* Великая Отечественная война в советской графике [Изоматериал]: [комплект репродукций] / М.З. Холодовская. — Москва: Издательство Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1948. — 1 папка (27 с., 88 л. репрод.).

44. *Холодовская М.З.* Великая Отечественная война в советской графике [Текст]: [альбом] / [сост.] М.З. Холодовская. — Москва: издательство и тип. Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1948 (тип. «Кр. пролетарий»). — 27 с.

45. Художественная выставка к 30-летию Великой Победы, Москва, апрель — май 1975 г. [Текст]: каталог / Московская организация Союза художников РСФСР; [над каталогом работали: А. Ижеля и др.]. — Москва: [б. и.], печ. 1975. — 64, [4] с., [21] л. ил.

46. Художественные документы эпохи Великой Отечественной войны, 1941–1945 [Изоматериал]: живопись, графика, плакат, сатира, фотография: [выставка]: Союз художников СССР: [плакат] / [художник В. Каракашев]. — Москва: Советский художник, 1990. — 1 л.

47. Художники Победы [Текст]: живопись, графика, скульптура из фондов музеев Ленинградской области: к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне / Комитет по культуре Ленинградской обл., Ленинградское обл. гос. учреждение культуры «Музейное агентство»; [составитель Т.В. Балт и др.]. — Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2010. — 233, [1] с.: ил., цв. ил., портр.

48. *Чегодаев А.Д.* Русская графика 1941–1960 [Изоматериал]: Рисунок. Эстамп. Книга / А.Д. Чегодаев. — Москва: Искусство, 1979. — 40 с., 120 отд. л. ил. в папке.

49. *Червонная С.М.* О революции, о войне и мире, о родной земле: Очерки развития советского изобразительного искусства на современном этапе / С.М. Червонная. — Москва: Изобразительное искусство, 1985. — 192 с.: ил., цв. ил.

50. Шестнадцатая выставка произведений московских художников — участников Великой Отечественной войны [Текст]: живопись, графика, скульптура, плакат, декоративно-прикладное искусство, кинодекорационное искусство / Московская организация Союза художников РСФСР; [сост. О.В. Григорьева]. — Москва: Советский художник, 1983. — 14, [1] с.

51. Эстамп. 75 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. / Секция графики Санкт-Петербургского союза художников России; руководи-

тель проекта заслуженный художник Российской Федерации Кукушкин Олег Геннадьевич; титульный лист разработала и выполнила Черная Елена Александровна. — Санкт-Петербург: [б. и.], 2020. — 3 альбома (61 отд. л. эстампов) в футляре.

52. Я прошел по той войне: 40-летию Победы посвящается: Альбом. Выпуск 7 / редактор-составитель М.М. Черняховский; вступительная статья В.П. Морозова. — Москва: Советский художник, 1985. — 4 с., 24 отд. л. ил. в папке. — (Художники — участники Великой Отечественной войны — о войне).

Т.В. ГОРБУНОВА

Доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: gormstan@yandex.ru

T.V. GORBUNOVA

Doctor of Philosophy. Professor of the Saint-Petersburg Art and industrial academy named after A.L. Stieglitz
e-mail: gormstan@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-122-129

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО НАТЮРМОРТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ РУБЕЖА XIX–XX вв.

METAPHORICAL SPACE OF STILL LIFE IN ARTISTIC PRACTICE AT THE TURN OF THE 19th–20th CENTURIES

В предлагаемом материале освещаются основные моменты практики натюрморта в рубежные десятилетия XIX–XX веков. Натюрморт рассматривается как произведение самостоятельного жанра, обретающего в этот исторический момент особую популярность и новые выразительные формы предметно-пространственного видения. Показано, что в российской и европейской художественной практике через обращение к жанру натюрморта определялся поиск пространства, обладающего новой системой смыслов.

В статье отмечаются общие черты художественной эволюции натюрморта в российском и западном искусстве, а также различия, определяемые конкретной культурной ситуацией в разных странах.

The proposed material highlights the main points of the new practice of still life in the late nineteenth and twentieth centuries. Still life is viewed as a work of an independent genre, which at this historical moment is gaining special popularity and new forms of object-spatial vision. It is shown that in Russian and Western art practice,

through an appeal to the genre of still life, the search for a new space with its own system of meanings was determined.
The article notes both the general features of the artistic evolution of still life in Russian and Western art and the differences determined by the specific cultural - situation in different countries.

Ключевые слова: натюрморт, жанр, пространство, форма, метафора, эволюция, декоративно-прикладное искусство, художественная практика.
Keywords: Still life, genre, space, form, metaphor, evolution, arts and crafts, artistic.

XIX век подарил будущему времени художественный опыт, богатый новыми формами исторического движения прикладных искусств и их расцветом на рубеже XIX–XX вв. Между тем уже во второй половине XIX века на выставках рядом с произведениями прикладного искусства стали экспонироваться изделия художественной индустрии, создание которых все больше подчинялось машинному производству. В новом культурном контексте образ второй искусственной природы, «образ вещи», стал выстраивать собственную мифологию, приобретавшую важное значение в художественной практике текущих десятилетий.

В тот момент в изобразительном искусстве Европы и России большую популярность, как известно, завоевал жанр натюрморта. Сезанн наделил его значимостью пейзажа и портрета, в творчестве Матисса ему была подарена одна из ведущих ролей; Ван Гог, Пикассо, Брак все чаще в своих станковых работах отдавали предпочтение не пейзажу, а натюрморту.

Г. Гадамер, известный представитель немецкой герменевтики, охарактеризовал причину этой популярности стремлением станковых форм изображать предметы, «подвластные нашей воле». Этот смысловой фон Гадамер увидел в натюрмортах Сезанна, где «осязаемые предметы уже не собраны в пространстве, в которое вот-вот можно войти; они, словно какой-то таинственной силой, заключены в пределах плоскости, которая и представляет собой их собственное пространство» [1, с. 182].

Мысль Гадамера была созвучна культурному запросу, возвещавшему о появлении новых отношений искусства и промышленной индустрии. Гадамер не вспомнил идеи прерафаэлитов или идеи У. Мор-

риса, в которых жила надежда на сохранение приоритетов прикладных ремесел. Возможно, потому что между его позицией и лозунгами У. Морриса пролегла тропа «практической эстетики» бельгийского архитектора Ван де Велде, основавшего Высшее техническое училище прикладных искусств и провозгласившего возможность сближения изобразительного искусства и предметного творчества. Художники активно выходили к декоративному оформлению предметного окружения через промышленные образцы, а взрыв интереса к прикладному творчеству постепенно терял свои авангардные позиции.

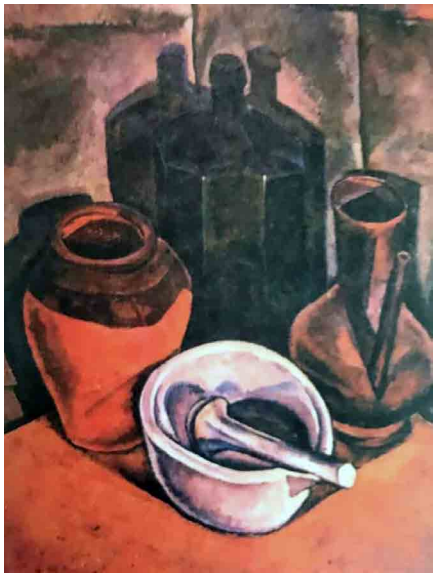
Гадамер лишь зафиксировал этот момент, показав, что натюрморт исполнил роль вестника «пространственных ощущений», раскрывавших новый союз промышленной индустрии и художественной практики. В этом смысле натюрморт стал «прелюдией той свободы современной живописной композиции, в которой не осталось и следа от мимесиса» [2, с. 180].

Впрочем, как известно, «прелюдией» тех или иных изменений натюрморт был не раз. Б. Виппер, описывая увлечение представителей романтизма этим жанром, отмечал, что термин «nature morte» возник «еще до того, как народилась новая живопись мертвой природы, или, вернее после того, как были в корне уничтожены последние ростки старого натюрморта. Романтизм… был одним из источников нового увлечения натюрмортом» [3, с. 51].

Позднее натюрморт превратился в один из любимых жанров импрессионистов, увлекшихся «жаждой анализа», а затем «Мане сменился Сезанном, замыслы которого полней всего могли выразиться именно в натюрморте. Предмет был для Сезанна тем, чего ему недоставало в человеке — безмолвным объектом эксперимента… И здесь Сезанн своим творчеством открывает новый и последний поворот в развитии натюрморта» [4, с. 57–59].

Характерно, что в исследованиях, посвященных искусству натюрморта XIX–XX вв., подчеркивается, как правило, его движение к плоскостному изображению. Это был действительно знаковый момент, ведь в пластически-плоскостном варианте «изображение всегда «помнит», что оно является «второй природой», не реальной формой в пространстве, а ее знаком, символом, …на контрастно-цветовых отношениях и принципах пластически-плоскостной изобразительности базируется народное искусство всех континентов и эпох» [5, с. 13–15].





В.Н. Лазарев показал, что, например, в византийской живописи отдельные элементы композиции соединялись «друг с другом, распластываясь на плоскости наподобие орнаментальных мотивов» [6, с. 22].

Увлечение европейских и русских художников декоративностью народного искусства развивалось в союзе с обращением к плоскостному изобразительному принципу. Отступив от перспективных построений, художники обратились к ярким и открытым цветам, к красочным контрастам. Так, Матисс, осуществляя свой колористический эксперимент и ограничивая глубину пространства, пришел к плоскостности изображениям. Тот же путь проделал и Ван Гог: его знаменитые подсолнухи подчинились плоскостной композиции.

В России этот экспериментальный поиск приобрел не меньшие масштабы и проявился через многообразие индивидуальных практик, к тому же «многие художники включили и в композицию картины предметы, вещи, выступающие в роли элементов натюрморта» [7, с. 3]. У К. Коровина и И. Грабаря декоративное начало уже во многом определяло композиционное и сюжетное решение натюрморта, но отнюдь не требовало отказа от натурных зарисовок и объемного изображения. Напротив, в натюрмортах мирискусников уже ясно просматривается последовательное движение к плоскостному изображению. Так, работы А.

Головина и Н. Сапунова во многом различны по использованию возможностей колорита, рисунка, выбора изображенных предметов, но стремление к отходу «от натуры» у них уже очевидно. «Они, как правило, не ставят целью передать предметы в их естественной жизненной компоновке. Их задача — создать яркое красочное целое, где каждый предмет, порой независимо от его жизненных функций, раскрывает свою чисто эстетическую ценность» [8, с. 16–17].

Изображенные предметы предстают, например, у Сапунова «телесными», уверенно вылепленными, но если это цветы, то обыкновенно — бумажные. Предметы в натюрмортах мирискусников часто объединяются в пространстве, где живописная плоскость напоминает декоративный занавес, плотно закрывающий окно в окружающий мир, «скажем, в натюрморте «Фарфоровые фигурки и розы» С. Судейкина изображенное зеркало не дает отражения расположенных перед ним предметов, тем самым уничтожая, а, не продолжая пространство» [9, с. 132]. В то же время у Головина плоскостное, «ковровое» решение композиции повторяется от натюрморта к натюрморту, и они «кажутся даже несколько перегруженными предметами, разнообразием цветовых сочетаний» [10, с. 17].

Натюрморт превращается у мирискусников в один из «полигонов», где экспериментируется отход от объемного изображения. Как у Матисса или Сезанна — в их натюрмортах осваиваются законы декоративного решения плоскости холста, однако здесь еще сохраняется переживание пространства как некоего динамического начала.

Интерес мирискусников к предметному миру проявился в видах искусства, близких к прикладничеству (например, театральная декорация), и непосредственно при обращении к прикладным искусствам, но они не вышли за границы создания «избранных», единичных вещей и «остановились перед необходимостью проектирования функционально продуманной вещи» [11, с. 142]. Это прозвучало и в их станковых работах, в частности, в натюрмортах, где эксперименты с плоскостным «видением», заключавшим союз с наступавшей эрой протодизайна, не стали причиной полного ухода от глубинного принципа изображения.

В первом десятилетии XX века жанр натюрморта стал ведущим в творчестве многих известных российских художников. Члены «Бубнового валета» учились у Сезанна и двигались довольно уверенно к плоскостному изображению, однако натура в их натюрмортах «объемной формы» не потеряла; П. Кончаловский, например, отбрасывал «все слу-

чайное и придавал предметам на полотне чувственную материальность, как будто хотел сконцентрировать в каждой вещи заложенную в ней энергию» [12, с. 119].

Очень скоро станковые формы активно включились в культурный поток, где, по мысли Гадамера, стала воспеваться «деталь машины» [13, с. 185]. Предметный мир принял на себя главную интригу наступившей эпохи и заполнил собой ее художественное пространство. Метафора натюрморта теперь наполнялась смыслами, рожденными новым отношением к миру Вещи. (Несколько позднее одна из работ Б. Виппера так и называлась: «Проблема и развитие натюрморта. Жизнь вещей» (Казань,1922). Важно, что для Виппера в натюрморте в эти годы начался не просто поиск иных путей изображения «мертвой натуры»: натюрморт, прежде всего, предстал проводником новых форм предметно-пространственного видения. С этой позицией солидарен и С.М. Даниэль, трактующий натюрморт как произведение самостоятельного жанра [14, Даниэль С.М.]

В новое десятилетие прямую тропу к плоскостному изображению проложили представители российского авангарда. Создавая в натюрмортах свой «мир предметности», они делали объектом основного внимания чаще всего фактуру, цвет, композицию: все то, что раньше в станковом искусстве выступало как форма. Так, в «Натюрморте с кувшином» А. Осмеркина предметный мир раскладывается на геометрические формы, пространство жестко ограничено плоскостью холста. В «Натюрморте с палитрой» В. Лебедева (1919) есть «телесность» изображенных предметов, но неслучайно искусствоведы видят здесь стремление к иллюзионистическим приемам, ведь даже фактура наделяется введением неживописных материалов. «Супрематисты составляют свою живопись из кусков железа, дерева, стекла, газетных вырезок, туго натянутых канатов. Живопись вещей они заменяют вещественной живописью… Кубисты и их последователи ведут искусство к предметному пониманию всего мира» [15, с. 60].

Искусство авангарда выступило в союзе уже не с задачами декоративно-прикладного искусства, а с задачами конструирования предметного мира, с дизайном. В. Татлин отказался от творчества в области прикладничества, начав «говорить» языком конструктора, задачей которого стало эстетическое оформление предметной среды.

Значительно позже в отечественной практике 1970–80-х гг. XX века вновь ярко проявилось увлечение художников жанром натюрмор-

та: «Обращение к натюрморту сопутствовало ветру перемен, который, не останавливаясь, разжигал костер интереса ко "второй природе"». Натюрморт на этом пути стал особо востребован, недаром он смог успешно войти не только в союз с двухмерностью станковых холстов, но и с трехмерностью керамического «натурстиля» [16, с. 23]. Тогда же в периодической печати появились публикации, посвященные «второй искусственной природе», где актуальной стала постановка вопроса о природе «мира Вещи»: «наряду с циклами наук о человеке и природе необходима и комплексная наука о «второй природе», о том, что человек создает своим умом и своими руками – о вещах (курсив наш — Т.Г.) [17, с. 44].

В 1970-е годы натюрморт неожиданно «вернулся» к пространству, освоенному художниками на рубеже XIX–XX вв., а ведь совсем недавно «создавалось впечатление, что искусство этого времени окончательно ушло в историю. Исчезало то, что своевременно и даже спустя десятилетия не было до конца осмыслено… К подлинному осмыслению этой эпохи мы приближаемся лишь в последнее время. Уяснить художественные процессы этого времени необходимо еще и потому, чтобы выявить логику преемственности в истории искусства и, в частности, понять, что из Х1Х переходит в ХХ век» [18, с. 174]

На рубеже XIX–XX веков профессиональные художники открыли значение декоративных ценностей народного искусства не только через прикладные виды и жанры, но и через станковые формы. Именно тогда новое художественное пространство определилось (в том же натюрморте) через поиск «экспериментального видения», обладающего своей системой исторических смыслов, которые стали вновь востребованы во второй половине XX века.

Примечания:

1. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М.: Искусство,1991. — 367 с.

2. Там же.

3. *Виппер Борис.* Проблема и развитие натюрморта. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 383 с.

4. Там же.

5. *Мошков В.М., Кузнецов О.И.* Пластическая основа композиции. (проблемы синтеза искусств). — СПб: Издательство Петербургского университета, 1994.— 79 с.

6. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство,1986. — 194 с.

7. *Кузмичева М.В.* Функции натюрморта в структуре картины (на материале русской живописи XVIII—XX веков). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2006. — 23 с.

8. *Ракова М.М.* Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970. — 147 с.

9. *Горбунова Т.В.* Изобразительное искусство в истории культуры. — СПб.: Лениздат, 1997. — 2001 с.

10. *Ракова М.М.* Русский натюрморт конца XIX — начала XX века: указ. соч.

11. *Горбунова Т.В.* Изобразительное искусство в истории культуры: указ. соч.

12. Энциклопедия натюрморта. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. — 352 с.

13. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного: указ. соч.

14. См.: *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи 18 века. — Л.: 1986. — 220 с.

15. *Виппер Борис.* Проблема и развитие натюрморта: указ. соч.

16. *Горбунова Т.В.* В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. — СПб.: Алетейя, 2017.— 215 с.

17. *Воронин Н.В.* На пороге «вещеведения» // Декоративное искусство СССР. — Советский художник. — 1986. — № 10. — 49 с.

18. *Хренов Николай.* Русский художественный ренессанс рубежа XIX–XX веков и взаимосвязи искусства двух веков. // Искусство XIX–XX веков. Контрасты и параллели. — М.: КАНОН-ПЛЮС, 2014. — 359 с.

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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-130-140

ЭХО ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ: СЕРГЕЙ ВИНОГРАДОВ И УСАДЕБНАЯ КУЛЬТУРА

ECHOES OF THE PAST TENSE: SERGEI VINOGRADOV AND ESTATE CULTURE

Переломный характер эпохи XX века, времени крупных социально-политических потрясений, отразился на русской культуре того времени. В статье описаны тяготы последствий октябрьских событий 1917 г., которые принесли разочарование многим творцам художественного искусства России. Трагичность мироощущения многих художников, связанная с общим восприятием переломной эпохи, воплотилась через их индивидуальные эстетические взгляды в усадебных сюжетах, в которых можно прочесть теряющуюся историческую культуру.

Обзорные статьи журналов, выходивших в России и за границей XX века о пейзажной живописи, демонстрируют трепетные чувства Сергея Виноградова к утрате национальных традиций, воплощенных в дворянских интерьерах. Желание художника передать особенности архитектуры и интерьеров на своих пейзажных полотнах оставило заметный след в истории русской пейзажной живописи того времени.

Произведения пейзажиста, запечатлевшие уходящий быт помещичьих имений и ретроспективизм, можно увидеть в Третьяковской галерее, Русском музее, в музеях Киева, Новосибирска,

Астрахани, Ташкента и Архангельска. Немало работ художника находится за границей в государственных и в частных собраниях.
The turning point of the XIX–XX centuries, the time of major socio-political upheavals, was reflected in the Russian culture of that time. The article describes the hardships of the consequences of the October events of 1917, which brought disappointment to many creators of the art of Russia. The tragic attitude of many artists, associated with the general perception of the turning point, was embodied through their individual aesthetic views in manor plots, in which one can read the lost historical culture.
Review articles on landscape painting in magazines published in Russia and abroad of the XIX–XX centuries demonstrate Sergei Vinogradov's tremulous feelings for the loss of national traditions embodied in noble interiors. The artist's desire to convey the peculiarities of architecture and interiors on his landscape canvases left a noticeable mark in the history of Russian landscape painting of that time.
The landscape painter's works, depicting the passing life of landowners' estates and retrospective, can be seen in the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, in museums in Kiev, Novosibirsk, Astrakhan, Tashkent and Arkhangelsk. A lot of the artist's works are abroad in public and private collections.

Ключевые слова: русское искусство XIX–XX веков, пейзаж, интерьер, усадьба, усадебный пейзаж, история, национальная культура, «Передвижники», «Мир искусства», «Союз русских художников».
Keywords: Russian art of the XIX–XX centuries, art, landscape, interior, manor, manor landscape, history, national culture, «Wanderers», «World of Arts», «Union of Russian Artists».

XX век пережил стремительное наступление империализма и был ознаменован для России значительными переменами в области искусства. Изменились его жанровая структура, содержание, характер, средства художественного выражения. Это время утверждения светского начала в искусстве и его сближения с западноевропейскими традициями [16, с. 44].

К середине столетия противостояние академической традиции и новой изобразительной системы, ориентированной на демократические идеи, обостряется. Эти процессы связаны с деятельностью Товарищества художественных передвижных выставок. Именно передвижники создали уходящий национальный пейзаж усадебной жизни удивительно притягательным и загадочным [6, с. 137]. Виноградов в письме Хруслову: «…мы ездим каждый вечер в соседнюю деревню … писать заброшенную усадьбу … (он гостит у художника В.П. Батурина в Тульской губернии). — Впечатление в этой усадьбе изумительно — особо я это испытываю, так как 5 лет тому назад я часто ездил туда в гости к помещику … владельцу, и там было весело, оживленно. Ну, а теперь там уныние страшное. Я жалею, что мало частность взял в этюде-то, в нем, пожалуй, не почувствуется заброса …» [14, с. 1].

В 1917-м началась агония. Опустели дома, белые колонны рухнули. Дорожки парков заросли травой. Утрата помещичьих усадеб, обреченных на запустение, ознаменовала прощание со старым, мирным временем, что роман-







Рис. 1. «Московский дворик», 1878 г.
Рис. 2. «Бабушкин сад», 1878 г.
Рис. 3. «Заросший пруд», 1879 г.

тизировалось в литературе и искусстве [12, с. 24]. Поэтическое изображение старой усадьбы начали еще В.Д. Поленов в картинах «Бабушкин сад», «Заросший пруд», «Московский дворик» (см. рис. 1–3) и В.М. Максимов в картине «Все в прошлом» (см. рис. 4) [12, с. 24–29]. По замыслу Поленова, усадьба должна была стать «гнездом художников», а со временем превратиться в первый провинциальный общедоступный музей.



Рис. 4. «Всё в прошлом» [4, с. 84], 1889 г.

В сюжет своих картин В. Поленов вводит не только природные и архитектурные мотивы, но и сцены повседневной жизни, что относит их к «пейзажному бытовому жанру». Будучи потомком дворянского рода, художник создает убедительные образы обитательниц «дворянского гнезда», что придает настроению картины ностальгический характер и вносит оттенок литературности. Композиционное решение перекликается с театральными постановками, посвященными уходящему миру российского дворянства [4, с. 83].

Особое очарование картине Максимова придает пейзаж. Большой полуразрушенный усадебный дом, вырубленные деревья старинного парка… Прошлое живет лишь в воспоминаниях, но серебристое сияние теплого весеннего дня наполняет душу светлым покоем, и по-прежнему буйно цветет старый куст сирени. В угасающей старой помещице, доживающей последние дни свои в бедной крестьянской обстановке, прекрасно выражено воспоминание о прежней широкой и роскошной помещичьей жизни. Максимов создал полотно глубокого общественного смысла и большой художественной выразительности, которое стало «символом уходящей пореформенной России» [1, с. 42].

Усадебные пейзажи тех времен встречались главным образом у москвичей. Мастера же «Мира искусства» писали дворцовые ансамбли, парки Версаля и пригородов Петербурга, способствовавшие возрождению интереса к памятникам архитектуры минувших эпох [7, с. 121]. Группа художников «Мир искусства» противопоставляла себя академизму и передвижничеству, пропагандируя эстетические идеи синтеза искусств, заложенные в основу стиля модерн, и особого вида

ретроспективизм, основанный на внимательном изучении старины, в особенности наследия «золотого» XVIII века [8, с. 58]. Близким принципам старших мирискусников был художник К.А. Сомов [11, с. 101]. Ярким примером интерпретации прошлого является картина Сомова «Эхо прошедшего времени» (см. рис. 5).



Рис. 5. «Эхо прошедшего времени», 1903 г. [11, с. 101]

В данной картине Сомов соединяет реальное и фантастическое, прошлое и современное, романтическое и бытовое. Героиня здесь как бы условна по манере выполнения. Она кажется тенью прошлого, посетившей старинный дом, где некогда обитала. Зато интерьер в картине жизненно убедителен. Не мистический трепет, а ласковая ирония ощущается в этом воскрешении теней прошлого [20, с. 18]. Через этот женский образ Сомов ненавязчиво и даже завуалированно передает романтическую тоску о прошлом.

Подобные примеры показывают, что зачастую за темой, широко используемой мирискусниками, их смысловыми принципами можно обнаружить совсем иное живописное наполнение, сочетание реалистического построения изображения с техническими приемами, найденными импрессионистами.

Общей идейной чертой другого движения художников «Союза русских художников» стало утверждение русской национальной самобытности в исторической картине усадебного пейзажа. Работая на пленэре, с натуры, живописцы этого направления создавали эмоционально насыщенные пейзажные, жанровые, интерьерные виды, которые объединялись в усадебной панораме [3, с. 73]. Пейзаж и интерьер помещичьих имений были преобладающим жанром мастеров этого объединения. Так новое понимание уходящей усадебной культуры нашло

отражение в работах С.А. Виноградова, который был выдающимся представителем «Союза» и автором лирических воспоминаний о дореволюционной России [10, с. 124].

Усадьба в исполнении Сергея Арсеньевича Виноградова — это чаще всего загородный дом, утопающий в зелени, роскошный сад и уютные, наполненные ласковым солнцем интерьеры. Виноградовым написаны десятки картин на усадебную тему. Художник бывал в самых



Рис. 6. «Русская усадьба», 1910 г.

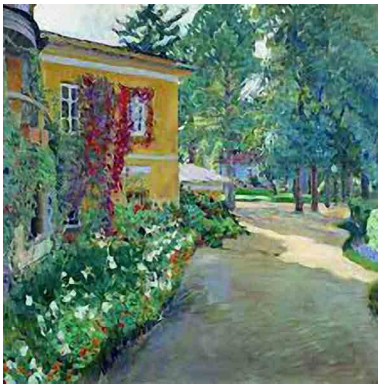


Рис. 7. «В усадьбе», 1910 г.



Рис. 8. «Русская усадьба», 1910 г.



Рис. 9. «В доме», 1910 г.

разных имениях Российской империи, его интересовали обжитые усадебные дома и ухоженные парки, олицетворяющие традиции дореволюционных имений [9, с. 107].

Обращение к эпохе минувших столетий, присутствующее в картинах серии «Русская усадьба», «В доме» (см. рис. 6–9), сближает художника с мирискусниками [18, с. 24–48].

В усадебных пейзажах Виноградова прослеживается преобладание ретроспективной тематики — видов старинных усадеб, террас, интерьеров, в которых неизменно присутствует светлая ностальгическая нота. Часто в них нет людей, об их присутствии могут свидетельствовать лишь детали: открытые двери, подчеркнутый порядок и ухоженность комнаты, рождающие особую гармонию, уют, просветленность этих усадебных интерьеров, в которых, как правило, всегда можно обнаружить связь с прошлым. Кроме того, мебель интерьеров — шторы с ламбрекеном, отполированный пол, великолепный стул из красного дерева в центре картины — также связывает зрителя с великолепием XVIII–XIX веков, которое в созданном мире художников возрождается из запустения и утраты, не принимающем реальность текущего времени, где традиции изжили свое [18, с. 99]. Так, Виноградов своими пейзажами отодвигает исчезновение внушающих усадеб и появление дач буржуазии, избегая скачка через рубеж неизбежно уходящей культуры.

Акцент на дачно-усадебной тематике был выбран неслучайно. Для Сергея Арсеньевича размеренная, насыщенная, приятная загородная жизнь среди близких друзей стала одним из самых счастливых периодов в жизни. В разные годы Виноградов гостил в имениях семьи Харитоненко, в Головинке у Мамонтовых, в Охотино у Константина Коровина, где царил уклад настоящего барства поэтического дворянского гнезда.

В набросках, этюдах и картинах головинского периода окончательно формируется импрессионистическая манера художника. Сергей Арсеньевич, следуя традициям того времени, зарисовывал парки, дома, интерьеры, образы хозяев и их детей [5, с. 84]. Именно эти сюжеты пробудили в Виноградове импрессиониста-пейзажиста, отодвинув на второй план интерес к жанровой живописи. Свет и цвет стали играть ведущую роль в его картинах (см. рис. 10).

Классические головинкинские интерьеры неоднократно появлялись на полотнах художника. Сергей Виноградов давал удивительно точные названия своим картинам: «В доме», «Лето», «Летом», «В усадь-



Рис. 10. «Дом в Ясной Поляне со стороны террасы», 1911 г. [18, с. 112]

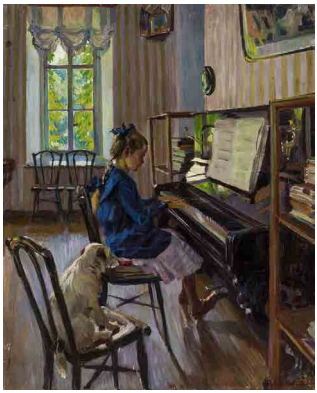


Рис. 11. «Играет» [13, с. 47]

бе», «Усадьба». Часто на картинах художника изображена Софья Мамонтова, младшая дочь владельцев поместья Головинка, в котором часто бывал Сергей Виноградов. Девочка с косичками была любимой моделью художника: ее он писал за фортепиано, за столом, у окна, на террасе (см. рис. 11) [13, с. 47].

Безмятежность летних уютных дней резко контрастирует с судьбами самих героев, попавших в торнадо XX века. Софье Мамонтовой суждено было прожить длинную и тяжелую жизнь, пройти через ссылки и лагеря; аналогичная судьба ждала и ее мужа, писателя Олега Волкова. На склоне лет Мамонтова активно участвовала в работе Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, пытаясь спасти наследие, еще не уничтоженное советской властью [19, с. 130]. И ее портрет — девочка с косичками, сосредоточенно играющая на фортепиано, — вызывает пронзительные чувства.

Однако в творчестве художник был достаточно консервативен. Единственное исключение — «импрессионистический поворот», случившийся с ним на рубеже XIX–XX веков. Неудивительно, что и темы его интересовали вполне традиционные. Гостивший в Крыму в 1915–1917 гг., художник изображал усадьбы. Часто навещал Константина Коровина на его даче «Саламбо» в Гурзуфе. И писал вполне коровинские полотна — с фиолетовыми тенями и яркими фруктами. Виноградов любил традиционный уклад усадебной жизни. [21, с. 108].

Виноградову выпала очень непростая судьба жить и творить на рубеже XIX–XX веков. Для тонкой натуры мастера революционные события в России стали потрясением. На его глазах рушилось то, что он любил. Однако в картинах этого периода мало что выдает взволнованность художника, что олицетворяет цель автора сохранить культурное наследие усадеб как неутраченного художественного феномена. Художник преображал видимую действительность в оригинальный живописный мир.

Несмотря на неминуемую гибель помещичьих имений, лишенных функции и источника финансирования, в 1920-е годы зародился всплеск краеведения (его частью был и интерес к усадьбам). Чем радикальнее была перестройка общества, тем больше находилось людей, желавших сохранить традиции и культуру [15, с. 157]. Здесь, на волне революционного романтизма, художники, входившие в разные творческие объединения передвижников, мирискусснников и союзников были озабочены неминуемым разрушением национализированных дворянских усадеб, которые они считали памятниками русского Просвещения, и ставили цель найти их и системно описать [2, с. 248].

Казалось, история подошла к своему финалу и ничто не в силах воскресить ни дискуссию об усадьбах, ни сами усадьбы. Они продолжали разрушаться, некоторые были перепрофилированы в санатории, детские дома, психоневрологические диспансеры, колонии для несовершеннолетних осужденных. Но чудо возрождения помещичьего быта происходило в пейзажных картинах художников того времени. Особую роль безусловно сыграло дарование и мастерство Сергея Виноградова, метафизические пейзажные фантазии которого мы можем видеть сегодня на выставке «Сергей Виноградов. Нарисованная жизнь» и проникнуться атмосферой «дворянских гнезд», где параллельная реальность XX века создает для всей выставки удивительный рефрен. Все экспонаты выставки — это изящные вещи навсегда канувшей в Лету жизни. Они — безусловная ценность, достижения национальной культуры. Картины Виноградова, представленные на выставке, имеют удивительно точное название. Это и намек на иллюзии, царившие в благополучных слоях общества, словно не замечавших надвигающуюся бурю. И отсылка к миссии художника: запечатлеть тот уклад и тех людей, которых история вскоре сметет с лица земли. И эту миссию Виноградов выполнил достойно. Ведь никакой другой культуры, кроме усадебной, у нас, по сути, в XVIII и большей части XIX века не было.

Сохранность нашего культурного наследия до сегодняшних дней — заслуга людей, заплативших жизнями, и деятелей искусства, не позволивших обесценить эту трагедию.

Таким образом, на основе проведенного исследования шедевров пейзажной живописи и писем Сергея Арсеньевича Виноградова, архивных документов, работ экспертов в сфере пейзажной живописи, воспоминаний учеников и современников мастера в статье сформировано целостное представление об усадебной пейзажной живописи рубежа XIX–XX веков через восприятие художника.

Список литературы:

1. *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». — Ленинград, 1928. — С. 40–51.

2. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. Часть 2. — Санкт-Петербург: Знание, 1902. — С. 248.

3. *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Выставка «Союза» // Речь. — 1910. — 27 декабря. — № 158. — С. 73.

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

6. *Дмитриева Н.А.* Передвижники и импрессионисты. Из истории русского искусства XIX — нач. XX века. Сборник исследований и публикаций. — М: 1987. — 228 с.

7. *Дьяконицын Л.Ф.* Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX века. — Пермь, 1966. — С. 121.

8. *Дягилев С.* Сложные вопросы // Мир искусства. — 1999. — № 3–4. — С. 58–59.

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

10. *Лапшин В.* «Союз русских художников». — Москва: 1986. — 328 с.

11. *Лобанов В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет. — Художественное издательское акц. о-во АХР, Москва: 1930. — 148 с.

12. *Маковский С.* Силуэты русских художников. — Прага. 1922. — С. 127.

13. *Пильский П.* На выставке академика С.А. Виноградова // Сегодня. — 1935. — № 108. — С. 47.

14. Письмо Виноградова Е.М. Хруслову от 8 февраля 1891 г. ГТГ, отдел рукописей. Ф. 9/96. Л. 1.

15. *Плеханов Г.В.* История русской общественной мысли. Книга 1. Москва-Ленинград, 1925. — С. 157.

16. Русские Латвии. — URL: http://www.russkije.lv/ (дата обращения: 03.08.2021).

17. *Соколова Н.И., Ванслова В.В.* Пути развития русского искусства конца XIX в. — Искусство, Москва: 1972. — 423 с.

18. *Станкевич Н.* Сергей Виноградов / Н. Станкевич. — Искусство, Ленинград: 1971. — 157 с.

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

20. *Третьяков В.Т.* Выставки // Сегодня. — 1922. — № 11. — С. 18.

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

Л.Г. ОКРОШИДЗЕ
Аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: vaudetar@gmail.com

L.G. OKROSHIDZE
PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University
e-mail: vaudetar@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-141-150

ИСТОКИ РАЗВИТИЯ ПОРТРЕТНОЙ МИНИАТЮРЫ В АНГЛИИ

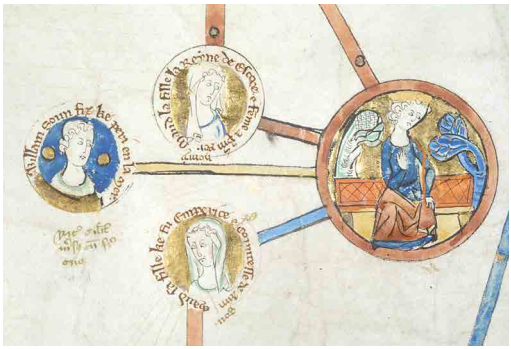
THE ORIGINS OF THE PORTRAIT MINIATURE IN ENGLAND

Развитие портрета в английском искусстве XV–XVI вв. представляет собой сложный и непостоянный процесс. Это было связано с некоторой обособленностью Англии от европейского искусства, а также с внутренними традициями. Средневековая составляющая, некогда тормозившая развитие портрета в Англии, стала благодатной почвой для появления там памятников портретной миниатюры. Следуя многовековым традициями создания иллюминированных рукописей, английской портретной миниатюре удалось стать главным художественным символом Англии эпохи Ренессанса.

The development of portraiture in English art of the 15th-16th centuries was complex and unstable. This was due to the geographic isolation of England from European art and domestic traditions. This Medieval component which once hindered the development of portraiture in England became a favorable ground for the appearance of the examples of the portrait miniature. Following the centuries-old tradition of creating illuminated manuscripts, the English portrait miniature became the leading artistic symbol of Renaissance England.

Ключевые слова: английское искусство, иллюминированные рукописи, портретная миниатюра, портрет.
Keywords: English art, illuminated manuscripts, portrait miniature, portraiture.

Обращение к изучению истоков развития жанра портретной миниатюры в Англии обусловлено тем, что здесь, несмотря на очень медленный и сложный процесс развития портрета, ему удалось стать одним из самых главных достояний местной художественной традиции. В Англии, как и в других художественных школах Европы, портретная миниатюра берет свое начало непосредственно в средневековых иллюминированных рукописях разных видов — религиозных, правовых, политических, геральдических и т.д. [1, p. 2]. Портрет, или же прото-портретные образы начинают впервые проявляться в памятниках далеких от натуралистичного и правдоподобного изображения человека. Среди всего многообразия образов мы встречаем и маргинальные иллюстрации, и изображения, вписанные в историзированные инициалы, а также наиболее близкие к миниатюре погрудные образы в форме медальонов [1, p. 2]. Эти примеры образуют промежуточные области, которые дают портрету возможность не только для возникновения, но и дальнейшего развития.



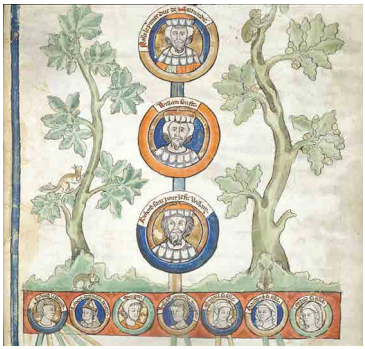


Рис. 1. Royal MS 14 B v. Генеалогическая хроника английских королей, конец XIII в. Происхождение — Англия. Формат — 3935 мм × 240 мм (свиток); язык — французский. Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London
Рис. 2. Royal MS 14 B vi. Генеалогический свиток с английскими королями, до 1308 г. Происхождение — Англия. Формат — 4750 мм × 275 мм (свиток); язык — французский. Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

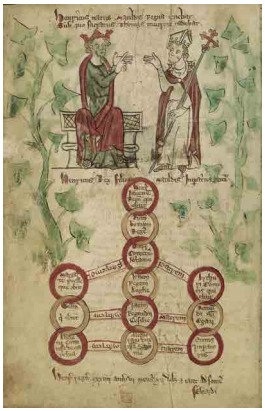




Рис. 3. Royal MS 20 A II. Хроники Англии, ок. 1307–1327. Происхождение — Англия. Формат — 230 мм × 150 мм (кодекс); язык — французский, латынь. Автор — Петр из Лэнгтофта. Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

Рис. 4. Arundel MS 331. Новые Статуты Эдуарда III и Ричарда II, ок.1392. Происхождение — Англия. Формат — 160 мм × 115 мм (кодекс); язык — французский, латынь. Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

Одним из первых мест для своего появления именно в светском искусстве портрет избирает генеалогии и хроники, так как повествование о событиях прошлого и настоящего уже изначально предполагает акцент на персоналиях. Здесь на смену схематичным изображениям постепенно приходят подробные рассказы, сопровождающиеся многочисленными иллюстрациями.

К ранним примерам можно отнести два свитка (рис. 1, 2) с изображениями генеалогий английских королей, которые обладают множеством сходств. В обоих случаях «портреты» правителей заключены в медальоны (что уже является прообразом портретной миниатюры), соединяемые друг с другом цветными линиями. Говорить о портрете на данном этапе преждевременно, так как все изображения имеют предельно условный характер. Тем не менее, именно в таких ранних образцах можно увидеть потенциал для будущего развития портретного жанра.

В середине XIV века изображения в английских рукописях все еще не получают должного развития, однако стремление выделить место для исторического персонажа начинает играть ключевую роль. Например, в хрониках Англии, созданных для короля Петром из Лэнгтофта,

повествование автора сопровождается изображениями предков Эдуарда II. Особого внимания заслуживают страницы с изображениями Вильгельма Завоевателя, Генриха II и Иоанна Безземельного (рис. 3). Помимо королей, в нижней части листа расположены таблицы с именами их детей и правнуков, — происходит слияние жанров хроник и генеалогий. В родословных пока что располагаются исключительно имена, однако в скором времени слово дополнится иллюстрацией.



Рис. 5. Cotton Nero D VII. Золотая книга Сент-Олбанс. Благотворители аббатства Сент-Олбанс, 1380. Мастер — Alanus Striler. Происхождение — Англия. Формат — 359 мм × 230 мм. (кодекс). Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

Уже вторая половина XIV века преподносит новые возможности для развития портретного жанра. Помимо хроник и генеалогий, прото-портрет проникает и в рукописи, содержащие своды законов — статуты. Один из ранних образцов (рис. 4) — манускрипт с изображением короля, созданный в 1392 году. В данном своде законов, как и в последующих примерах, изображение монарха появляется в историзированном инициале. Портрет весьма условен, но образ правителя уже наделен возрастными характеристиками. В книге отсутствуют какие-либо еще портреты; сам по себе свод законов не подразумевает наличие иллюстрированного ряда, однако, фигура короля появляется здесь неслучайно — это своего рода знак одобрения монархом всего, что написано под его изображением. В какой-то степени такие небольшие фигуры королей, открывающие правовые рукописи, подобны восковым печатям, которые ставили на всех государственных документах.

Помимо королей и представителей благородных семейств, в манускриптах встречаются и изображения людей, не имеющих знатного происхождения. Так, в книге, повествующей о благотворителях аббатства Сент-Олбанс, появляется не просто изображение одного из покровителей, а его автопортрет. Известно, что созданием манускрипта занимался Аланус Страйлер, который и изобразил себя на страницах манускрипта (рис. 5). В тексте говорится о том, что Страйлер предоставил материалы для рукописи, став одним из благотворителей, тем самым получил возможность

быть изображенным. Этот автопортрет, как и остальные прото-портретные образы, не тяготеет к натурализму — все они достаточно схематичны, условны и, скорее всего, являются портретами-типами. Однако само желание быть изображенным говорит о новом человеческом мышлении, которое стало выходить за рамки духовного искусства.



Рис. 6. Stowe MS 956. Псалмы на английском языке, ок. 1540. Автор — John Croke (translator). Происхождение — Англия (Лондон). Формат — 40 мм × 30 мм (кодекс); язык — английский. Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

«С конца XIV века начинается сложение нового стиля, известного нам под термином «Интернациональная готика», который никак не обособлялся современниками и не рассматривался как какое-то общеевропейское явление» [2, с. 111], тем не менее распространение новых идей и применение их на практике в разных странах позволяет говорить об общеевропейской тенденции. Люди XIV–XV веков стали уделять большое внимание собственной набожности [3, p. 193]. Эта попытка быть ближе к Богу запустила процесс постепенного обмирщения искусства, которое создавало благоприятную почву для будущей Реформации. Новое благочестие (Devotio Moderna) заменило «коллективные чтение Библии и молитву молитвой индивидуальной, тихой, внутренней и медитативной» [4, с. 173]. Стало появляться множество произведений, которые находились на стыке религиозного и светского искусства. Более того, новое религиозное течение стало импульсом к появлению произведений искусства, которые создавались не для коллективного пользования, а для частного. Стоит отметить, что именно в это время большой популярностью начинают пользоваться небольшие рукописные книги. Миниатюрные Часословы и Псалтири стали неотъемлемой частью жизни обеспеченного средневекового человека. Благодаря удобному формату, их часто брали с собой в путешествия. Нередко иллюстрации располагались в рукописи таким об-

разом, что раскрытая книга могла служить в качестве переносного алтаря. Предметы частного пользования создали еще одно пространство для формирования портрета. В отличие от образов, которые постоянно находились в поле зрения общественности и должны были отвечать определенным вкусам и традициям страны, культуры, общества и т.д., личные предметы ориентировались на вкусы заказчика и могли в полной мере отдавать предпочтение обмирщенным образам, а также изображениям его внешности. В данном случае становится выше вероятность того, что все изображения донаторов могли быть написаны с натуры.



Рис. 7. Harley MS 6205. Записки о Галльской войне, 1519. Автор — François du Moulin, Albert Pigghe. Мастер — Godefroy le Batave. Происхождение — Франция (Париж/Блуа). Формат — 240 мм × 120 мм (кодекс). Британская библиотека, Лондон. © The British Library, London

В качестве примера рукописей нового формата можно привести манускрипт Stowe MS 956, который был создан в 1540-е гг. Главной особенностью этой работы можно считать ее размер — всего 4 x 3 см. На фронтисписе расположился миниатюрный портрет Генриха VIII (рис. 6). Образ английского короля одновременно достоверен и реалистичен, лицо его написано тонкими мазками, имеющими большую цветовую градацию. Книга украшена металлическим узорчатым окладом, на котором имеются специальные петли для цепи, что позволяло бы носить ее на шее. Несмотря на то, что произведение создано после появления в Англии самостоятельной портретной миниатюры, оно как нельзя лучше отражает неуловимость переходного момента в истории развития портретного жанра от иллюминированных рукописей к медальону.

Подобные памятники переходных этапов существуют и во французском искусстве, например, экземпляр «Записок о Галльской войне», созданный в центральной Франции (Париж или Блуа). Здесь нас интересует изображение французского короля Франциска I (рис. 7) — портрет в медальоне на кобальтовом фоне, который в дальнейшем станет специфической чертой всех портерных миниатюр. Подгрудное изображение короля в три четверти исполнено монохромно, лишь с небольшим использованием позолоты. Подобное проявление интереса к

гризайльной манере исполнения продиктовано распространением карандашного портрета во Франции в тот период [5]. Графические портреты, несмотря на свою монохромность, очень точно фиксируют лицо, акцентируя внимание на наиболее характерных чертах. Буквально несколькими линиями мастерам удается добиться не только портретного сходства, но и сделать произведение динамичным.



Рис. 8. Inv. PD 19-1949. Портрет Генриха VIII, ок. 1525–1527. Акварель на пергаменте. Формат — 53 мм × 48 мм. Музей Фицуильяма, Кембридж. © The Fitzwilliam Museum, Cambridge

При английском королевском дворе появление портретной миниатюры связано с именем Екатерины Арагонской. Как известно, «именно Екатерина впервые заказала для мужа во Франции пару выполненных на эмали миниатюрных портретов, став, таким образом, крестной матерью этого жанра в Англии (миниатюры столь восхитили Генриха, что он немедленно выписал к себе художника-миниатюриста)» [6, с. 15]. Первым мастером миниатюристом в Англии стал Лукас Хорнбот, отец которого Герард Хорнбот работал с иллюминированными рукописями. Лукас прибыл в Англию в 1520-е гг., и спустя пять лет его имя появляется в документах английского королевского двора. В 1531 году он становится официальным королевским мастером, а через пару лет Лукас Хорнбот получил право пожизненно занимать эту должность [7, p. 434].

Одной из его наиболее ранних работ стал портрет Генриха (рис. 8), написанный примерно в 1526 г., — уникальное произведение, являющееся синтезом книжной иллюстрации и станкового портрета. Рассматриваемый нами «портрет Генриха — самый ранний из известных в Англии примеров так называемой портретной миниатюры, созданной не для того, чтобы проиллюстрировать книгу, а чтобы она использовалась и носилась в качестве драгоценности, или была помещена в маленькую коробочку, которую надо держать в руках» [8, p. 82]. Мы можем видеть отсутствие какой-либо сопроводительной информации о персоне, единственное, что есть на столь небольшой поверхности — это инициалы и возраст модели. Интимный характер портретной миниатюры во многом определил объем сопроводительной информации для каждого из портретов.

Портретная миниатюра быстро получает распространение и начинает играть немаловажную роль в установлении дипломатических связей между государствами. В 1526 году Генрих получает в качестве подарка от Франциска I медальоны с портретами короля и двух его сыновей. В ответ он отправляет французскому монарху портреты с изображением самого себя, его супруги Екатерины Арагонской и их дочери Принцессы Марии [7, p. 437].



Рис. 9. MSL/1999/6. Портретная миниатюра Генриха VIII, из письма Томасу Фостеру, 1524. Мастер — Lucas Horenbout. Национальная художественная библиотека в Музее Виктории и Альберта, Лондон. © Photograph by AndrewRT. National Art Library in the Victoria and Albert Museum, London, bought with the assistance of the Friends of the National Libraries, National Art Library

Основными требованиями в процессе написания миниатюры являются чистый воздух и хорошо освещенная мастерская. Но, конечно, главное в процессе — пигменты. Всю работу с ними живописцы проводили непосредственно в мастерской. Большинство пигментов имеют природное происхождение, а из продуктов фабричного производства использовались свинцовые белила. Писались миниатюры на пергаменте (как и книжная миниатюра), затем наклеивались на основу — игральную карту, плоскость которой полировали при помощи гладкого камня, звериных зубов или хрусталя [9, p. 99, 121].

Как и отец, Лукас Хорнбот работает и с манускриптами. В конце 20-х гг. XVI века им был создан образец, демонстрирующий связь между манускриптом и самостоятельной портретной миниатюрой. Это письмо Генриха Томасу Форстеру (инспектор королевских дел), где портрет короля (рис. 9), заключенный в медальон, расположился в историзированном инициале. Такой прием использовался мастерами в рукописях с генеалогиями, где все предки короля были заключены в медальоны [10, с. 370].

Вскоре главным мастером при английском королевском дворе станет Ганс Гольбейн Младший, который тоже будет работать с портретной миниатюрой. В Англии Гольбейн впервые познакомился с процессом создания миниатюр, а его учителем стал Лукас Хорнбот. Карел ван Мандер писал об учителе и ученике так: «Он подружился с ним и лишь

только увидел, как тот работает, тотчас же все и усвоил. Потом он превзошел его настолько, насколько, можно сказать, свет солнца превосходит свет луны, так как был несравненно выше и в рисунке, и в живописи, и в композиции» [11, с. 93].

Приемы и техники, используемые в работе Хорнботом и Гольбейном, как мы видим, унаследовали средневековую традицию иллюминированных рукописей. Важно отметить, что именно иностранные мастера смогли сохранить наследие английской традиции иллюминированных рукописей и позволили жанру портретной миниатюры обособиться от рамок книжной иллюстрации и начать собственный долгий путь развития. При этом преемственность основ портретной миниатюры сформировала некий канон, который оставался неизменным на протяжении многих веков. Портретная миниатюра очень быстро от этапа формирования (при Генрихе VIII) перешла в разряд главных национальных жанров уже при Елизавете I Тюдор.

Примечания:

1. *Goldring E.* Nicholas Hilliard: Life of an Artist. — New Haven and London: Yale University Press, 2019.

2. *Окрошидзе Л.Г.* Станковый портрет в эпоху Интернациональной готики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. — 2018. — № 1. — С. 110–117.

3. *Calkins R.G.* Monuments of Medieval art. — Oxford: Phaidon, 1979.

4. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; перевод с французского, послесловие и комментарии Михаила Рыклина. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.

5. *Мальцева Н.Л.* Французский карандашный портрет XVI века. — М.: Искусство, 1978.

6. *Дмитриева О.В.* Елизавета Тюдор. — М.: Молодая гвардия, 2012.

7. *Kren T., McKendrick S.* Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. — L.A.: Getty Museum, 2003.

8. *Coombs K.* A kind of gentle painting: limning in 16th century England. — London: British Museum Press, 2008.

9. *Hilliard N.* A treatise concerning the arte of limning / by Nicholas Hilliard; by Edward Norgate; with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. — Ashington: Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981

10. *Окрошидзе Л.Г.* Европейские мастера портрета как феномен английского искусства первой половины XVI века // Этюды культуры-2018: Материалы Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. — Томск, 2018. — С. 367–378.

11. *Ван Мандер К.* Книга о художниках. — СПб.: Азбука-классика, 2007.

Список литературы:

1. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; перевод с французского, послесловие и комментарии Михаила Рыклина. — Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.

2. *Ван Мандер К.* Книга о художниках. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.

3. *Дмитриева О.В.* Елизавета Тюдор. — Москва: Молодая гвардия, 2012.

4. *Мальцева Н.Л.* Французский карандашный портрет XVI века. — Москва: Искусство, 1978.

5. *Окрошидзе Л.Г.* Европейские мастера портрета как феномен английского искусства первой половины XVI века // Этюды культуры-2018: Материалы Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. — Томск, 2018. — С. 367–378.

6. *Окрошидзе Л.Г.* Станковый портрет в эпоху Интернациональной готики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА. — 2018. — № 1. — С. 110–117.

7. *Calkins R.G.* Monuments of Medieval art. — Oxford: Phaidon, 1979.

8. *Coombs K.* A kind of gentle painting: limning in 16th century England. — London: British Museum Press, 2008.

9. *Goldring E.* Nicholas Hilliard: Life of an Artist. — New Haven and London: Yale University Press, 2019.

10. *Kren T., McKendrick S.* Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. — L.A.: Getty Museum, 2003.

11. *Hilliard N.* A treatise concerning the arte of limning / by Nicholas Hilliard; by Edward Norgate; with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. — Ashington: Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981.

ЛИМ БЮН АНХИ
Соискатель кафедры русского искусства РГГУ
e-mail: sellamoon918@gmail.com

LIM BYUN ANKHI
Candidate of the Department of Russian Art of RSUH
e-mail: sellamoon918@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-151-158

НА ХЕ СЁК — КОРЕЙСКАЯ ХУДОЖНИЦА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX-го СТОЛЕТИЯ: У ИСТОКОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

NA HYE SEOK IS A KOREAN ARTIST OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY: AT THE ORIGINS OF PROFESSIONAL PAINTING

На Хе Сёк стала первой корейской женщиной-художницей, создававшей в начале прошлого столетия свои картины не в традиционной национальной стилистике, а отдававшей предпочтения пейзажной и портретной живописи, основанной на принципах импрессионизма и постимпрессионизма. Ее имя долгое время оставалось неизвестным. Научные исследования творчества художницы На Хе Сёк начинаются с 70-х годов прошлого столетия, когда руководитель Научно-исследовательского центра современной корейской живописи Ли Гу Ёль совершенно случайно нашел в монастыре Хэин Са десять картин неизвестной ему художницы, творчество которой его восхитило. Комплексный анализ творчества На Хе Сёк показал, что она сыграла важную роль в развитии корейской живописи первой половины XX-го столетия.

Korean artist Na Hye Seok became the first female artist to create her paintings at the beginning of the last century, not in the traditional national style, but preferring landscape and portrait painting based on the principles of Impressionism and post-impressionism. Her name remained unknown for a long time. Scientific research of

the artist Na Hye Seok's work begins in the 70s of the last century, when the head of the Research Center for Modern Korean Painting, Lee Gu Yel, accidentally found ten paintings by an unknown artist in the Haein Sa monastery, whose work he admired. A comprehensive analysis of Na Hye Seok's work showed that the artist played an important role in the development of Korean painting in the first half of the twentieth century.

Ключевые слова: корейское искусство, импрессионизм, постимпрессионизм, родоначальница европейского направления в корейской живописи, мастер портрета и пейзажа, живопись, портрет, пейзаж.
Keywords: Korean art, impressionism, post-impressionism, the founder of the European trend in Korean painting, master of portrait and landscape, painting, portrait, landscape.

Творчество корейской художницы На Хе Сёк (나혜석, 1896–1948) занимает исключительное место в истории корейского искусства первой половины XX-го столетия [1]. С ее именем связано утверждение современных европейских художественных принципов и нравственных свобод в корейском искусстве. На Хе Сёк стала первой женщиной-художником в традиционно ориентированном на мужчин мире корейского искусства, родоначальницей европейского направления в корейской живописи, последовательно воплощавшей в своем творчестве художественные принципы художников-импрессионистов и постимпрессионистов. Настоящим новаторством в не изменявшемся веками корейском изобразительном искусстве стал тот факт, что она, используя достижения западной живописи, стала работать в технике и стилях европейских живописцев. В обстановке того времени, когда женское движение в культурной и общественной жизни было сильно ограничено, она построила особый художественный мир и распространила его на мировоззрение современных корейских художников. На Хе Сёк стала образцом женщины нового типа, она осознавала свою роль первопроходца в корейской культурной жизни.

Художественные работы На Хе Сёк являются произведениями искусства, в которых в наибольшей степени раскрываются актуальные задачи корейского искусства первой половины XX-го столетия, духовные искания автора и социально-общественная деятельность художницы.

На становление личности корейской художницы На Хе Сёк существенно повлияли идеи феминизма на фоне общего подъема освободительного движения корейского народа того времени против Японии, под властью которой Корея находилась до 1910 года.

Первыми известными художественными произведениями На Хе Сёк стали комиксы, опубликованные в газетах в 1919 году. Комиксы важны, с одной стороны, как образец графического таланта художницы, а с другой — как отражение активной социальной позиции автора. Своим творчеством художница показала возможности развития новых жанров (комиксы) графики, сочетающих литературу и изобразительное искусство.

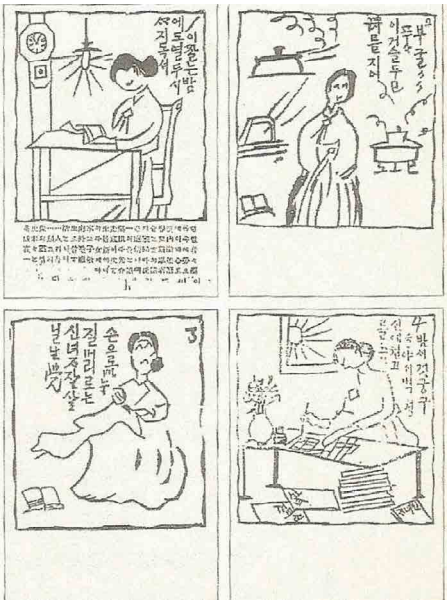


Рис. 1. Комикс «День учительницы Ким Иль Ёб» (김일엽의하루, 1920)

На страницах комиксов художница отражала национальные традиции: семейный завтрак, подготовка и празднование Нового года, поминовение усопших, детские игры и развлечения и др. Средствами графики художница рассказывала о насущных проблемах женского неравенства в корейском обществе и ставила другие вопросы, волновавшие корейских женщин.

Примером может служить комикс «День учительницы Ким Иль Ёб» (김일엽의하루), опубликованный в журнале «Новая женщина» в апреле 1920 года и состоящий из четырех рисунков, рассказывающих, чем занимается прогрессивная кореянка. Днем женщина занимается домашними делами и детьми, а вечером читает книги или что-то пишет: под столом и по комнате разбросаны исписанные листы бумаги (рис. 1).

Получив прекрасное образование в Сеуле и в Токио, побывав в Европе и в США, посетив при поддержке мужа Париж, познакомившись с произведениями французских живописцев и прослушав цикл лекций Роже

Биссьера в Академии Рансон, художница нашла основы для своего изобразительного стиля.

Освоив новый стиль художественного творчества, На Хе Сёк стала отдавать предпочтения пейзажному и портретному жанрам, основанным на принципах импрессионизма. Ей первой удалось соединить в своем творчестве корейскую тематику и европейскую стилистику, стать художницей, продвигающей в корейское искусство западный стиль.



Рис.2. Картина «Деревня, или деревенский пейзаж» (농가, 1922).

Первые живописные работы На Хе Сёк были представлены в марте 1921 года на международной выставке в Сеуле. Это были картины, созданные в реалистической стилистике, написанные в технике масляной живописи. Они вызвали огромный интерес профессионалов и любителей, так как отличались от традиционных черно-белых изображений цветов, зверей, птиц и др., рисуемых кистью и тушью. К сожалению, к настоящему моменту ее первые работы не сохранились, так как одни из них погибли вследствие пожара, другие были утрачены в силу различных жизненных обстоятельств.

В марте 1922 года на выставке в Токио было представлено ее полотно «Деревня, или деревенский пейзаж» (농가). В правой части картины изображена деревенская хижина с крышей, покрытой рисовой соломой, в левой — для создания композиционного баланса — деревья на фоне рисовых соломенных стогов, а между ними дорога. По дороге идет небольшого роста женщина в традиционной женской одежде ханбок (한복) с кувшином воды на голове, она является связующим центром картины. Картина по-новому освещала деревенский пейзаж, но в то же время в ней сохранялись некоторые элементы стилистики корейской национальной живописи, что было близко и понятно участникам и посетителям художественной выставки того времени (рис. 2).

Наряду с пейзажем, художница увлеклась портретной живописью. Париж и знакомство с великими художниками того времени позволили в короткий промежуток времени, в течение 8 месяцев 1927–1928

годов, освоить этот новый для нее жанр. На Хе Сёк создала несколько картин: «Танцоры», «Автопортрет», «Обнажённая», «Обнажённая со спины», «Портрет Ким У Ёна», еще один «Автопортрет».

Одним из первых был «Автопортрет» (자화상, 1928). На темном фоне изображена грустная женщина с огромными печальными глазами, широкими скулами и узким подбородком. Цветовая гамма лица и шеи плавно перетекает в V-образный, нетрадиционный для корейского костюма европейский воротник, почти соединяющийся со скорбно сложенными руками. Свет озаряет только левую часть лица, затемняет правую, поэтому создается эффект тайны, играющий значительную роль в создании настроения изображенной натуры, подчеркивающей ее загадочность, отрешенность от жизненных забот, погруженность в собственный мир. Одежда без всяких украшений прописана одним объемным пятном, как бы брошенным на холст. И весь портрет отражает геометрическую стройность композиции (рис. 3).





Рис. 3. Картина «Автопортрет» (자화상, 1928)
Рис. 4. Картина «Портрет Ким У Ёна» (김우영의초상, 1928)

«Портрет Ким У Ёна» (김우영의초상) — это портрет мужа. Здесь она явно подражает Полю Сезанну, что проявилось в подробном описании деталей: лицо в анфас, глаза, волосы, детали костюма: галстук, рубашка, ручка в кармане пиджака. В мельчайших деталях изображены черты лица и ухо мужчины. К сожалению, портрет художница не закончила (рис. 4).

На Хе Сёк приняла философию импрессионизма: необходимость запечатлеть прекрасное мгновенье, впечатление, создаваемое этим мгновением, и сумела освоить игру света, блеск солнечных лучей, воды, облаков, отблески света на стенах старинных зданий и др.

Ее творчество уникально, так как она не буквально заимствовала, а творчески воспринимала, переосмысливала и переносила европейский опыт на национальную почву, обогащала национальную живопись органичным сочетанием, философией взаимодействия новых приемов

и форм с традициями национальной живописи.

1930–1935 годы можно охарактеризовать как период расцвета творческой жизни художницы, в это время она создает свои лучшие картины, принимает участие в различных выставках, и одновременно начинается закат ее творчества.

Ее работы тех лет свидетельствуют о развитии творческого мышления, об освоении на практике идей импрессионистов и постимпрессионистов. Так, в картине «Сувон Сохо» (수원서호, 1934) совмещаются различные художественные направления. На первом плане четко прослеживаются идеи реализма, где в левой части картины представлены две маленькие женские фигуры кореянок в традиционных национальных платьях.

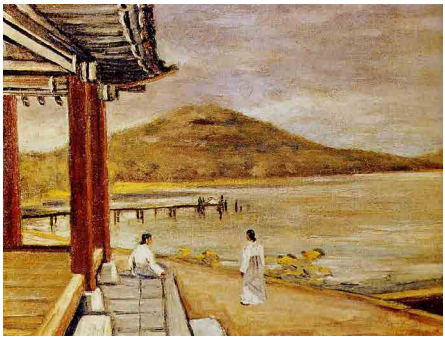




Рис. 5. Картина «Сувон Сохо» (수원서호, 1934)
Рис. 6. Картина «Дача» (별장, 1935)

Справа — озерная гладь, не волнуемая ветром, с мостками, врезающимися в водную поверхность, а на горизонте виднеются плавные очертания холма и бесконечное светло-серое небо, уходящее в далекую перспективу. Здесь изображена ранняя весна с элементами импрессионизма, выражаемыми нежным светло-коричневой цветовой гаммой, сиянием прозрачного неба, отражающегося в водной глади озера, игрой света и тени на каменных ступенях, ведущих на веранду (рис. 5).

Картина «Дача» (별장) свидетельствует о том, что художница освоила идеи импрессионистов и воплотила их в своих работах. На полотне представлен горный пейзаж с красивым величественным замком, парком и дорогой, ведущей к замку. В картине передаётся радостное настроение, основанное на воспоминаниях художницы о путешествии по Европе, создается впечатление сказочного дворца, в котором могла

бы проживать некая принцесса. Полихромная атмосфера, наполненная светом солнца и сиянием ярких красок, внушает зрителю идеи надежды и оптимизма. Сочетание фиолетового, красного, розового, зеленого и других цветов и оттенком уводит по дороге в сказочный дворец. К сожалению, картина нигде не выставляется, находится в частной коллекции, и ее местонахождение не известно (рис. 6).

В 1931 году для художницы наступают тяжелые времена. Она была вынуждена развестись с мужем, поэтому оказалась без материальной поддержки. Психологическое состояние ее было неустойчивым, развод, невозможность общаться с детьми, одиночество, отсутствие поддержки — все это плохо влияло на тонкую натуру хрупкой и беззащитной женщины.

Летом 1932 года На Хе Сёк во второй раз поехала на Золотую гору туда, где протекала река Хекым (해금), и остановилась там, где располагались маленькие сельские домики. Здесь она написала много пейзажей и других картин в разных жанрах. К сожалению, в доме, где она проживала, случился пожар, сгорели почти все ее картины, удалось спасти только десять из них. Следствием этого пожара стала тяжелая психологическая травма, шок, в результате чего состояние здоровья художницы стало резко ухудшаться — проявились проблемы с сердцем, руки часто не слушались художницу, болезни прогрессировали. И постепенно ей становилось все трудней и трудней участвовать в конкурсах. Несмотря на болезни, На Хе Сёк всё-таки участвует в мае 1933 года в двенадцатом корейском конкурсе, но, к сожалению, не занимает никакого призового места, что стало для нее большим потрясением, так как она привыкла завоевывать самые престижные награды.

Нищета и безысходность вынудили художницу обратиться за помощью к мужу, но он не принял ее и не помог. Неблагоприятные обстоятельства довели эту сильную и активную в прошлом женщину до истощения и тяжелого душевного заболевания. В 1945 году родственники сдали ее в дом престарелых в Сеуле. Проживая в доме престарелых, На Хе Сёк часто его покидала, делала мелкие покупки и говорила, что готовится к путешествию. Это помогало ей жить и повышало настроение. Однажды, покинув этот приют, больная художница пропала без вести. Через несколько месяцев в газете «Ганбо» (관보) в номере от 14 марта 1949 года появилась небольшая информация: «10 декабря 1948 года На Хе Сёк, скрывая свою личность, в полном одиночестве навеки закрыла

глаза в городской больнице для бедных». Так свидетельствует об этом событии Бюн Джон Э [2].

Научные исследования творчества художницы На Хе Сёк начинаются с 70-х годов прошлого столетия, когда руководитель Научно-исследовательского центра современной корейской живописи Ли Гу Ёль совершенно случайно нашел в монастыре Хэин Са картины неизвестной ему художницы, творчество которой его восхитило, поэтому он стал исследовать биографию и картины На Хе Сёк, опубликовал монографию «Эмми была родоначальницей живописи» (에미는 선각자였느니라). Эмми — это псевдоним На Хе Сёк [3].

Комплексный анализ творчества корейской художницы На Хе Сёк показал, что она сыграла важную роль в развитии корейской живописи первой половины XX-го столетия. Для современных корейских художников творчество На Хе Сёк является ярким примером духовного наставничества.

Отмеченное ярким национальным своеобразием, ее художественное творчество представляет собой неотъемлемую часть мировой культуры как отражение синтеза культурных традиций Востока и Запада, реализует пример энергичного вхождения корейской живописи в мировые художественные течения того периода.

Активные процессы включения Кореи в современную мировую цивилизацию в первой половине XX века способствовали духовному пробуждению нации, поиску самоидентификации наиболее активных членов корейского общества и росту национального самосознания и культуры.

Список литературы:

1. *Ли Сан Кён* (이상경). На Хе Сёк (나혜석전집). Монография. — Сеул: Корейское Министерство Культуры, 2000.

2. *Бюн Джон Э* (변정애). Исследование творчества На Хе Сёк. (나혜석회화에관한연구). Диссертация на соискание ученой степени канд. педагог. наук. — Университет Кён Ги (경기대학교), 2002.

3. *Ли Гу Ёль* (이구열). Эмми была родоначальницей живописи. — Сеул: Дон Ха, 1974.

Ю.И. ГУТАРЁВА
Кандидат искусствоведения, главный специалист. Региональное отделение УСДВ РАХ
e-mail: gutayule@mail.ru

Y. I. GUTAREVA
Candidate of Art History, Regional branch of the Russian Academy of Arts «Ural, Siberia and the Far East»
e-mail: gutayule@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-159-175

У ИСТОКОВ КОРЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИИ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

AT THE ORIGINS OF KOREAN MODERNISM: TRANSFORMATION OF TRADITION AND MODERNIZATION OF PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Период становления современного корейского искусства сложен и своеобразен и продолжает оставаться довольно актуальным вопросом для исследователей. Задачей статьи является рассмотрение особенностей модернизации живописи Кореи на основе художественных произведений корейских художников первой половины XX века, обнаруживающих эксперименты синтеза западноевропейских модернистских направлений и традиционных художественных основ, где традиция оказывается способной к трансформации в условиях современности.

The period of formation of contemporary Korean art is complex and peculiar, and continues to be a rather topical issue for researchers. The aim of the article is to examine the features of modernization of Korean painting on the basis of the artistic works of Korean artists of the first half of the twentieth century, revealing experiments in the synthesis of Western European modernist trends and traditional artistic foundations, where tradition is capable of transformation in modern conditions.

Ключевые слова: корейская живопись, корейский модернизм, трансформация традиции, колониальный период, Корея.
Keywords: Korean painting, Korean modernism, transformation of tradition, colonial period, Korea.

С началом XX века в корейском изобразительном искусстве происходит ряд глобальных изменений, связанных с адаптацией западных образцов искусства и освоением новых техник, прежде всего масляной живописи, что сопровождалось ускоренным разрушением ортодоксальных художественных принципов, неизбежно запускающих механизм стремительной культурной модернизации. Процесс формирования новых идеологических и стилистических форм искусства совпал со временем огромных политических, экономических и социальных перемен в корейском обществе, которые происходили стремительно в течение двух десятилетий. Когда Корейский полуостров стал частью империи Японии [прим. 1], корейская культура и искусство стали неотделимыми от политических планов страны-захватчика по отношению к ее колонии. Японское правительство предприняло ряд мер, оказавших колоссальное влияние на состояние художественной жизни в Корее в колониальный период (1910–1945), когда корейские художники были вынуждены изучать живописную технику, направления и стили не непосредственно в Европе, а опосредованно в Японии, то есть воспринимать через «японский фильтр» [2, с. 185]. Данный факт, безусловно, придает особую остроту становлению современного корейского искусства, которое до настоящего времени остается в центре пристального внимания в среде исследователей, являясь предметом дискуссий.

Не претендуя на глубокое изучение обозначенной проблемы, в данной статье предпринимается попытка рассмотреть лишь некоторые особенности модернизации корейской живописи первой половины XX века на основе художественных произведений отдельных мастеров, демонстрирующих эксперименты с использованием западноевропейских живописных направлений и проявлением самобытной художественной традиции в различных ее вариантах. Представляется важным рассмотрение истоков данного художественного явления, где традиция удивительным образом не исчезает безвозвратно, но оказывается способной к трансформации, обеспечивая в будущем развитие в корейском современном искусстве собственных, национально окрашенных, модернистских течений.

Следует отметить, что до конца XIX века в Корее западные формы искусства были знакомы лишь небольшому количеству представителей высшего класса, но с распространением реформаторских идей кэхва 개화 [прим. 2] Корея все больше становится открытой внешнему миру, обеспечивая почву для неизбежных перемен. Процесс демократизации элитарной культуры повлек угасание средневековой традиции корейских ученых-интеллектуалов (문인 мунин), которые занимались искусством как средством самосовершенствования. Утрачивается и понятие хвавон 화원 — должность придворного художника, выполняющего работы на заказ. Стирание социальных границ, прежде разделяющих корейских художников на «элитный» по происхождению класс (янбан 양반) и класс ремесленников (чунин 중인), приводит к трансформации их роли в обществе. Для всех художников начинает использоваться общее понятие хвага 화가 (художник), а для изобразительного искусства в широком смысле — понятие мисуль미술, что сопровождается понятийно-терминологической перестройкой предметной области искусства, вызывая «значимые изменения в сознании корейских художников» [8, с. 126].

Целью творчества становится выражение собственного личного мира и поиск нового посредством создания произведения, что существенно оказывает влияние на художественный мир Кореи начала XX века, в котором появляется абсолютно новое понимание искусства.

Свидетельством истинной модернизации искусства явилось открытие в 1911 году первого современного художественного учебного заведения в Корее — Школы изобразительного искусства и каллиграфии (Сохва мисульхве 서화미술회). Почти через десятилетие начинают проводиться ежегодные художественные публичные выставки Хёпчжон (협전), художники объединяются в художественные общества, создают свои мастерские, где проводятся уроки и мастер-классы, — это подтверждает, что корейское искусство стремительно вставало на новый путь развития [7, с. 101].

Вместе с тем, надо отметить, что местные художественные школы, придерживающиеся традиционных живописных техник, не могли предложить корейским художникам изучение западноевропейских и для овладения новым для них способом работы маслом на холсте им приходилось искать пути за пределами полуострова.

Ко Хидон (고희동, 1886–1965) считается первым из корейских мастеров, кто обратился к масляной живописи. Под руководством зна-

менитых чосонских мастеров Ан Чунсика (안중식,1861–1919) и Чо Сокчжина (조석진, 1853–1920) он постигал основы традиционной живописи, но был весьма увлечен достижениями западноевропейского изобразительного искусства и отправился в 1909 году в Японию с целью его изучения. После обучения на факультете западной живописи Токийской школы искусств он вернулся в Корею и стал первым корейским художником, освоившим новую технику маслом.



Рис. 1. Ко Хидон 고희동 (1886–1965). Автопортрет. 1915. Холст, масло. 61 x 46 см. Национальный Музей Современного искусства, г. Сеул

«Автопортрет с веером» Ко Хидона (рис. 1) заслуживает особого внимания не только тем, что является одной из первых работ живописи маслом корейского мастера, но и «ярким отражением новых художественных мировоззрений» [11, с. 20]. Изображая себя в расслабленной позе, с полуобнаженным торсом, автор бросает вызов ортодоксальным конфуцианским устоям представления портретных образов в благородном виде. Однако здесь очевидна и связь с традицией, потому как Ко Хидон изображает себя в окружении традиционных атрибутов (хотя и «западного мира») благородных ученых мужей: книг и картин.

Несмотря на то, что он стал первопроходцем в освоении живописи маслом, после возвращения на родину Ко Хидон вернулся к традиционной живописи тушью. Однако успешный опыт работы в новой технике не мог не оставить своего следа в его дальнейшем творчестве. Нередко он избирает сюжеты, присущие скорее западноевропейским жанровым картинам, где наблюдается использование линейной перспективы и светотеневой моделировки. [12, с. 6].

Важно отметить, что в корейской живописи с приходом новой техники маслом, для которой характерны не только иные материалы и методы, но и другая эстетика, произошло резкое размежевание единой школы на две ветви: «восточная» (тонянхва 동양화, далее получившая в Республике Корея название хангугхва한국화), и «западная» (соянхва 서양화). Однако столь разные по своим характеристикам, эти ветви не

существуют отдельно в корейском современном искусстве, но часто активно взаимодействуют, порождая порой удивительные плоды творчества, выросшие под светом иностранных идей, но питающиеся из традиционного грунта национальной традиции.



Рис. 2. Ким Кванхо 김관호 (1890–1959). Закат. 1916. Холст, масло. 127 х 128 см. Музей искусств, г. Тэгу

Вслед за Ко Хидоном в 1911 году осваивать западноевропейскую технику живописи в Токио начинает Ким Гванхо (김관호, 1890–1959), а через год — Ким Чханён (김찬영, 1893–1960), они стали новаторами в освоении основ западноевропейского искусства. И, несмотря на то, что в дальнейшем своем творчестве эти художники отошли от масляной техники [прим. 3], они сумели проложить первую тропинку на пути ее утверждения в корейской живописи.

Стремительные темпы модернизации корейской живописи проявлялись и в том, что вместе с новой техникой в нее вливалось жанровое многообразие, полностью меняя образные основы канонических жанров. Абсолютным новшеством, безусловно, всколыхнувшим незыблемые устои корейского общества, стало появление реалистичных изображений обнаженной фигуры, показ которой «буквально шокировал многих корейцев, воспитанных на традициях конфуцианской морали» [12, с. 19]. Показателен тот факт, что в заметке о картине Ким Гванхо «Закат» (рис. 2) корейская газета «Мэил Синбо» (выпуск 20 октября 1916 г.) воздержалась от публикации изображения данного произведения «ввиду присутствия на картине обнаженных женщин» [9, с. 105], что отражало довольно острую реакцию корейского общества на подобные картины. Но появлению нового в корейском искусстве было уже невозможно воспрепятствовать.

Ким Гванхо в данном произведении создает композицию с обнаженными женскими фигурами в природной среде, опираясь на основы классического западноевропейского академизма и подражая стилю

своего учителя Курода Сейки (1866–1924), возглавлявшего отдел масляной живописи в Токийской школе искусств. Работая в Париже в тесном контакте с художниками-импрессионистами, Курода Сейки выработал собственную творческую манеру письма, основанную на французском академизме и импрессионизме, принесшую ему успех и известность в Японии. Его произведения отличают чистота цвета и яркость света.

Однако в «Закате» Ким Гванхо нет изменчивой игры света и цвета: в кажущемся безжизненном пространстве с застывшей рекой зрителю предстают статичные фигуры лишь с редкими отблесками закатного солнца на их телах. Кроме того, данное полотно, изображающее пребывающих в некотором безвременном моменте героинь, характеризуется еще и четкой контурной проработкой, что явно выдает влияние дальневосточной традиционной живописной традиции.

Важно отметить, что из-за жестких ограничений на путешествия за пределы Японской империи, наложенных Генеральным правительством на колониальных подданных, для корейских художников было крайне затруднительно попасть в Европу, чтобы постигать основы западноевропейской живописи, поэтому вполне объяснимо, что в первые десятилетия XX века произведения Курода Сейки и его учеников Нагахаро Котаро (1864–1930), Фудзисима Текеджи (1867–1943) и др. становятся эталоном для корейских мастеров, создающих первые произведения маслом, и в Корее получают широкое признание академизм и импрессионизм. Но, несмотря на японское влияние, первой генерации корейских художников, получивших профессиональное образование в Японии, удалось заложить устойчивый фундамент для развития современного корейского искусства.

К таким ярким фигурам, несомненно, следует причислить На Хесок (나혜석,1896–1948), первую из корейских женщин, которая училась в Японии и стала новатором во многих сферах общественной и культурной жизни Кореи начала XX века. Неоднократный участник художественных групповых и персональных выставок, она вошла в историю искусств как первая корейская женщина, которая стала признанным профессиональным живописцем. Интересны ее пейзажи, демонстрирующие удачное сплавление академических основ и импрессионистических приемов, где На Хесок запечатлела узнаваемые виды местных достопримечательностей, стремясь «найти способы выразить национальное средствами западной живописной техники» [5, с. 157].

Важно отметить, что на фоне появления новых жанров наиболее популярным все же оставался пейзаж, что, вероятно, обусловлено многовековой дальневосточной живописной традицией. Но пейзаж, основанный не на опыте копирования, а преимущественно на этюдном впечатлении, живо запечатленном моменте. Проявлением импрессионизма отмечено творчество многих корейских живописцев первой половины XX века: Ким Чжугёна (김주경, 1902–1981), (Ли) Чжечхана (이제창, 1896–1954) и др., но О Чжихо (오지호, 1905–1982) достиг больших высот в этом направлении, блестяще адаптировав новую технику с национальным восприятием корейской природы. Его произведение «Солнечное место» (1939), построенное на игре света и цвета, передает непосредственное впечатление автора от увиденного им мгновения и считается вершиной «корейского импрессионизма» [13, с. 263] (рис. 3). Надо отметить, что корейские авторы раннего колониального периода, изображая окружающую среду, зачастую акцентируют самобытные реалии родной природы и архитектуры, что выдает их желание не отрываться от национальных истоков в эпоху японского засилья и ве-

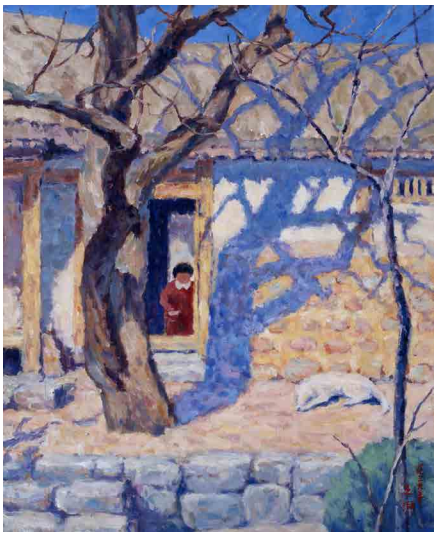


Рис. 3. О Чжихо 오지호 (1905–1982). Солнечное место. 1939. Холст, масло. 80 х 65 см. Национальный музей современного искусства Кореи, г. Сеул

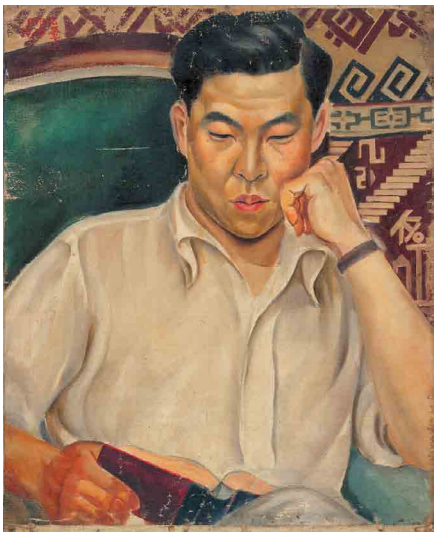


Рис. 4. И (Ли) Чжону 이종우 (1899–1979). Портрет друга за чтением. 1926. Холст, масло. 62,6 х 51,3 см. Музей Университета Ихва, г. Сеул



Рис. 5. Пэк Намсун 백남순 (1904–1994). Рай. 1937. 8-створчатая ширма, холст, масло. 172 х 378 см. Музей искусств Самсунг, г. Сеул

стернизации, а «сохранить себя и защитить корейскую культуру от растворения» [6, с. 304].

Следует сказать, после утверждения японским правительством политики «культурного управления» [прим. 4], некоторым корейским художникам все же удалось выехать для обучения в другие страны. Первым из них стал И (Ли) Чжону (이종우, 1899–1979), изучавший искусство во Франции с 1925 по 1928 год, где его академический живописный стиль, усвоенный им в Японии, обогатился новыми влияниями парижской школы. И (Ли) Чжону увлекается искусством постимпрессионистов, осваивает опыты сезаннистов и изучает особый «анатомический» стиль художника Василия Шухаева (1887–1973), мастерскую которого он посещал в Париже. «Портрет друга за чтением» (рис. 4) является ярким примером, где отчетливо проявляется выразительная скульптурность, присущая шухаевскому почерку. Однако более поздние портреты И (Ли) Чжону, такие как «Портрет друга» (1937), обнаруживают тяготение к плоскостному решению, сближаясь по своим художественным характеристикам с традиционными культовыми портретами эпохи Чосон (1392–1910).

Серьезную попытку синтезировать западноевропейскую живопись и классическую национальную традицию можно увидеть в произведении «Рай» (рис. 5) Пэк Намсун (백남순, 1904–1994), первой из корейских женщин, кто участвовал в художественных выставках в Европе.

Работа выполнена маслом на холсте, но в традиционном для корейской живописи формате восьмистворчатой ширмы, и является своеобразной вариацией традиционного жанра «горы-воды» (сансухва 산수화).

В Европе в 1930-е годы большого успеха достиг Пэ Унсон (배운성, 1900–1978), который выработал свой отличительный авторский почерк, где проявления европейского модернизма соединяются с традиционной корейской иконографией. Надо отметить, что он был довольно разносторонним художником: работал в технике гравюры, акварели и освоил масляную живопись, не утрачивая при этом связи с традиционными основами корейской живописи и избирая национальные темы. В его картинах, изображающих традиционные сцены жизни корейского общества, совмещаются такие особенности композиционного построения, как плоскостность первого плана и более детально проработанный дальний план с очевидной перспективой [9, с. 79–80].

Важным моментом для развития профессионального роста молодых корейских художников явилась возможность их участия в публичных художественных выставках Чосон, организованных в 1922 году в Корее японским правительством по аналогии с императорскими выставками Тейтен в Японии. Хотя исследователи часто склоняются к мнению, что данный проект был специально создан правительством Японии, «чтобы подрезать крылья у корейских художников — участников национальных художественных выставок Хёпчжон» [2, с. 189], являясь одним из важных пунктов программы «просвещенной стратегии» для ассимиляции корейской культуры. Это подтверждается фактом создания «эталонного искусства» (чхамгопум 참고품) как одного из разделов выставки, где выставлялись работы ведущих японских мастеров, которые устанавливали для молодых корейских художников «живописные стандарты» [9, с. 57], основанные на классическом западноевропейском реализме и импрессионизме японского проявления.

Неудивительно, что с началом 1930-х годов корейские художники начинают подвергать сомнению значимость утвердившегося на корейской арт-сцене японского художественного вкуса. В желании освободиться от навязанного японского влияния, в Корее создаются первые художественные объединения (в 1928 году — художественное объединение Ногхянхве 녹향회, в 1934 году — Могильхве 목일회) с целью «найти истинное искусство Чосон» [9, с. 67] и призывом к созданию картин, способных передавать национальный характер.



Рис. 6. И (Ли) Инсон 이인성 (1912–1950). Один день осени. 1934. Холст, масло. 96 x 161,4 см. Музей искусств Самсунг, г. Сеул

В корейской живописи этого периода становятся популярными так называемые картины «местного колорита» (хянтхосэк 향토색), где отличительной особенностью выступает обращение авторов к сценам корейского быта, хотя, надо отметить, само определение «местный колорит» несет в себе более объемный смысл [10, с. 94–96; 16]. В обращении к данной теме, раскрывающей самобытные реалии повседневной жизни корейцев, не может не прослеживаться желание авторов сохранить свою национальную культуру от размывающего иностранного влияния. Но нельзя не учитывать и тот факт, что колониальная политика Японии в те годы была направлена на развитие сельского хозяйства в Корее [прим. 5], и картины, представляющие идеалистические сцены женщин и детей в национальных одеждах за сбором и обработкой урожая, активно поощрялись членами жюри Чосонских выставок (большинство присяжных заседателей на Чосонских выставках были профессора Токийской школы искусств из Японии). Большую известность получила работа И (Ли) Инсона (이인성, 1912–1950) «Один день осени» (рис. 6), которая считается шедевром живописи «местного колорита» колониального периода, но вызвала дискуссии. В среде исследователей остается спорным вопрос, следует ли воспринимать это произведение как «проявление национального сознания корейского художника или как оппортунистический компромисс, поддерживающий колониальную стратегию поощрения ностальгических изображений корейской сельской местности с целью позиционирования Кореи как периферии передового центра Японии» [16]. Бесспорно то, что (И (Ли) Инсону удалось в своих художественных экспериментах объединить опыт постимпрессионистов, прежде всего



Рис. 7. И (Ли) Чунсоп 이중섭 (1916–1956). Семья в пути. 1954. Бумага, масло. 64, 5 x 29,5 см. Частная коллекция

Поля Гогена (1848–1903), со своими собственными открытиями в создании уникального живописного стиля, названного исследователями «корейским лиризмом» [16].

Корейские мастера уже, будучи более осведомленными об основах западного модернизма, начинают использовать в собственном творчестве технические приемы фовизма, экспрессионизма, кубизма и других художественных направлений, побуждающие к смелым формальным экспериментам в поисках обретения собственного стиля. Несмотря на трудности корейских «новаторов», которые чаще всего воспринимали лишь внешнюю манеру западноевропейской живописи, начатый ими процесс вхождения в общемировую художественную культуру стал «поворотным пунктом на пути к современному корейскому искусству в целом и живописи — в частности» [2, с. 190].

У истоков современной корейской живописи, где ведущими являются стихия цвета и островыразительная форма, стоит творчество Ку Бонуна (구본웅, 1906–1953), который в попытках отображения проявлений своего внутреннего мира и обнажения проблем внешнего, формально смыкаясь с поисками экспрессионистов, использует опыт фовистов. К числу художников, которые, оставаясь по духу национальными, активно восприняли стилистику западной живописи, можно причислить И (Ли) Чжунсопа (이중섭, 1916–1956), произведения которого также характеризуются насыщенной динамикой цвета, идущей от фовизма,

и повышенной эмоциональностью, присущей экспрессионизму. Большинство его известных работ выполнены в эскизной манере на довольно необычном материале — упаковочной бумаге для сигарет — и имеют небольшой формат, но отличаются глубокой выразительностью [17, с. 123] (рис. 7).

О новых, принципиально важных для корейской живописи началах, касающихся проблем синтеза восточного и западного искусства, можно говорить на основе жанровых произведений Ким Кичхана (김기창, 1914–2001) и его жены Пак Рехён (박래현, 1920–1976), представляющих самобытные формы трансплантации кубизма на корейской почве. Применяя геометрически упрощенные формы и усиливая фактурную выразительность линий, идущих от традиций корейской жанровой живописи (пхунсокхва 풍속화), эти художники создают произведения, способные передать корейскую ментальность новыми для того времени способами художественного выражения (рис. 8).

В связи с данным феноменом, нельзя не вспомнить Пак Сугына (박수근, 1914–1965) — художника, который был признан «выразителем корейской национальной художественной идентичности» [3, с. 4]. Его работы отличают плоскостное построение, особая гранитоподобная текстура фона и строй композиции, отсылающий к древним фрескам Когурё (37 до н. э. — 668). Не подражая напрямую ни одному из направлений модернизма, он изобрел свой собственный художественный язык, возникший на границе между древней культурой и цивилизацией, реалистичностью и абстракцией, традицией и современностью, «извлекая его из корней этничности эстетического сознания и выражая простым и искренним языком» [14, с. 47].



Рис. 8. Пак Рэхён 박래현 (1920–1976). На рынке. 1956. Бумага, смешанная техника. 267 х 220 см. Национальный музей современного искусства, г. Сеул



Рис. 9. Чан Укчжин 장욱진 (1918–1990). Кувшин (Тог). 1949. Холст, масло. 45 х 37 см. Частная коллекция



Рис. 10. Ким Хванги 김환기 (Вэнки, 1913–1974). Песнь вечности. 1957. Холст, масло. Музей искусств Самсун, г. Сеул

В сохранении культурной традиции заметную роль сыграли художественные открытия Чан Укчжина (장욱진, 1918–1990), связывающие идеалы прошлого с настоящим. В творчестве этого мастера, где границы, разделяющие восточную и западную живопись, почти стираются, прослеживаются влияния примитивизма и народной корейской живописи (минхва 민화). Утверждение Чан Укчжина о том, что «древность современна» [15], подтверждается его работами, в которых традиционное искусство, выступающее источником творческого вдохновения, выражает редкую равнозначность современной эстетике (рис. 9).

Проблемой поиска национальной самобытности отмечено творчество первых представителей корейского абстракционизма: Ким Хванги (Вэнки) (김환기, 1913–1974) и Ю Ёнгука (유영국, 1916–2002). Картина «Рондо» Ким Хванги, представленная на выставке в Токио в 1938 году — широко известное произведение, являющее один из первых образцов корейской абстрактной живописи. С течением времени стиль художника эволюционирует и оформляется одна из характерных его модификаций, проявляющаяся в том, что замысел автора не сводится

лишь к геометрическим стилизованным структурам. Зачастую абстрактные формы Ким Хванги комбинирует с традиционными корейскими предметами быта и природными элементами, имеющими особые символичные и сакральные смыслы в корейской культуре «для создания оригинальной живописи с эффектом “корейскости”» [6, с. 304]. В таких работах, как например, «Песнь вечности» (рис. 10) автор обращается к духовным истокам корейского идеала красоты.

Первые опыты Ю Ёнгука в абстрактной живописи состоялись под сильным влиянием Мондриана (1872–1944), художник создает произведения, отличающиеся насыщенностью цветовой палитры, четким геометризмом линий и особой поэтикой. В строй композиции его полотен органично вплетаются природные элементы: горы, деревья и дороги. В дальнейшем в его творчестве гора становится магистральной темой и, как отмечают исследователи, «отражает эстетическое национальное сознание, воспитанное в опыте метафорического, духовного созерцания гор, отличное от ориентации западной культуры» [3, с. 18].

Надо заметить, что на заре становления новых направлений нонконформисткое искусство не получило прогрессивного развития в то время в Корее. Это случится уже во второй половине XX века, когда в Республике Корея в абстрактном искусстве оформятся такие течения, как корейский информель (хотя еще во многом ориентированный на западное и американское искусство), и далее получит развитие тансэкхва (단색화 монохромная абстрактная живопись) — как уже вполне самобытное течение, где южнокорейским художникам удалось соединить корейскую эстетику и западную мысль.

Когда корейские художники только начинали знакомиться с актуальными направлениями западной живописи, они ощущали себя на периферии, но сегодня южнокорейское искусство заинтересовало мировое арт-сообщество и успешно выставляется по всему миру [6, с. 303].

Однако в первой половине XX века художественные открытия корейских авторов, отмеченные самобытным характером, не получили должного признания. Годы японского засилья, краткий 5-летний период (после освобождения Кореи в августе 1945 года и до начала Корейской войны), характеризующийся политическим и социальным хаосом, и далее 3 года бедствий войны, не способствовали образованию в корейской живописи того периода ярко выраженных, национально окрашенных художественных течений.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в искусстве Кореи с началом XX века, в частности живописи, появился новый виток развития, отмеченный новыми тенденциями вестернизации, который происходил довольно сложным путем, во многом зависимым от непростых экономических и политических условий развития страны в начале XX века, где с особой остротой обозначается проблема колониальной зависимости от Японии.

Модернизация корейской живописи, где рельефным пунктом выступает освоение новых живописных техник, происходила на основе модернистких течений, чаще проникающих в Корею из Японии, а не напрямую из Европы, представляя собой трансплантацию европейского искусства, отфильтрованную японскими влияниями. Однако корейским художникам-новаторам удалось освоить в первой половине XX века открытия западноевропейской живописи и синтезировать новый опыт с идеалами традиционной живописи, успешно решая сложные проблемы процесса вестернизации и сохранения национальной аутентичности.

Начатый ими процесс вхождения в общемировую художественную культуру открыл путь корейской живописи в мировое искусство современности с возможностью сохранения национального своеобразия, где традиция не умирает безвозвратно, но с успехом трансформируется, порождая новые грани ее понимания в условиях нашего времени.

Примечания:

1. Японо-корейский договор о протекторате был заключен между Японской империей и Корейской империей 17 ноября 1905 года. Корея с 1910 по 1945 год была японской колонией. В это время она не обладала суверенитетом, власть на полуострове принадлежала японскому генерал-губернатору.

2. Значение термина кэхва 개화 достаточно широко — «открытость, развитие, начало нового», поэтому в нем заключены как идеи большей открытости Кореи внешнему миру, так и всесторонних реформ [1, с. 312].

3. Ким Гванхо в своем дальнейшем творчестве отходит от вестернизации, увлекаясь искусством каллиграфии, а Ким Чханён сосредоточился на литературной деятельности и коллекционировании.

4. После Первомартовского движения за независимость японские колонизаторы провозгласили курс на политику «культурного управления», в основе которой якобы лежали принципы развития культуры и творческих сил корейско-

го народа. Однако на самом деле данная политика была рассчитана на то, чтобы спровоцировать раскол корейской нации [4, с. 473].

5. Так как Япония готовилась к войне с Китаем, главная роль корейскому полуострову в военной кампании отводилась в обеспечении пищи для японской армии, поэтому в 30-х годах активно поощрялось развитие сельского хозяйства в Корее как часть колониальной политики [1, с. 389].

Список литературы:

1. *Курбанов С.О.* Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX века. — Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2002. — 628 с.

2. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. — Владивосток: Издательство ДВГУ, 2002. — 335 с.

3. *Син Б.С.* Этничность (кореанизм) в художественной культуре республики Корея (на примере современной живописи западноевропейского стиля Ким Хван Ки и Пак Су Гана): автореферат дис… канд. культурологии: 24.00.02. — Санкт-Петербург, 1997. — 35 с.

4. *Хан Ёнъу.* История Кореи. Новый взгляд. — Москва: Восточная литература, 2010. — 758 с.

5. *Хохлова Е.А.* На Хесок — первая в истории Кореи профессиональная художница, литератор и борец за права женщин // Вестник российского корееведения. — 2015. — № 7. — С. 155–159.

6. *Хохлова Е.А.* Семьдесят лет южнокорейского искусства: вопрос самобытности // КНДР и РК — 70 лет / ред.: А. Жебин, Е.У. Ким, Л. Захарова. — Москва: Издательство Института Дальнего Востока РАН, 2018. — С. 302–316.

7. *Шмакова А.С.* Корейское искусство начала XX века (по материалам новейших исследований) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. — 2013. — Т. 12. — Выпуск 4. — С. 99–111.

8. *Шмакова А.С.* Социально-политические факторы развития искусства и процессы актуализации национальной идентичности в Корее начала XX века // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. — 2013. — Т. 13. — Выпуск 4. — С. 126–132.

9. *Charlotte Horlyck.* Korean Art from the 19th Century to the Present. — London: Reaktion Books, 2017. — 256 p.

10. *Cheong Hyeongmin.* Modern Korean Ink Painting. — Hollym Corp., 2006. — 158 p.

11. *Joan Kee.* Contemporary Art in Early Colonial Korea: The Self Portraits of Ko Hui-dong // Association of Art Historians 2013. — URL:https://www.academia.

edu/2562567/Contemporary_Art_in_Early_Colonial_Korea_The_Self_Portraits_of_Ko_Hui_dong (дата обращения: 7.06.2020).

12. *Kim Youngna*. Modern Contemporary Art in Korea. — Hollym Corp., 2005. — 110 p.

13. 김윤수.한국 미술 100년. — 서울: 한길사, 2006. — 706 с. (Ким Юнсу. 100 лет корейскому искусству. — Сеул: Хангильса, 2006. — 706 с.).

14. 김이산. 걸작과 졸작 사이. — 서울: 반니, 2021. — 508 с. (Ким Инсан. Между шедевром и мусором. — Сеул: Банни, 2021. — 508 с.).

15. 변종필. [화제의 論考] 장욱진의 작품에 나타난 민화적 요소// //월간 민화. — 2015. — № 5 (Пён Чжонпхиль. К проблеме выделения фольклорных элементов в творчестве Чан Укчжина // Корейское народное искусство. — 2015. — № 5). — URL: http://artminhwa.com/화제의-論考-장욱진의-작품에-나타난-민화적-요소 (дата обращения: 7.06.2020).

16. 변종필. «커서 이인성처럼 될래?» (Пён Чжонпхиль. «Станешь ли ты великим, как И Инсон?) // leeinsung.com. — URL:http://www.leeinsung.com/page/news_view.php?board_id=news&cate_spice1=news_2&uid=73&s_page (дата обращения: 7.06.2020).

17. 한국 근현대 회화 100선: 명화 를 만나다. — 서울: 국립현대미술관, 2013. — 278 с. (100 корейских произведений нового и новейшего времени. Знакомство с известными картинами»: каталог выставки. — Сеул: Издательство Национального музея современного искусства, 2013. — 278 с.).

ТАН И

Аспирант кафедры теории и истории искусства. Московский государственный академический институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств, Москва
e-mail: 156105598@qq.com

TANG YI

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art. Moscow State Academic Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Moscow
e-mail: 156105598@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-176-179

ВОПЛОЩЕННЫЙ В СИСТЕМЕ ОЦЕНКИ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ДУХ ГУМАНИЗМА

THE SPIRIT OF HUMANISM EMBODIED IN THE ASSESSMENT SYSTEM OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING

Концепция традиционного китайского мышления относительно едина, поэтому она оказалась способной сформулировать достаточно централизованные стандарты оценки художественных произведений. По мере развития истории и эпохи и перед лицом сложной и многообразной творческой действительности традиционные стандарты оценки становились все более однообразными и отсталыми, однако из традиционных эстетических представлений можно видеть, что на основе традиционной философии и эстетики дух гуманизма в художественных произведениях был поставлен на главное место, а деятели искусства, начиная с древних времен, в своих работах стремились передавать духовные искания и дух гуманизма.

The concept of traditional Chinese thinking is relatively unified, so it has been able to formulate fairly centralized standards for judging works of art. With the development of history and the era and in the face of a complex and diverse creative reality, traditional

standards of assessment became more monotonous and backward, however, from traditional aesthetic ideas, it can be seen that, on the basis of traditional philosophy and aesthetics, the spirit of humanism in works of art was put in the main place. and artists, since ancient times, in their works have tried to convey spiritual quest and the spirit of humanism.

Ключевые слова: дух гуманизма, культура, ценность, система оценки, духовность, традиционная китайская живопись.
Keywords: spirit of humanism, culture, value, assessment system, spirituality, traditional Chinese painting.

Трактат Гу Кайчжи «О живописи» — самый ранний документ, посвященный оценке традиционной китайской живописи. Трактат «Заметки о категориях старинной живописи» (самая ранняя из сохранившихся до наших дней работ по теории живописи «О картинах» Лян Сиэхэ, период Южная Чао) теоретика живописи из эпохи Южных династий Се Хэ является первой в Китае монографией, в которой дается систематический обзор искусства. В последующее время Чжу Цзинсюань из эпохи династии Тан в своем труде «Записи о прославленных художниках династии Тан» впервые сформулировал четыре стандарта оценки творчества, включив в них «духовность, утончённость, умение и раскованность», а Чжан Яньюан в трактате «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» дал свою классификацию системы оценки, куда включил пять категорий «естественность, духовность, утончённость, точность, усердие» [2]. С этого времени китайские искусствоведы, в основном, основывались на этой структурной классификации. Традиционная система оценки живописи находилась под сильным влиянием древнекитайской философии и эстетики, что обеспечило формирование самобытных эстетических представлений и взглядов в национальной культуре. Из древних литературных источников, содержащих оценку художников и их работ, с очевидность следует, что в процессе оценки произведений искусства в первую очередь принимались во внимание такие их стороны, как «естественность и образцовость». «Естественность» в теории искусств Чжан Яньюаня находилась на первом месте. Он полагал, что только естественное произведение может быть названо самым выдающимся творением. Предложенная Чжан Яньюанем «есте-

ственность» является его собственной уникальной эстетической категорией, в которой под «естественностью» понимается натуральность и естественность представленного в полотне. В то же время это представление свободы духовного поиска самого художника. В границы же понятия «образцовости» входили не только та внешняя простота, с которой творил художник, но и воспитательный, обучающий аспект живописи, духовная свобода художника, который не принадлежал ни к классу мастеровых и ремесленников, ни к мастерам живописи. Неразвитость и закрытость в духовном отношении, строгое копирование реальных предметов оставляла лишь один путь для творчества — оттачивание мастерства, где творческому духу не было места [4].

Нетрудно увидеть, что в эстетических стандартах древней китайской живописи уже на ранних стадиях принималось во внимание все то, что выходит за рамки творения и составляет гуманистический дух ее творца, и такой содержательный подход рассматривался как эталонный при оценке произведения [3]. На первый план вышли влияние духа гуманизма на произведение, ценность, которую воплощает человек, ценность, которую воплощает автор, что побуждало давать оценку уже не просто потому, насколько хорошо было изображение.

В связи с появлением художников-литераторов в эпоху династии Сун центром внимания в живописи стали вкус, настроение, а образность переместилась на второй план. Живопись была неким образом жизни художников-литераторов и просуществовала в таком виде в истории живописи и после эпохи династии Сун. Поскольку такие занятия живописью были атрибутом жизни, художники никогда не признавались в том, что такой род занятий являлся чем-то наивысшим в их деятельности, поэтому они всегда заявляли о том, что их приоритетом являются каллиграфия и литература. Представители этого сословия всегда отказывались продавать свои картины как товар. Именно поэтому в их произведениях сохранилось стремление к выражению духовного. Чтение, чиновничья служба являлись для них обычным родом деятельности, а живопись рассматривалась как времяпровождение, любимое занятие и увлечение. Но у каждого из них был свой внутренний мир, свои недостижимые стремления. Те из них, кто проживали в монастырях и храмах, конечно же, больше внимания уделяли духовному миру в создаваемой ими пейзажной живописи. В своих работах художники-литераторы стремились передать духовное таким образом, чтобы пространство вну-

тренней формы являлось конечной целью такого стремления. Главным в их творчестве была духовная составляющая, вселенная жизни. Именно поэтому пейзажная живопись художников-литераторов вобрала в себя такое большое количество информации, отразив истоки философских взглядов этого сословия, его мировоззрение и духовные стремления [1].

Концепция традиционного китайского мышления относительно едина, поэтому она оказалась способной сформулировать достаточно централизованные стандарты оценки художественных произведений [5]. По мере развития истории и эпохи и перед лицом сложной и многообразной творческой действительности традиционные стандарты оценки становились все более однообразными и отсталыми, однако из традиционных эстетических представлений можно видеть, что на основе традиционной философии и эстетики дух гуманизма в художественных произведениях был поставлен на главное место, а деятели искусства, начиная с древних времен, в своих работах стремились передавать духовные искания и дух гуманизма.

Список литературы:

1. *Chu Qien.* History of Chinese Murals. 2nd Edition [M]. — Beijing Arts and Crafts Publishing House, 2012.

2. *Deng Qiaobin.* On Gu Kaizhis painting thoughts[J] // Journal of East China Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition). — 2001 (2).

3. *Feng Minsheng.* «Heaven and Human Harmony» and the performance characteristics of traditional Chinese painting [J] // Literature and Art Research. — 2006, 000 (004):143–145.

4. *Li Shengju.* Research on the Diversified Expressions of Modern Fiber Murals [D]. — Shanghai University, 2016.

5. *Pan Tianshou.* The style of traditional Chinese painting [M]. — Shanghai: Calligraphy and Painting Publishing House, 2003.

ГО ЦЗИНЬЮЙ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 2273913616@qq.com

GUO JIN YU
Post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 2273913616@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-180-189

ВЛИЯНИЕ ЮЖНОГО И СЕВЕРНОГО БУДДИЗМА НА ДРЕВНЕКИТАЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ

INFLUENCE OF SOUTHERN AND NORTHERN BUDDHISM ON ANCIENT CHINESE PAINTING

Во времена династии Хань (202–220 гг. до н.э.) буддизм был занесен в Китай из Индии. Во время правления династий Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий «Нан Цзун» был основан мастером Хуэйнэном, а «Бей Цзун» — Мастером Шэньсю. С тех пор китайский дзен-буддизм открыл школу «север-юг». Династии Вэй, Цзинь, Южная и Северная династии были периодом трансформации китайской идеологии и культуры. В это время особенно быстро развивалась буддийская культура. В этот период появилось большое количество выдающихся талантов, и их исследования в области образования буддийских священных писаний оказали большое влияние на последующие поколения. Специально для усиления влияния на живопись был использован метод разделения южной школы и северной школ в период от династии Тан до династии Мин. После династии Тан художники, которые умеют рисовать черными чернилами и выражать изображения одним цветом, классифицируются как Южная школа, а те, кто хорошо умеет использовать синий и зеленый для заполнения метода рисования, классифицируются как Северная школа.

During the Han Dynasty (202–220 BC), Buddhism was brought to China from India. During the reign of the Wei, Jin, Southern and Northern dynasties, Nan Zong was founded by Master Huineng, and Bei Zong was founded by Master Shansiu. Since then, Chinese Zen Buddhism has opened a north-south school. The Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties were a period of transformation in Chinese ideology and culture. At this time, Buddhist culture developed especially rapidly. During this period, a large number of outstanding talents emerged, and their research into the formation of Buddhist scriptures of thought had a great influence on subsequent generations. In order to influence the development of painting, the method of dividing the southern school and the northern schools in Zen was during the period from the Tang Dynasty to the Ming Dynasty. Post-Tang Dynasty Artists who could draw with black ink and express images with a single color were classified as the Southern School, and those who were good at using blue and green to fill in the painting method were classified as Northern School.

Ключевые слова: буддизм, Южная и Северная школы, Китайская пейзажная живопись, Донг Цичан.
Keywords: Buddhism, South and North schools, Chinese landscape painting, Dong Qichang.

1. «“Север и Юг” китайского буддизма»

Дзен-буддизм следовал традиции «Дхарма-Хуэй Кэ-Монахи тропы-Дао Синь-Хун Рен».

Во времена Южной и Северной династий дзэн-буддизма был передан пятому предку, Великому Мастеру Хунжэню. Мастер Хунжэнь открыл свою школу в Хуанмэй, провинция Хубэй. У него было более 500 учеников, среди которых был Мастер Шэньсю. Постепенно Хунжэнь становился старше и стал искать наследника среди своих учеников. Однажды Мастер сказал своим ученикам, что каждый должен попробовать сочинить стих — гатху, отражающую его понимание философии Дзэн и передать ему (если у них получится). Один из учеников, по имени Шэньсю, хотел унаследовать мантию и чашу Хунженя, но понимал, что, имея цель наследования мантии, он тем самым нарушит буддийский принцип бездействия. Итак, он встал посреди ночи и написал стихотворение на стене двора.

Содержание стихотворения:

Тело всех существ — просветленное древо мудрости,
а душа всех существ подобна яркому светлому настольному зеркалу.
Необходимо время от времени протирать его.
Почистите и протрите его, чтобы очистить пыль и не заслонить природу света [1].

Смысл этого стихотворения в том, что для достижения просветления необходимо заботиться о своем сердце и душевном состоянии, противостоять внешним соблазнам и всем видам злых духов посредством непрерывной практики… Это требует особого состояния сознания. Но главное — стихотворение подчеркивает особую роль практики. Когда на следующее утро все увидели «Стихи Просветления», то были под большим впечатлением и догадались, что оно было написано Шэньсю. Однако Мастер Хунжэнь не стал ничего комментировать после просмотра, потому что он знал, что у Шэньсю не было прозрения.

В то время, когда все монахи в храме говорили об этом стихотворении просветления, его услышал огнеголовый монах (монах, рубивший дрова и разжигавший огонь) на кухне. Его имя в дхарме — Хуэйнэн, и он станет будущим южным мастером китайского буддизма. Хуэйнэн попросил других отвести его посмотреть стихотворение на стене. Нужно объяснить, что Хуэйнэн был неграмотен и не мог читать. Он слышал, как многие монахи хвалят стихотворение просветления Шэньсю, и хотел выучить его. Но когда один из монахов прочитал стих, Хуэйнэн вздохнул, — у него нет настоящего просветления! Именно поэтому Хуэйнэн сам написал еще одно стихотворение о просветлении и попросил других помочь ему написать его на стене. Гатху написали его рядом со стихотворением о просветлении Шэньсю. Содержание было таким:

Просветление-бодхи изначально не имеет древа.
А светлое зеркальце не имеет подставки.
Коли природа Будды всегда совершенно чиста,
То где на ней может быть грязь? [2].

Смысл этого стихотворения в том, что все в мире «пусто» и просто. Если сердце чисто, то плохие вещи его не соблазнят. И храни это доброе и простое сердце. Это высшее состояние практики дзэн. Монахи увидели стихотворение и стали спрашивать, кто его написал, и позвали Хуэйнэна. Хунжень перед ним и другими монахами сказал: «Написание

грязное, вздор». И он лично стер стихи. Затем он трижды ударил Хуэйнэна по голове и ушел. Этой же ночью Хуэйнэн во время третьей стражи вошел в комнату дзен Хунжэня, где Мастер объяснил ему «Алмазную сутру» — одну из самых важных буддийских классических книг, и передал чашу и мантию — символы патриаршества.

Опасаясь преследования со стороны Шэньсю, Хуэйнэн бежал той же ночью. Шэньсю действительно послал погоню на следующий день, но не поймал Хуэйнэна. Позже Шэньсю стал хранителем династии Лян и основал Северную школу дзен-буддизма.

Хуэйнэн отправился на юг и основал Южную школу дзэн в храме Путянь Шаолинь, прожив в уединении 10 лет.

2. Предыстория «теории южных и северных школ буддизма» и школы пейзажной живописи

Во время династии Хань (202 до н.э. – 220 гг. н.э.) буддизм вошел в Китай как иностранная культура и распространился до императорского двора как своего рода волшебная алхимия, которая оказывала минимальное влияние на светское общество. В период правления династий Вэй, Цзинь, а также Южной и Северной династий буддизм был широко распространен среди низших классов из-за постоянного политического хаоса, войн и несчастной жизни людей.

С одобрения ученых-чиновников и правителей считалось, что некие теории буддизма могут восполнить недостатки светского образования, так что буддизм был действительно широко распространен в обществе в то время. Но с ростом буддизма различия между буддизмом и светской имперской властью Китая становятся все более заметными.

В то время светская власть считала, что императорская власть является верховной и что ничто не может быть выше императорского сана. А это противоречило этике буддизма. В то время буддизм считал монахов превосходящими мирян, поэтому они могут не подчиняется нормам и ограничениям светского этикета. Напротив, светские люди должны отдавать дань уважения монахам. Такие высказывания сильно отличались от китайских традиций и вызывали много споров в то время. Это является основным конфликтом между буддизмом и светской властью: шаман не должен уважать короля. Однако Южная и Северная династии Внешнего Цзинь в то время находились в состоянии распада; даже несмотря на конфликт со светским царством, буддизм мог чувствовать

себя достаточно свободно. Напротив, в связи с постоянным расширением буддийских храмов и большой площадью принадлежащим им земель императорская власть беспокоилась о своем политическом статусе.

Династии Вэй, Цзинь, Южная и Северная династии были периодом трансформации китайской идеологии и культуры. В это время особенно быстро развивалась буддийская культура, появилось большое количество выдающихся талантов. Их исследования мысли о буддийском священным писаниям оказали большое влияние на будущие поколения. В то время быстрое развитие буддизма было неотделимо от императорской власти. В то же время эти прекрасные буддийские идеи также повлияли на социальную политику того времени. Появление дзэн изменило традиционную концепцию индийского буддизма, распространенного ранее в Китае, так что и люди, живущие в монашеской жизни, и люди, живущие в миру, могли практиковать Восьмеричный путь, в соответствии со своим собственным образом жизни, чтобы улучшить свою жизнь, постепенно избавляясь от проблем и зависимостей; освобождаясь от жадности, гнева и невежества; постепенно очищая свой ум и двигаясь в направлении добра, просветления и освобождения. Этот путь соответствует психологическим требованиям правителей высшего класса и большинства людей со статусом. Именно с этого времени буддийская мысль стала оказывать большое влияние на эстетику китайской живописи.

Система академии живописи династии Сун была в определенной степени восстановлена в середине и начале династии Мин. Живописный стиль королевских художников восхищал людей того времени, но, в конце концов, этот тщательный, богатый и декоративный стиль переродился в свою противоположность.

Общество становилось все более хаотичным, феодальная культура приходила в упадок, а идея «поиска перемен» стала витать в мире. Но как можем мы получить новый стиль через изменения? Не существует единого метода решения этой проблемы с точки зрения мышления и конкретной практики. Именно на этом культурном фоне была выдвинута «Теория южной и северной школ». Она была результатом развития живописи на протяжении истории династий Тан, Сун, Юань и Мин и ее интеграции с живописными теориями династии Мин, а также пробуждением и утверждением значимости поэтического творчества.

Эта теория связана с именем Дун Цичан (1555–1636) — каллиграфа и художника династии Мин.



Рис. 1. Чжан Юй · Ни Цзань портрет. 1283–1350. Бумага Сюань. 28,2 x 60,9 см.; Собрание дворца-музея Тайбэя

Практика дзен стала основным способом его размышлений о его духовном мире и искусстве выражения. После окончания династии Тан северная школа Дзэн постепенно пришла в упадок, в то время как южная школа постепенно усилилась и стала известна как аутентичная. Дун Цичан размышлял о развитии китайской пейзажной живописи. Он считал, что после своего расцвета пейзажная живопись превратилась в один из основных жанров (так же, как процветал дзэн): количество китайских художников постепенно увеличивалось, и они добавляли литературное сопровождение к пейзажу, что добавляло картинам очарования, подчеркивая индивидуальность мастера. Большинство пейзажей рисовались тушью, а затем постепенно сформировался жанр картин с литературными описаниями. Эта эволюция подобна процветанию дзен-буддизма на юге и упадку на севере. На этом основании Дун Цичан защищал и выдвигал «теорию южной и северной школ». Художники-пейзажисты были, в основном, отшельниками. Во времена династий Мин и Цин атмосфера практики дзэн и проповедей влияла на них и делала их неординарными людьми. Некоторые из них называли себя «шанрен», некоторые называли себя «знаменитыми людьми».

Их пейзажи вдохновлены природой и обладали настоящей аурой, они были больше подвержены влиянию ветра дзэн, и в них есть чувство просветления. Как живые люди, они были отделены от общества, чиновничества и межличностных отношений; и когда они выходили на природу, они чувствовали себя очень маленькими, а природный ландшафт был огромен. Они внесли субъективные и эмоциональные наблюдения за природой и испытали «видение гор как горы и видение воды как воды», «видение гор как горы и видение воды не как воду», «видение гор как гор и видение вода как вода [3].

Ни Цзань (1301–1374), уроженец Уси (ныне провинция Цзянсу), родился в городе Цзыюань (с именем Юся и псевдонимом Юньлиньцзы) в

богатой семье. Он разбирался в поэзии, хорошо рисовал пейзажи, бамбук и камни, каллиграфию, был знаком с музыкой. Достигнув среднего возраста, он одновременно верил в даосизм и пропагандировал буддизм. В своем стихотворении он сказал: «Ему больше ста лет, чтобы мне было больше полувека, и я хочу научиться тихой медитации через таинственное окно» [4].

Кто-то спросил Ни Юньлинь, почему в беседке в горах нет картины?

Юньлинь сказал: «Как может быть кто-нибудь в мире!» (Это язык дзэн, что означает отпустить и увидеть сквозь всю смертную пыль.)

В одиноком мире Ни Цзаня нет цветов, нет волн, нет облаков, нет птиц, чтобы спать, он почти хочет забрать все содержание «цвета» в мире. Ни Юньлинь создает одинокий мир искусства не потому, что ему нравятся одинокие горы, тонкая вода, мертвые деревья и пустые павильоны, и не потому, что он считает этот стиль более достойным признания. Его одинокий мир записывает его прозрение о жизни.

3. Основное содержание «Теории южной и северной школ»

1. Основной аргумент «Теории южной и северной школ».

Художественные взгляды Дун Цичана часто встречаются в надписях и приписках его работ, а также в книге «Эссе из комнаты дзен», составленной позднее его последователями. Например, эта мысль приводится в «Эссе Мастера живописи дзен»: «Есть чудесная сцена с белыми облаками и странными камнями, помимо изменений природы, методы шикарны

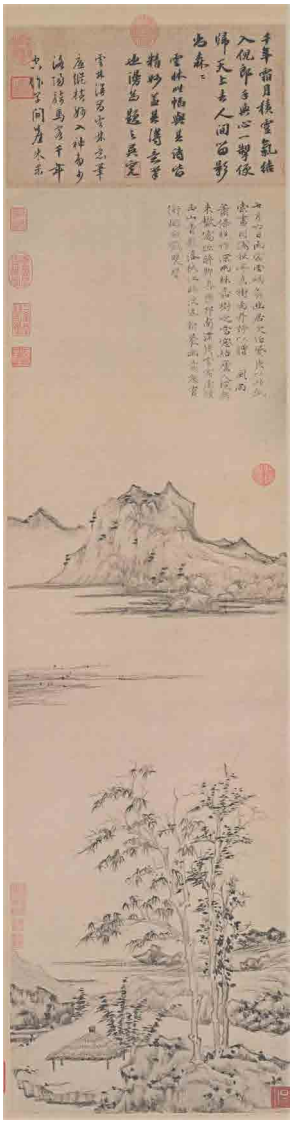


Рис. 2. Ни Цзань «Дерево в Осеннем павильоне», Юань, 1301—1374 ; бумага, тушь, длина 114 см, ширина 34,3 см. Собрание дворца-музея

и изысканны, рождены магическими изменениями мира, царство бессмертного Будды» [5]. Художники после династии Тан следовали южным и северным жанрам. Художники, которые умеют рисовать в черно-белом цвете и имеют простую технику выражения изображений, классифицируются как Южная школа, а художники, которые хорошо умеют использовать метод визуализации синего и зеленого, классифицируются как Северная школа [6].

2. Мысль о литературной живописи в «Теории Южной и Северной школ»

1) Функция рисования «Живопись для удовольствия».

Дун Цичан считал, что рисование для обретения счастья, самовыражения, избавления от оков «служения творцу», подчеркивания выражения эмоций и естественного выражения индивидуальности без чрезмерно требовательных навыков должно быть «само-развлечением». В этом есть истинное предназначение живописи.

2) Методика создания «мгновенное прозрение».

Существует точка зрения, что «Юг стремится к просветлению, а Север медленно совершенствуется». Для создания живописи рекомендуется учиться на методе «мгновенное прозрение». Юг стремится к тому, чтобы сделать творение наполненным «моральным духом» (поддерживая высокий уровень концентрации во время творения). Это позволяет художнику-пейзажисту спокойно и неспешно заниматься творчеством. Это согласуется с точкой зрения «легкой манеры рисования без поиска сходства форм», отстаиваемой литераторами и художниками, такими как Ни Зан, и просто заимствует «теорию дзэн» для объяснения «теории живописи».

3) «Необыкновенное» эстетическое стремление.

Смысл «необычного и потустороннего» — в основе эстетического вкуса, то есть художественный вкус должен стремиться к спокойствию и элегантности, простоте древних времен и глубине. В то же время это также относится к сдержанному моральному духу избавления от пресыщения, славы и т. д. Это самые высокие стандарты, которых придерживаются многие литераторы и художники со времен Тан Ванвэя. Можно сказать, что теория Дун Цичана суммирует и определяет высшую цель живописи [7].

3. Влияние «Теории южной и северной школ»

Объединение «Богоявленской мысли дзен-буддизма на Юге» и «Медленной практики дзен-буддизма на Севере» стали добавлением к теоретическим трактатам о живописи. Стиль мышления Дзэн глубоко погружен в перо и тушь художников. Метод эстетического психоанализа соответствует методу аргументации философии искусства, который продвинул сознание, и перед ним нет прецедентов. Кроме того, его открытость и просвещенность также одобряются многими художниками. Художник династии Мин Дун Цичан считает, что художники должны защищать независимость духа и быть свободным от давления природы и методов живописи. Возвращение к основам, «развлечение» без «создания идей для вещей» также является проявлением передовых художественных концепций. Возникновение «южного и северного буддизма» вызвало положительную реакцию художников в то время в истории живописной критики, а также является результатом публичной пропаганды индивидуальности.

Заключение

Хотя теория Дун Цичана «Южный и Северный пейзаж» полна предрассудков и имеет свои недостатки, и даже некоторые ученые считают ее необоснованной выдумкой, в целом она все же имеет достоинства. Теория и стиль работы Дун Цичана способствовали достижению еще одной кульминации пейзажной живописи в истории китайской живописи. Чтобы иметь точное понимание этой теории смешанной живописи, необходимо иметь всестороннее и объективное понимание ее идеологической основы и основных концепций, а также изучать диалектически, чтобы мы могли понять контекст развития теории в целом и оценить их историческое влияние. Но сегодня, оглядываясь назад на влияние теории Дун Цичана, развитие китайской пейзажной живописи столкнулось с новыми проблемами. Одни авторы согласны с традиционными концепциями искусства, другие — находятся под влиянием западного искусства и пытаются разрушить эту концепцию. На мой взгляд, китайская культура имеет долгую историю, и мы не должны забывать путь, пройденный предшественниками, но она также должна быть наполнена духом «борьбы». Эстетика и тенденции, которые развивают наши современники, также имеют право на существование.

Примечания:

1. *Чжан Сюэсун.* Внезапное просветление Хуэйнэна — революция в чань. — URL: https://anashina.com/huineng/ (дата обращения: 20.01.2021).

2. Там же.

3. *Чжао Дань.* Видеть горы — это «гора». Видеть воду — это «вода» — В тройной сфере интерпретации текста // Язык средней школы, 2014 (13): 40–41. — URL: http://kns-cnki-net-443--bjmu.bjmu.toyss.me:8001/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLASN2014&filename=ZXYW201413021&v=8bO7skslHhxXpcLEMbfXG%25mmd2Bjn%25mmd2BsFOmk%25mmd2BQRljojBg3V7ihNhkTfDpnFYnSO5upX0cu (дата обращения: 20.02.2021).

4. *Ван Цайхун.* «Гармония человека и природы» и эстетическое стремление к китайским классическим садам. — Уханьский университет, 2005. — URL: https://nxgp.cnki.net/kcms/detail?v=3uoqIhG8C475KOm_zrgu4lQARvep2SAkLBABdAGjkQPGD5TJaqcN8Ft8arbVXY4OkuB18TYct0NAXU_bJnPp7PT_hkASXRcP&uniplatform=NZKPT (дата обращения: 04.03.2021).

5. *Ли Шуайвэнь.* «Рисование прозы комнаты дзэн» по мысли дзэн // Fine Arts and Times (Часть вторая), 2017 (09): 63–65. — URL: http://kns-cnki-net-443--bjmu.bjmu.toyss.me:8001/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2017&filename=MYSD201709019&v=fhXOzw08idNxBR9xgHNNi8dNl0Z9MLmhycCnqGnkAx6ExURIIlLGY%25mmd2BJ6e6DOJOLZ (дата обращения: 04.03.2021).

6. 赵荣纪．中国传统绘画学Чжао Жунцзи. Традиционная китайская живопись. — Тайюань: Шаньси Education Press, 2007. — URL: https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E4%BC%A0%E7%BB%9F%E7%BB%98%E7%94%BB%E5%AD%A6/20137436?fr=aladdin (дата обращения: 06.03.2021).

7. 王朝闻．中国美术史：第九卷Династия Вэнь. История китайского искусства: Том девятый. — Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2011. — URL: https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=b61cd6085be7ae562a1d56bee1cddb27&site=xueshu_se (дата обращения: 03. 04 2021).

Список литературы:

1. *Гао Люди.* Исследование взаимосвязи между «Сун Лунь в северных и южных провинциях» Дун Чанци и Дзен. — Сычуаньская академия социальных наук, 2014. — 24 с.

2. *Лю Шимэн.* Влияние мысли дзэн на рисунки тушью Дун Цичана. — Юньнаньский педагогический университет, 2018. — 102 с.

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 Moscow State Academy of Design and Applied Arts, department of Art History and Humanities
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-190-197

ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М.Д. ЕЗУЧЕВСКОГО. ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «ЛЕТОПИСЬ ВОЙНЫ С ЯПОНИЕЙ»

GRAPHICS BY MIKHAIL EZUCHEVSKY. ILLUSTRATIONS IN THE MAGAZINE «CHRONICLE OF THE RUSSO-JAPANESE WAR»

Статья вводит в научный оборот 28 рисунков М.Д. Езучевского, опубликованных в иллюстрированном журнале «Летопись войны с Японией» в 1904–1905 годах. Помимо выявления работ, проводится их стилистический анализ, определяется место в творчестве художника. В рамках исследования привлекаются архивные материалы, позволяющие более точно восстановить обстоятельства создания этих произведений. Наследие художника не слишком обширно, и обнаруженные рисунки представляют значительную ценность.

The article enters into scientific circulation 28 drawings by Mikhail Ezuchevsky published in an illustrated magazine «Chronicle of the Russo-Japanese War» in 1904–1905. Besides discovering the artworks, the article provides their stylistic analysis and puts them into

the context of the artist's creative work. Archival material provides an opportunity to restore the events while the drawings have been made. The heritage of the artist is not numerous, so these new drawings obtain a significant value.

Ключевые слова: Езучевский, художник, графика, «Летопись войны с Японией», Русско-японская война, рисунки, малоизученный, архивные материалы.
Keywords: Ezuchevsky, artist, graphics, «Chronicle of the Russo-Japanese War», Russo-Japanese War, drawings, unstudied, archives.

Имя замечательного художника Михаила Дмитриевича Езучевского (1879–1928) в последние годы все чаще возникает на страницах печатных и электронных изданий, а его произведения — в музейных экспозициях и на выставках. Творческий путь мастера был связан с работой в периодических изданиях, детской и взрослой книгой, а в поздние годы — с Государственным Дарвиновским музеем.

В декабре 2020 года в Мраморном дворце Русского музея открылась выставка «Ученье — свет! Книгоиздательский и просветительский плакат в России», среди научных открытий которой — атрибуция плаката для рекламы журнала «Художественная летопись событий»: плакат выполнен Михаилом Езучевским.

Открытие специалистов из Петербурга не является случайным. Художник работал в журнале с момента основания в 1906 году, о чем свидетельствует упоминание его имени в числе постоянных участников [2, № 1, нахзац]. Однако куда более плодотворной была история сотрудничества Езучевского с журналом «Летопись войны с Японией» [1] — одним из самых значительных в ряду периодики того времени. Инициатива его издания принадлежала Д.Н. Дубенскому (1853–1923), кадровому офицеру, полковнику Главного штаба; по своим убеждениям — правому консерватору. Журнал печатался на дорогой веленевой бумаге и был роскошно иллюстрирован — оригинальными рисунками, портретами военачальников, фотографиями, картами, планами, зарисовками с «театра войны», карикатурами — не менее 16 страниц каждого номера имели иллюстрации. Для этой работы были приглашены известные художники — В.В. Мазуровский, Н.И. Кравченко, академик Н.С. Самокиш и многие другие [2]. Михаил Езучевский был самым молодым в этой плеяде мастеров.

Журнал «Летопись войны с Японией», аккумулировавший в себе лучшие силы в области батального жанра, незаслуженно забыт в искусствознании. Осмысление его как художественного явления — дело ближайшего будущего, и данная статья — важный шаг в этом направлении.



Рис. 1. М.Д. Езучевский. «На разведке». «Летопись...». № 22. С. 401

Этот журнал также интересен для исследования темы «Искусство и Русско-японская война». В последние годы она поднималась специалистами и, хоть и не освещалась широко, но была отмечена рядом публикаций. В журнале «Русское искусство» опубликованы фрагменты неоконченной рукописи В.А. Лапшина «Художники о русско-японской войне 1904–1905 годов» [3]. Николетта Мислер анализирует лубки и рисунки противоборствующих сторон, обнаруживая много нераскрытого, неизведанного [4]. Для изучения печатной графики интерес представляет монография Т.А. Филипповой «Враг с Востока». Автор анализирует литературный аспект вопроса, однако в сочетании с иллюстративным рядом книги этот материал становится актуальным и для искусствознания [5].

В ходе исследования нами было выявлено 28 работ М.Д. Езучевского, напечатанных в журнале «Летопись войны с Японией». Прежде этот материал никогда не становился предметом изучения, хотя он исключительно важен. Работа в «Летописи...» определила целый этап в творчестве художника. Почти все работы (кроме одной) были опубликованы в черно-белом варианте, хотя первоначальные наброски он делал в цвете. И здесь определяющим было его мастерство рисовальщика: создание выразительного образа зависело от точности линии и штриха, чувства композиции, остроты взгляда.

Жизнь Езучевского на протяжении многих лет была связана с армией. После окончания кадетского корпуса он получил младший офицерский чин прапорщика запаса. С началом военных действий его призвали на действительную службу, и на момент работы в «Летописи...» он был командующим ротой в 1-м Лейб-Гренадерском Екатеринославском

полку [7]. Собственный опыт армейской жизни позволил ему точно передать будни русского офицера и солдата.

Первая работа Езучевского появилась в «Летописи…» в конце июля 1904 года. В № 22 была помещена иллюстрация «На развѣдкѣ. Сѣ картины художника М.Д. Езучевского» [1, № 22, с. 401, рис. 1]. Картина изображает трех всадников. Впереди в белой папахе — сотник; за ним — рядовые. На них черкески с газырями на груди, высокие папахи. Езучевский хорошо разбирался в тонкостях военной формы и точно ее изображал — насколько это было возможно при эскизной манере письма, свойственной художнику, но в большей степени, чем мундир и знаки отличия, его интересовало психологическое состояние героев: они напряжены и сосредоточены. Мастерски показаны кони, готовые по приказу седока в любой момент сорваться с места. Художник уделяет внимание и пейзажу: равнина и высокое небо создают ощущение простора, ветра, движения.

Внимание Езучевского к ситуации, а не к деталям, отражается и в названиях работ. Они, как правило, обобщенные и краткие, часто повторяются. Но сами работы художник всегда варьирует. Одинаковые или близкие сюжеты он каждый раз решает по-новому.

Михаил Езучевский любил лошадей с детства и много их рисовал. В Русско-японской войне из-за холмистого рельефа кавалерия использовалась в бою ограниченно, основной функцией всадников была разведка. В «Летописи…», помимо уже рассмотренной картины из № 22, опубликовано еще шесть его рисунков на этот сюжет.

Чаще всего разведка велась группами до пяти человек, однако бывали выезды и более многочисленных отрядов. В рисунке «На разведку» [1, № 77, с. 1501, рис. 2], занимающем целую полосу, за командиром следует отряд из 15 всадников. Белая форма светится в сумраке, делая их уязвимыми для вражеской пули [4]. Кони поднимаются в галоп, пыль стоит столбом.



Рис. 2. М.Д. Езучевский. «На разведку». «Летопись…». № 77. С. 1501

К сюжетам о разведке примыкает рисунок «С донесением» [1, № 31, с. 575]. Они близки и по ком-



Рис. 3. М.Д. Езучевский. «В атаку. «Летопись...». № 61. С. 1208

позиции: впереди — главный герой, за ним — две-три второстепенные фигуры. Художнику удалось передать стремительное движение, скорость: у зрителя возникает ощущение, что лошадь мчится прямо на него.

Теме скорости посвящен и единственный лист Езучевского, опубликованный в цвете [5], — эскиз «В атаку» [1, № 61, с. 1208, рис. 3]. Он также демонстрирует нам колористический дар художника.

Чрезвычайно интересны изображения стрелков — рисунок 4. Четыре рисунка представляют одну и ту же фигуру с разных ракурсов. Стрелок целится из положений стоя, лежа, сидя (вид со спины), а вот он отдыхает, ружье висит на ремне [1, № 67, с. 1325; № 70, с. 1373, 1376; № 74, с. 1445]. Во всех случаях фигура детально проработана. Папаха с длинным ворсом, походная сумка, фляга — художник тщательно работает с формой, штриховкой вытачивает объемы, мастерски передает фактуру шерсти, металла, суконной подкладки.

Особого внимания заслуживают зимние рисунки. Их около десятка, и в каждом Езучевский рассказывает уникальную историю. В работе «Дежурная часть» [1, № 47, с. 893]: усталые замерзшие люди жмутся друг к другу, пытаясь хоть немного согреться в ледяных окопах. Они плохо одеты и обуты; перед ними пустой котелок — случаи, когда солдаты ничего не ели по трое суток, были нередкими. Еще более пронзительный образ создает художник в рисунке «Часовой» [1, № 49, с. 947, рис. 5]. Солдату выпало идти в караул в метель. Папаху его завалило снегом, окоченевшие руки он прячет в рукава, придерживая винтовку локтем. И все же стоически продолжает выполнять свой долг.

Несмотря на официальный, патриотический характер журнала, на его страницах к концу кампании появились иллюстрации почти па-

цифистского содержания. К таким работам относится «Враги-братья» [1, № 80, с. 1541, рис. 6], октябрь 1905 года. В статьях последних номеров война уже называлась не иначе, как «несчастная», а армия — «далекой, отрезанной от родины». На первый план выходят тяготы и поражения кампании, бессмысленно унесшей жизни солдат, моряков и мирных граждан. В рисунке между бывшими врагами нет неприязни. Они поддерживают друг друга; оба одинаково страдают и спастись могут только вместе.







Рис. 4. М.Д. Езучевский. «Серый герой». «Летопись...». № 70. С. 1373

Рис. 5. М.Д. Езучевский. «Часовой». «Летопись...». № 49. С. 947

Рис. 6. М.Д. Езучевский. «Враги-братья». «Летопись...». № 80. С. 1541

Особое место в галерее солдатских образов, созданных Езучевским, занимает «Серый герой» [1, № 70, с. 1373, рис. 4]. Фраза о тысячах «незаметных серых героев», спасителях Отчества, стала пропагандистской формулой в официальной риторике. В «сером герое» Езучевского нет ничего героического. Это немолодой солдат, смертельно уставший от войны. Неслучайно, что этот рисунок был помещен к статье о начале мирных переговоров. Мир — вот что необходимо десяткам тысяч таких «серых героев».

***

Все рисунки Езучевского отличаются высоким художественным качеством. По стилистическим особенностям их можно разделить на две группы. Первую составляют динамичные, как правило, многофигурные композиции, полные экспрессии и движения. Вторая группа включает в себя детально проработанные, преимущественно крупные фигуры, по-видимому, выполненные с натуры. Художник выбирает близкие планы, тщательно прорабатывает форму, передает фактуру материала.

Езучевский изображал войну такой, какой она была на самом деле. Художник сочувствует своим героям, ему не все равно. Этот об-

раз противоречил официальной позиции, составляя контраст парадным портретам генералов и штабных офицеров, которые в большом количестве публиковались на страницах издания. Рисункам Езучевского присуща особая драматургия, они экспрессивны и динамичны.

В иллюстрациях, созданных для журнала, художник демонстрирует умение выстраивать композицию, мастерство в использовании графических средств выразительности — контура, штриха, растушевок; он создает яркие образы, способные затронуть чувства зрителя. Езучевский был прекрасным рисовальщиком, и его произведения — не просто иллюстрации, они насыщены психологизмом и имеют глубокий внутренний смысл. Анализ рисунков в «Летописи войны с Японией» позволяет сделать вывод о том, что он был в числе лучших представителей батального жанра своего времени. Выявление и изучение наследия художника еще предстоит в будущем.

Примечания:

1. «Летопись войны с Японией». Иллюстрированный журнал. — СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1904–1905. Далее по тексту «Летопись…». В журнале была принята сплошная пагинация.

2. В журнале также сотрудничали А.П. Сафонов, А.Н. Лео, Г.К. Бакмансон, Н.В. Пирогов и другие.

3. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. П/с 152–599.

4. Эта форма была слишком приметной и приводила к дополнительным потерям. С весны 1904 года было приказано перекрашивать ее в защитные цвета с помощью подручных материалов; солдаты варили одежду в чанах с травами, а то и попросту валялись в грязи. От этого русская армия приобрела весьма жалкий вид.

5. Для «Летописи…» цветные иллюстрации были крайней редкостью: за два года опубликовано всего три цветных рисунка: один — Езучевского и два — академика Самокиша.

Список литературы:

1. «Летопись войны с Японией». Иллюстрированный журнал. — Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904–1905. — № 1–84.

2. «Художественная летопись событий». Журнал общественной жизни, литературы, науки, искусства и политики. — 1906. — № 1–3.

3. *Владимир Лапшин*. Художники о русско-японской войне 1904–1905 годов. Публикация Светланы Глобачевой // Русское искусство. — 2005. — № 4.

4. *Николетта Мислер*. Образы Востока: между стихийностью и цивилизацией. От Николая Каразина до Льва Бакста // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф; перевод с англ. А.А. Зубов. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2018. — С. 321–332.

5. *Филиппова Т.А*. «Враг с Востока». Образы и риторики вражды в русской сатирической журналистике начала XX века / предисловие В.И. Шеремета. — Москва: АИРО-XXI, 2012.

6. *Ермаченко И.О.* Образы русско-японской войны в иллюстрациях отечественной прессы 1904–1905 г.: специфика визуализации // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Сборник статей. — Челябинск, 2008. — С. 193–214.

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 Moscow State Academy of Design and Applied Arts, department of Art History and Humanities
e-mail: a.s.grigorieva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-198-206

МИХАИЛ ЕЗУЧЕВСКИЙ И РУССКАЯ АРМИЯ: МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА

MIKHAIL EZUCHEVSKY AND THE RUSSIAN ARMY. UNKNOWN BIOGRAPHICAL FACTS

Статья рассказывает о значимом периоде жизни художника М.Д. Езучевского, оказавшем большое влияние на его творчество, а именно — о его пребывании в русской армии. Езучевский не стремился к военной карьере, он хотел стать художником, однако крепкие связи семьи с ратным делом стали причиной того, что молодой художник провел в армии много лет. Статья написана по архивным материалам, так как данный вопрос ранее не становился предметом исследования.

The article uncovers a significant part of life of Russian artist Mikhail Ezuchevsky, the years which he has spent in the Russian army. Later they influenced his art a lot. Ezuchevsky had never dreamt of a military career, he wanted to be an artist, but his family had strong links with the army. The article is based on archival materials as this question has never been a subject of special research.

Ключевые слова: архивы, новые материал, Езучевский, военная карьера.
Keywords: archives, new materials, Ezuchevsky, military career.

Имя Михаила Езучевского (1879–1928) хорошо известно специалистам в связи с созданием обмундирования для Красной Армии в рамках его работы в комиссии при Генштабе РККА. С военной темой художник соприкасался и раньше: в его наследии имеется большое число графических работ, иллюстраций, набросков на армейские сюжеты, однако вопрос о роли армии в его судьбе и творчестве оставался неизученным. Между тем официальные документы, периодика, записные книжки и другие материалы хранят свидетельства о том, что армия занимала значительное место в жизни Езучевского, причем с самого его рождения и стала основой для создания целого пласта в его искусстве.

Жизнь и творчество Михаила Езучевского исследованы фрагментарно. Биографией художника занималась племянница его жены, проф. МГУ Н.В. Голикова, специалисты Государственного Дарвиновского музея, где хранится его архив, а также ст. науч. сотрудник ГМЗ «Царицыно» Е.В. Офицерова, изучавшая судьбу семьи Езучевских в связи с темой дачного Царицына [1, 2]. Однако в этих трудах вопросы, связанные с военной биографией, не были затронуты. Целью настоящей публикации является реконструкция той части биографии художника, которая связана с армией, что чрезвычайно важно для понимания его творчества. Для воссоздания цельной картины нами были изучены неизвестные ранее архивные источники, а именно архивные документы семьи Езучевских, хранящиеся в Государственном Дарвиновском музее [3], материалы Российского государственного военно-исторического архива, Российского государственного архива литературы и искусства, рукописные источники из частных коллекций. Многие сведения, упоминаемые в данной статье, публикуются впервые.

Старинный род Езучевских известен с конца 17 века. Его основатель Никифор имел чин «войскового товарища бунчужного командира малороссийских казачьих полков, главного командира Дубенского» [1, с. 296] — это было высокое звание в казачестве. Сын Никифора Савой и внук Семён были казачьими офицерами, последний в 1734 году имел чин наказного казачьего полковника.

Прадед Михаила Езучевского Дмитрий Семенович в чине коллежского советника был возведен в потомственное дворянство, и род Езучевских-Савойских внесен в 3-ю часть Родословной книги Полтавской губернии [4]. Средний сын его Петр был надворным советником.

Отец будущего художника Дмитрий Петрович (1835–1898) получил первоначальное образование в Школе межевых топографов [5], относившейся тогда к военному ведомству. В службу вступил в 16 лет, получив чин топографа 3-го класса. Продолжая служить в Московском Межевом корпусе и продвигаясь по службе, он в 1861 году окончил физико-математический факультет Московского университета со степенью кандидата естественных наук. В 1862 году он женился на Анне Андреевне Бернгард (? — после 1919), происходившей из семьи обрусевших немцев. Ее отец, выходец из Риги, служил надзирателем во 2-м Московском кадетском корпусе [6], а брат Владимир (1836–1914) по окончании этого учебного заведения поступил в Михайловскую артиллерийскую академию, позже окончил Московский университет. Он сделал блестящую военную карьеру. Начав службу в Измайловском полку, вскоре был переведен в Туркестан, участвовал в походах против Бухарского эмирата, воевал на Кавказе. Отличился в ходе русско-турецкой войны 1877–1878 годов, был начальником артиллерии отряда И.Д. Лазарева. С 1899 года носил высокое звание генерала от инфантерии (II чин Табели о рангах). В 1896 году получил право на потомственное дворянство, по Высочайшему повелению он и его дети с 1908 года стали называться де-Латур-де-Бернгард [7].

В.А. Бернгард был очень привязан к младшей сестре Анне и сохранял теплые отношения с ней на протяжении всей жизни [8]. В юности он заботился о ней, следил за ее кругом общения. Именно Владимир познакомил ее с будущим мужем, с которым вместе учился в университете.

В октябре 1864 года Дмитрий Петрович в чине подпоручика начал службу в должности воспитателя 2-ой Московской военной гимназии (с 1892 — 2-й Московский кадетский корпус) [9], с 1872 стал преподавать там физику и космографию. После преобразования Межевого ведомства в гражданское, получил чин коллежского асессора [10]. С 1874 года — инспектор классов 3-й Московской военной гимназии [11], в 1878 — ее директор [12].

Старший брат художника, Владимир Дмитриевич Езучевский (1863 – после 1917) был кадровым военным, артиллеристом. Он окончил 3-ю Московскую военную гимназию (1880), затем Александровское

военное училище, служил в составе Ростовского гренадерского полка. В 1892 переведен в Восточно-Сибирскую артиллерийскую бригаду, принимал участие в Русско-японской войне, был ранен под Мукденом; участвовал в Первой мировой войне [13]. Был удостоен наград: ордена Св. Анны 4-й ст., Георгиевских крестов 4-й и 3-й ст., медали «За храбрость».

Езучевские не имели собственного жилья в Москве. Семья жила на казенных квартирах в Екатерининском (Головинском) дворце в Лефортове, где размещались 1-й и 2-й Московские кадетские корпуса [14]. Таким образом сыновья Дмитрия Петровича с детства привыкали к жизни в стенах военного учебного заведения и позже, в годы учебы, чувствовали себя, как дома.

В 1885 году Дмитрий Петрович в чине действительного статского советника вышел в отставку, и семья переехала в дачный поселок Царицыно под Москвой. Отец выстроил большой дом, где радушно принимали гостей — родственников, коллег, друзей и знакомых, соседей по даче. Желанными гостями были здесь члены семьи В.А. Бернгарда. Среди близких друзей был генерал-лейтенант В.И. Соколов (1862–1919), в архиве сохранилась его фотография с дарственной надписью А.А. Езучевской [15].

Михаил жил в Царицыне до 13 лет. Это были счастливые годы детства в окружении любящего семейства. В 1893 году он стал воспитанником 2-го Московского кадетского корпуса. В это учебное заведение принимали только дворян, и оно давало прекрасное общее образование. Здесь преподавали иностранные языки, математику, физику, основы химии и астрономии, учили музыке, танцам, этике и риторике. Некоторые бывшие воспитанники приобрели известность в сфере культуры. В корпусе учились писатель Александр Куприн, композитор Александр Скрябин, художник Николай Каразин, историк Михаил Поливанов.

Значительное внимание в ходе обучения уделялось военным дисциплинам. Воспитанники делились на роты (командирами рот были полковники, воспитателями — подполковники). Важное место занимала строевая подготовка. Обязательными были лагерные сборы и военные походы на 5–7 суток с ночевками в палатках, в условиях, приближенных к полевым. Все кадеты регулярно занимались стрельбой, гимнастикой, фехтованием и плаванием.

Михаил Езучевский окончил кадетский корпус 04 июля 1899 года [16], в возрасте 19 лет. Выпускники могли продолжить обучение в военных училищах или пройти обязательную службу на льготных усло-

виях, в качестве вольноопределяющихся. Этот статус давал ощутимые преимущества: можно было выбрать место прохождения службы и род оружия; кроме того, срок службы сокращался с двух лет до одного года.

Как нам удалось установить, 6 августа 1899 года Езучевский вступил «на службу… рядовым на правах вольноопределяющегося 1-го разряда в 3-й Гренадерский Перновский полк на собственном содержании» [17]. 3-й Гренадерский Перновский Короля Фридриха Вильгельма IV полк был элитным подразделением, расквартированным почти в центре Москвы, в Хамовнических казармах. Там же располагался Сумской гусарский полк, находившийся под шефством Короля Датского. Его кавалеристы имели приметную форму — синие кители и красные штаны с узкими белыми лампасами.

Молодой художник увлеченно наблюдал за маневрами на плацу и делал зарисовки. В частной коллекции Сергея Подстаницкого сохранилось более полутора десятков рисунков Езучевского, которые по военной форме изображенных ясно определяются как зарисовки из жизни Сумского полка. Их датировка до настоящего времени была размытой: 1900-е — начало 1910-х. Биографические сведения позволяют нам ее уточнить: зарисовки сделаны во время прохождения художником службы в Хамовнических казармах, то есть в период с лета 1899 по осень 1900 года. Таким образом, эти произведения получают точную датировку.

Вступив на службу рядовым, Езучевский последовательно получил чин ефрейтора (1 февраля), младшего унтер-офицера (24 июля), обучился «действию артиллерийским орудием» [18] и успешно выдержал экзамен на чин прапорщика запаса [19]. Мы обнаружили, что этот, казалось бы, сугубо биографический факт является твердым доказательством того, что Михаил Дмитриевич не стремился сделать карьеру в армии, он мечтал о другой судьбе. Дело в том, что в положении М.Д. Езучевского (вольноопределяющийся 1-го разряда, после Кадетского корпуса) чин прапорщика (13 в табели о рангах) получал только тот, кто не планировал служить дальше. Будущие кадровые военные получали сразу подпоручика (12 в табели о рангах). Езучевский отказался от более высокого чина ради карьеры художника.

31 октября 1900 года М.Д. Езучевский был уволен в запас [20], но уехать он не мог: ему предстояло пройти армейские учения. И вот в мае 1901 года он был призван на шестинедельные военные сборы в 7-ой Самогитский Гренадерский полк, в лагерь под Москвой.

С детских лет Михаила привлекало искусство. На протяжении 15 лет он брал частные уроки у известного художника-педагога Н.А. Мартынова. По окончании сборов в армии он отправился на обучение в Париж, путешествовал по Италии, Испании, Северной Африке [21]. Осенью 1903 года он вернулся в Россию; в октябре состоялось его бракосочетание с другом детства Варварой Иосафовной Анненковой [22], тоже потомственной дворянкой. Мы обнаружили любопытный факт: венчание проходило в полковой церкви 7-го Гренадерского Самогитского полка. Вскоре после свадьбы, желая продолжить художественное образование, он снова едет в Европу, уже с женой.

Ситуация в стране была неспокойной. В феврале 1904 года японские корабли атаковали русскую эскадру, началась Русско-японская война. Она спровоцировала массовые беспорядки, которые вылились в Первую русскую революцию.

Осенью 1904 года Езучевского снова призвали на действительную службу. Нам удалось установить, что его распределили в 1-й Лейб-Гренадерский Екатеринославский Императора Александра III полк, шефом которого был лично Император Николай II. назначен временно исполняющим обязанности командира 16-й роты. В начале января 1905 в составе 9-го запасного батальона он был направлен в Калугу, один из центров народных волнений. Здесь действовали Калужский союз РСДРП, социал-демократическая группа и другие организации [23]. Основные события развернулись на железной дороге и на фабриках. В сборнике исторических материалов, изданных вскоре после революции, мы обнаружили секретную инструкцию, которую 14 января 1905 года власти губернии передали командирам частей войск Калужского гарнизона на случай беспорядков [24]. 9-й запасной батальон выделен отдельной строкой: у него по этому документу свои, отдельно прописанные задачи.

22 января М.Д. Езучевский получил особое назначение: он стал заведующим глазной командой на правах командующего ротой. В начале XX века глазные команды были значимым явлением в жизни русской провинции; они эффективно помогали бороться со слепотой. В распоряжение заведующего командой поступали врач и младшие медицинские работники, проводились операции и амбулаторное лечение населения.

Служба Езучевского в Калуге продолжалась до конца апреля 1905 года. Здесь он создал один из лучших своих автопортретов. Художник изо-

бразил себя в полный рост, в белом армейском кителе и черных форменных брюках с узкими красными лампасами — форме Екатеринославского полка. В руках он держит уздечку, под мышкой — короткий кнут. Коня на картине нет, но по положению ног и рук понятно: он готов вскочить в седло. В правом нижнем углу портрета обозначено место и точная дата написания: «г. Калуга. 1905 марта 9». Ранее слово «Калуга» в подписи оставалось непонятным. Выявленные нами новые факты армейской биографии проливают свет на создание этого замечательного произведения мастера.

В этот же период он создал более двух десятков иллюстраций для журнала «Летопись войны с Японией», одного из самых значительных в ряду периодических изданий того времени. И хотя речь шла о совсем других событиях, на ином театре военных действий, очевидно, что основой для их создания стали личные впечатления художника. Имеется фотография, на которой художник делает набросок с натуры. Ему позирует молодой солдат [25]. По стенам висят эскизы, рисунки, но комната мало похожа на постоянную мастерскую — в ней слишком темно и свет не падает ровно. Скорее, это походное, наскоро оборудованное помещение. Таким образом, и в армии художник не оставлял занятий искусством. Из документов известно, что во время службы в Калуге, помимо жалованья, ему выплачивались квартирные. Это давало возможность снимать жилье и продолжать работать.

Армейские впечатления нашли отражение и в других произведениях Езучевского. На художественных выставках в Москве и Петербурге экспонировались его работы «Скачки», «Конное ученье» («Выставка акварели, пастели, tempera, рисунков» (январь 1906, Москва); «XVII выставка картин Московского Товарищества художников» (1909–1910); «VII выставка «Нового общества художников» (1910, СПб.).

30 апреля Езучевский получил 4-месячный отпуск по состоянию здоровья с сохранением содержания, а после его окончания — следующий, еще на два месяца [26]. 1 ноября 9-й запасной батальон был расформирован, Езучевский возвратился на службу в Москву; 23 ноября он был уволен в запас армейской пехоты [27].

Таким образом, в детские и молодые годы художник Михаил Езучевский находился в армии в общей сложности более восьми лет. Он получил значительный опыт службы в различных воинских частях; хорошо знал достоинства и недостатки военной формы, ее цветовую «азбуку», умел обращаться с оружием, лошадьми, с артиллерийскими

орудиями, имел большое число знакомых среди военных. Впоследствии все это отразится в его творчестве. Однако к концу 1905 года армейские страницы книги его жизни были написаны еще не полностью. Через десять лет ему предстояло принять участие в Первой мировой войне.

Примечания:

1. *Голикова Н.Б.* Семейный архив Езучевских // Вестник архивиста. — 2002. — № 3. — С. 296.

2. *Офицерова Е.В.* Езучевские. Об одном московском семействе (XIX — начала XX века) // Московский журнал. — 2018. — № 5. — С. 1, 2.

3. Архив ГДМ. Семейный фонд Езучевских. Оп. 1. Ед. хр. 12590/1–571.

4. РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Д. 444. Л. 184 (№ 73).

5. Архив ГДМ. Ед. хр. 12590/568. Л. 1.

6. *Офицерова Е.В.* Бернгард В.А. // Царицынская иллюстрированная энциклопедия. — М., 2019. — Том 1. — С. 183–184.

7. РГВИА. Ф. 409. Оп. 2. Д. 34329. П/с 325–090. Л. 42–49 об.

8. В архиве ГДМ сохранились фотографии, а также свыше сотни писем разных лет между братом и сестрой и их супругами. Ед. хр. 12590/176–276.

9. *Гурковский В.А.* Кадетские корпуса в России // Образование и общество. — 2002. — № 1–2.

10. РГВИА. Ф. 725. Оп. 1. Д. 1205. Л. 2–8.

11. Там же.

12. РГВИА. Ф. 409. Оп. 52. Д. 97.

13. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 74300. П/с 21–550 (на 24 ноября 1917).

14. *Офицерова Е.В.* Езучевские. Об одном московском семействе (XIX — начала XX века) // Московский журнал. — 2018. — № 5. — С. 1, 2.

15. Архив ГДМ. Ед. хр. 12590/543.

16. РГАЛИ. Личное дело Езучевского Михаила Дмитриевича. 1899–1921. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 821. Л. 1.

17. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. П/с 152–599. Л. 2.

18. РГВИА. Ф. 400. Оп. 9. Д. 29766. Л. 333–336. Выписка из алфавита 3-го Гренадерского Перновского полка на младшего унтер-офицера из вольноопределяющихся М. Езучевского. 2 августа 1900.

19. С 1886 года чин прапорщика в мирное время был установлен только для офицеров запаса. Если вольноопределяющийся собирался служить дальше, он получал чин подпоручика // Сборник положений по отбыванию воинской повинности вольноопределяющимися и охотниками. — Кутаис, 1899. — С. 109.

20. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 153108. П/с 102–719.

21. Офицерова Е.В. Указ. соч. — С. 7.

22. Архив ГДМ. Там же. Д. 12590/12. Л. 9.

23. Калужская губерния в 1905 году: сборник материалов. — Калуга, 1925. — С.276.

24. Там же. — С. 363.

25. Архив ГДМ. Там же. Д.12590/471.

26. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 153108. П/с 102–719. Л. 7 об.

27. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. П/с 152–599.

Архивные источники:

1. Архив ГДМ. Фонд 12590: Семейный фонд Езучевских. Оп. 1. Ед. хр. 12590/1–571.

2. РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Д. 444. Л. 184 (№ 73).

3. РГВИА. Ф. 409. Оп. 2. Д. 34329. П/с 325–090. Л. 42–49 об.

4. РГВИА. Ф. 725. Оп. 1. Д. 1205. Л. 2–8.

5. РГВИА. Ф. 409. Оп. 52. Д. 97.

6. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 74300. П/с 21–550 (на 24 ноября 1917).

7. РГАЛИ. Личное дело Езучевского Михаила Дмитриевича. 1899–1921. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 821. Л. 1.

8. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. П/с 152–599.

9. РГВИА. Ф. 400. Оп. 9. Д. 29766. Л. 333–336.

10. РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 153108. П/с 102–719.

Список литературы:

1. *Голикова Н.Б.* Семейный архив Езучевских // Вестник архивиста. — 2002. — № 3. — С. 296.

2. *Гурковский В.А.* Кадетские корпуса в России // Образование и общество. — 2002. — № 1–2.

3. Калужская губерния в 1905 году: сборник материалов. — Калуга, 1925.

4. *Офицерова Е.В. Бернгард В.А.* // Царицынская иллюстрированная энциклопедия. — Москва, 2019. — Том 1. — С. 183–184.

5. *Офицерова Е.В.* Езучевские. Об одном московском семействе (XIX — начала XX века) // Московский журнал. — 2018. — № 5. — С. 1, 2.

6. Сборник положений по отбыванию воинской повинности вольноопределяющимися и охотниками. — Кутаис, 1899.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

Е.Е. СИЛАЕВА
Магистрант кафедры «История искусств и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: elena895@yandex.ru

E.E. DOKUCHAEVA
Candidate of art history, professor of the department of «History of arts and humanitarian sciences» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

E.E. SILAEVA
Master student of the department of «History of arts and humanitarian sciences» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: elena895@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-207-218

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ АРХИТЕКТОРОВ РУССКОГО СТИЛЯ В СФЕРЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

FEATURES OF THE CREATIVE MANNER OF RUSSIAN-STYLE ARCHITECTS IN THE FIELD OF DECORATIVE AND APPLIED ART OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

Статья посвящена теме многообразия творческих экспериментов русских архитекторов второй половины XIX века в основных отраслях художественной промышленности. Универсализм мастеров, свойственный рассматриваемому времени и ставший необходимым качеством уже XX века, разнообразие и популярность прикладных искусств способствовали появлению ряда

оригинальных изделий, заложивших тенденции развития для искусства начала XX века.

The article is devoted to the topic of the variety of creative experiments of Russian architects of the second half of the XIX century in the main branches of the art industry. The universalism of these masters, the variety and popularity of applied arts contributed to the appearance of a number of original products, which laid the development trends for the art of the early XX century.

Ключевые слова: русский стиль, историзм, архитектор, художественная промышленность, Монигетти, Гартман, Ропет, Султанов, универсализм.
Keywords: Russian style, historism, Russian architects, art industry, universalism, Monighetti, Gartman, Ropet, Sultanov.

Эпоха историзма, пришедшая на смену романтизму с 1820-х и продлившаяся до 1890-х годов, внесла значительные изменения на мировой культурной карте Европы. Первоначально носивший романтически-идеализированный характер интерес к национальным культурам постепенно перешел в научное изучение готики, романского стиля и отхода от античных идеалов эпохи классицизма. Новые темы, мотивы, орнаментация и пластические решения появляются в изделиях художественной промышленности, которая переживала свое возрождение. Всемирные выставки, начиная с 1851 года, способствовали культурной интеграции европейских стран, обмену идеями и неизбежной в таких ситуациях конкуренции. Франция, ставшая хозяйкой пяти всемирных «смотров» из десяти проведенных в XIX веке, стала мировой культурной столицей, с чьими стремительно распространявшимися новаторствами другим странам было сложно конкурировать.

В России эпоха историзма характеризовалась более обостренными, чем в Европе, дискуссиями о характере русской культуры и поиском национальной идентичности в различных сферах художественной промышленности, истории, литературе, искусстве, философии. Появившийся в 1830–1850-х годах и носивший несколько философско-идеализированный характер «русско-византийский» стиль позже сменился параллельно развивавшимися византийским и русским стилями, осно-

вывающимися на накопленных к тому времени данных научных экспедиций и изучения письменных источников.

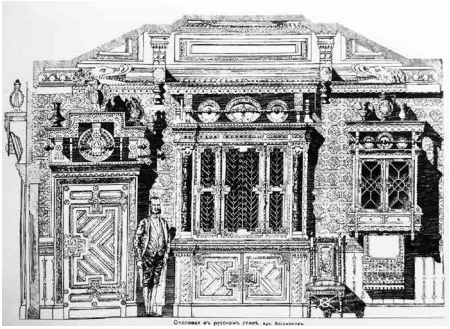


Рис. 1. Столовая в русском стиле по проекту И.С. Богомолова. 1870-е гг.

Прикладные искусства особенно активно стали умножаться и развивать специализацию со времени участия России во всемирных выставках (с первой выставки в Лондоне в 1851 году) и либеральных реформ императора Александра II в начале 1860-х годов. Статус декоративно-прикладного искусства, несмотря на значительные успехи на выставках и популярность интерьеров (рис. 1) и изделий в русском стиле (в том числе и в личных покоях императорской семьи), в дореволюционный период так и не сравнялся с высоким положением изящных искусств, но вместе с тем поднялся на значительную высоту и размежевался от сравнения с ремеслами (по сравнению с ситуацией середины века).

Отечественные архитекторы, сконцентрировавшись на масштабных постройках во второй трети — середине XIX века, во второй половине века стали более тесно сотрудничать в активно развивающихся областях художественной промышленности: мебель, художественный металл, керамика, стекло, ювелирная отрасль. В каждой из них в широком ряде образцов проявились фантазия и творческая манера мастеров архитектуры второй половины XIX века.

Среди представителей архитектурной сферы середины — второй половины XIX века, активно сотрудничавших с художественной промышленностью, следует назвать А.М. Горностаева, В.А. Шрейбера, Д.И. Гримма, К.К. Штельба, А.И. Резанова, И.А. Монигетти, В.А. Гартмана, И.П. Ропета, А.Л. Гуна, И.С. Богомолова, Ф.С. Харламова, Н.В. Султанова, В.О. Шервуда, Д.Н. Чичагова, А.А. Парланда. Большинство из них охватило своим творчеством сразу несколько прикладных отраслей, став лауреатами Всероссийских и Всемирных выставок.

В начале XIX века при формировании зарождающихся дисциплин историко-этнографического профиля деятелям того времени при обилии задач приходилось совмещать ряд функций. Пример тому

— художник, архитектор, археолог Ф.Г. Солнцев (1801–1892), чье наследие сложно переоценить. Его эксперименты по созданию проектов мебели, фарфоровых сервизов, костюмов для светских балов, предметов мелкой пластики из металла стали яркими образцами всеохватной творческой деятельности [1, с. 37–38].

За рубежом популяризации универсализма мастеров способствовало знаменитое движение У. Морриса и художников-прерафаэлитов «Искусства и ремесла» (появилось в Англии с 1860-х годов). Академическое образование и умение видеть целостность внешнего и внутреннего интерьеров, понимание процесса производства в различных отраслях художественной промышленности давало преимущества деятелям архитектуры перед художниками и мастерами-прикладниками. Тесная связь со строительной практикой отражалась не только в прямом перенесении широкого ряда архитектурных декоративных деталей в предметы мебели, керамики, изделия художественного металла, но и в композиционном характере эскизов, умении видеть целостность архитектуры и интерьера.

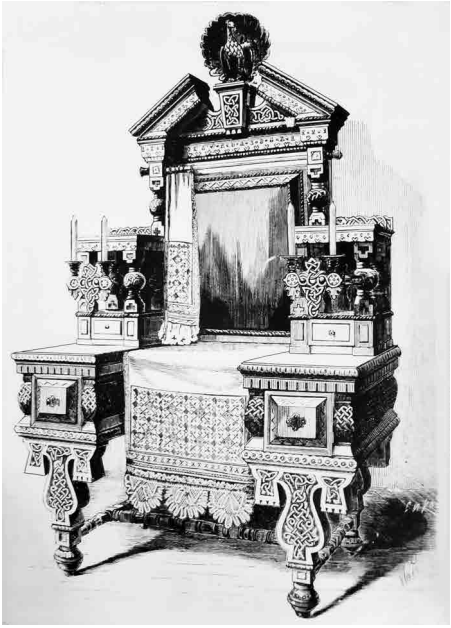


Рис. 2. Туалет в русском стиле (для великой княжны Марии Александровны) по проекту И.А. Монигетти. 1870 г.

Начиная с 1830-х годов изделия прикладных искусств в национальном стиле предназначались для императорской семьи и знати. Дорогостоящие материалы, сложная техника, индивидуальный проект — все это приводило к появлению изделий в единичных экземплярах. Появившаяся во второй половине века тенденция замены затратных материалов на более дешевые аналоги способствовала значительному удешевлению продукции, предназначенной для массового тиражирования. Но стоит заметить, что интерьерные предметы по проектам известных архитекторов в силу затрат на дорогостоящие материалы и инди-

видуальный проект так и остались предназначенными для узкого круга заказчиков из элиты. Например, И.А. Монигетти сотрудничал с Императорскими фарфоровым и стеклянным заводами (проекты сервизов с обильным декором для императорской семьи), а также с мебельной фабрикой Г. Бюхтгера («туалеты в русском стиле» опять же для императорской семьи, где само словосочетание вызвало ироничные замечания критиков об отсутствии в допетровской Руси корпусной мебели и «туалетов») [2, с. 46] (рис. 2). Другой пример — мебель в русском стиле по проекту архитектора А.Л. Гуна для квартиры чиновника Башмакова в Санкт-Петербурге (произведена на фабрике Германа Бюхтгера из красного бука) обошлась заказчику в 5000 рублей [3, с. 65–66]. Сервиз и церковная утварь по проекту Д.Н. Чичагова для виллы барона П.Г. фон Дервиза в Швейцарии стоил примерно 100 000 рублей [4, с. 368]. Интерьеры в национальном стиле по проектам Н.В. Султанова заказывали князья Юсуповы, министр внутренних дел Д.С. Сипягин, любимец высшего света художник К.Е. Маковский, что также говорило об уровне стоимости и доступности определенному кругу заказчиков [5, с. 158].

Отдельные изделия для гражданского и церковного интерьера также стоили значительных сумм из-за использования драгоценных металлов и камней и неизменно индивидуальной проектной разработки. Например, церковная утварь авторства Н.В. Султанова предназначалась для церквей в императорских резиденциях. Произведения автора здания Исторического музея в Москве В.О. Шервуда также не носили массовый характер и относились к заказам от элиты: блюдо для коронации императора Александра II (1856), блюдо (фирма Постникова, 1879) и чернильница (1885) для московского генерал-губернатора князя В.А. Долгорукого [6, с. 67].

Русский стиль с 1860-х годов привнес моду на использование в изделиях художественной промышленности дерева как исконно русского материала и мотивов архитектурных деталей и конструкций — чаще всего теремов и изб. Например, в часах-избушке В.А. Гартман воплотил свои представления о народном зодчестве, придав небольшой интерьерной вещи более монументальный характер. Часто мотивы колонок и крыш можно было увидеть в предметах мебели 1870–1880-х годов. Известный архитектор И.П. Ропет, чью фамилию носит целое направление в русском стиле, создал несколько моделей стульев, где заметны элементы крестьянской избы. Как заметила современный исследователь русского



Рис. 3. Кружка по проекту В.А. Гартмана. Начало 1870-х гг.



Рис. 4. Братина «Синоп» по проекту Н.В. Султанова. 1893 г.

стиля Е.И. Кириченко, декор построек и декор интерьеров и мебели у И.П. Ропета был аналогичен, «те же приемы, те же мотивы узоров» [7, с. 85].

Из других популярных мотивов, используемых архитекторами в изделиях художественной промышленности, следует отметить сюжеты из русской истории и крестьянской жизни, зооморфные мотивы (особенно часто в «ропетовском» направлении — петухи, павлины в 1870-е годы в произведениях В.А. Гартмана, И.П. Ропета и представителей его направления, И.А. Монигетти и многих других) (рис. 3). Самовары и кружки с петушиными головами и ногами стали своеобразными символами народности в изделиях художественной промышленности.

Изобилие орнаментации — одна из черт русского стиля. Многообразие орнаментов в виде архитектурных деталей, «плетенок», украшений и заставок рукописей, мотивов вышивок придавали формам изделий дробность, пестроту, перегруженность декоративными элементами и вместе с тем богатство красок и нарядный вид.

Обращение к традициям первых Романовых и допетровской Руси дало «вторую жизнь» старинным посудным формам (братины (рис. 4), ковши, чарки, стопы и многие другие), а также различным ларцам, коробам, сундукам (рис. 5), печным приборам и заслонкам. Украшенные нарядным московским узорочьем, эти изделия носили, в первую очередь, декоративный характер, а не практический.

Созданный по проекту И.А. Монигетти и не дошедший до нашего времени стеклянный сервиз для детского домика императорских

детей в Царском Селе (так называемая «Фермочка») можно увидеть на сохранившихся в ГМЗ «Царское Село» фотографиях и публикациях. Предметы сервиза имели форму чарочек и ушата из бесцветного стекла с эмалевой росписью [8, с. 128–129].

Один из примеров особо почетных августейших заказов представляет ларец по проекту В.О. Шервуда для императрицы Марии Федоровны (фирма И.П. Хлебникова, 1882 год). Первым из русских деятелей XIX века эту старинную форму шкатулки возродил Ф.Г. Солнцев, в 1840-е годы, для хранения государственных бумаг. Позже данный вид интерьерной вещицы стал популярен у светских дам для хранения драгоценностей и различных мелочей [7, с. 68].

Для археологически точной и детальной реконструкции старинных форм потребовалось восстановление ряда старинных техник: изразцовой, эмали, скани, зерни, чернения, басмы и других.

Изразцы по эскизам Н.В. Султанова для палат Юсуповых в Москве и дома министра внутренних дел Д.С. Сипягина в Санкт-Петербурге заказывались на фабрике товарищества фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова [9, с. 44].

По эскизам архитектора Л.В. Даля, опубликованным в журнале «Зодчий», также известен проект печи, отличавшийся аркатурно-ко-



Рис. 5. Сундучок по проекту А.Л. Гуна. Вторая половина 1870-х гг.

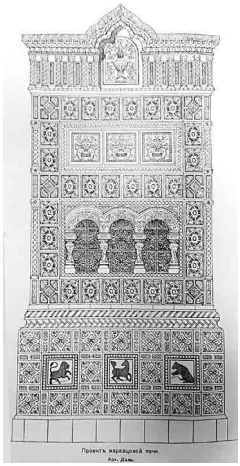


Рис. 6. Изразцовая печь по проекту Л.В. Даля. 1870-е гг.

лончатым поясом и изображениями растительных мотивов и животных (рис. 6).

Стоит отметить, что изразцы второй половины XIX века отличались сухой графичностью, по сравнению со старинной майоликой. По мнению архитектора Н.В. Султанова, несмотря на значительные успехи в деле восстановления изразцовых техник и их внешней декоративности, отличия от старинных прототипов были налицо: «Теперешнее изразцовое дело значительно уступает по прочности и краскам древнейшим изразцам» [10, с. 72].

В качестве подарков к торжественным датам (в том числе и к коронациям) делались заказы на подносные блюда (проекты архитекторов А.М. Горностаева, В.А. Шрейбера, В.О. Шервуда), сервизы или отдельные столовые предметы (Д.Н. Чичагов, Ф.С. Харламов), вазы, канделябры (В.А. Гартман), чернильницы (В.О. Шервуд) с эмалями, сканью, зернью. Эти нарядные и при том довольно сложные для исполнения техники пользовались большой популярностью. Эмалями лучшего качества и многообразия оттенков славилась фабрика П.А. Овчинникова, сканью — фабрика А.М. Постникова, техника черни достигла высокого уровня в мастерской В.С. Семенова.

Предметы церковной утвари (паникадила, дарохранительницы, подсвечники, блюда), поначалу бывшие основным видом изделий национального характера на выставках и уступившие пальму первенства светским предметам только в середине XIX века, часто заказывались по проектам архитекторов (В.А. Гартман, И.А. Монигетти, Д.И. Гримм, Н.В. Султанов, А.А. Парланд). Если большинство деятелей создавало единичные экземпляры изделий, то у Д.И. Гримма, Н.В. Султанова и А.А. Парланда был опыт масштабных проектов целого ряда церковных интерьеров, в том числе и для придворных храмов. Последний подробно зафиксировал убранство храма Спаса-на-Крови (построен в 1883–1907 годы) в отдельной работе: панихидный прибор (фирма И.П. Хлебникова), лампада (фирма П.А. Овчинникова), подсвечники (фирма А.М. Постникова) и многие другие предметы религиозного назначения [11, с. 15].

Копирование старинных форм и орнаментов стало главной причиной нападок на деятелей русского стиля со стороны потомков — «мирискусников» и следующих за ними нескольких советских поколений. Пассеизм прототипов допетровской Руси учитывал современное техническое и пластические достижения и допускал широкую вариа-

тивность. С 1880-х годов в ряде отраслей художественной промышленности были популярно обращение к зарубежному наследию (чаще всего, ренессансному), асимметричность форм. Например, поздний этап русского стиля в области стекла ознаменовался смешением форм Московской Руси XV–XVII веков и Ренессанса, применением розеток, западных орнаментов, гротесковых мотивов (произведения И.А. Монигетти и Н.В. Султанова).

В качестве примера виртуозного варьирования стилей в предметах церковной утвари можно привести эскизы трех лампад в разных стилях авторства Н.В. Султанова для придворной часовни в память великой княгини Александры Георгиевны. Строгость и в то же время монументальность византийской формы, лаконичность и простота древнерусского образца и эмальерное буйство красок формы в стиле первых Романовых потребовали серьезного багажа знаний и фантазии от создателя [12].

Не только следование древнерусским прототипам, но и внесение ряда новых черт было свойственно архитекторам второй половины XIX века. Так, декоративным новаторством И.А. Монигетти можно назвать имитацию драгоценных камней с предметов старинной утвари в виде объемных эмалевых капель красного, зеленого, желтого цветов. Подобный прием придавал изделиям дополнительную выразительность и рельефность, в период допетровской Руси его не существовало [13, с. 136].

Точная стилизация и обильная орнаментация в лучших образцах русского стиля не исключали функциональности. Так, обладающий глубокими познаниями о различных эпохах Н.В. Султанов в своих многочисленных статьях в журнале «Зодчий», помимо указания на соответствие изделия времени, обычно посвящал часть статьи анализу практичности. Иногда архитектор вносил изменения в древнерусские формы для большего удобства использования [14].

Не в ущерб декоративности видоизменял старинные формы и И.А. Монигетти. Например, его инициатива по изменению формы чарок из сервиза с плоскодонной на шаровидную с высоким бортиком — присутствовала удобная ручка в виде фигурной полочки. А в привычной форме штофа, мало изменившейся с XVII века, архитектор ввел оживление ее резким горизонтальным членением объема, где верхняя часть выступала над основанием [13, с. 134].

Наименее востребованной среди деятелей архитектуры осталась текстильная отрасль художественной промышленности. В силу своей

консервативности и невозможности эксперимента с фактурой основной акцент ставился на рисунках тканей, которые менялись довольно медленно (наиболее популярными оставались цветочно-растительные мотивы). Ряд фабрик работал с эскизами Н.В. Султанова — это заведения Шадрина и Сапожникова в Москве и Жевержеева в Санкт-Петербурге (набивные ткани для мебели, златотканые материи для штор, портьер) [9, с. 44].

Подводя краткие итоги, следует сказать, что сотрудничество с прикладной сферой позволяло архитекторам создавать проекты, более гибко реагирующие на появлявшиеся многочисленные «моды», чем в многолетних громоздких архитектурных сооружениях. Наиболее плодотворное сотрудничество отечественных архитекторов в художественной промышленности сложилось в мебельной, ювелирной отраслях и сфере церковной атрибутики. Эти утверждения находят подтверждение в тесной взаимосвязи мебельной сферы с архитектурой по своему композиционному строению и употреблению широкого ряда архитектурных элементов декора. Ювелирная отрасль, золотое и серебряное дело сформировались как ведущие отрасли прикладного искусства и сфокусировали большинство заказов от элиты, что давало мастерам творческий простор и возможность работы со сложными композициями и технологиями (в том числе восстановленными). Церковная утварь составляла первоначально основу продукции национального характера (позже стала одной из успешно развивающихся и неизменно востребованных на рынке отраслей), что способствовало пластически-декоративным поискам архитекторов, многие из которых были авторами проектов религиозных сооружений. Ансамблевость внешнего фасада, интерьера и убранства вплоть до мелких предметов прикладных искусств развивали основы стиля, эстетическое и композиционное чувство мастеров. Другие прикладные отрасли (керамика, стекло, текстиль) были несколько менее востребованы русскими архитекторами, но также пополнились рядом оригинальных образцов, отразивших как особенности архитектурного стиля мастеров, так и ряд новых экспериментальных черт.

Часто упрекаемые в копийности деятелями Серебряного века и советскими исследователями, изделия периода русского стиля носили, на наш взгляд, имели более сложный характер и продемонстрировали широкий диапазон градаций заимствований — от археологически точного детализированного воспроизведения (в 1850–1870-е годы) до авторской стилизации свободного характера (в 1880–1890-е годы).

По мнению современной искусствоведческой науки, эпоха историзма завершилась в 1890-х годах, уступив место модерну, но ее культурные завоевания, благодаря значительно расширенному ряду образцов и использованию новых материалов и технологий, стали во многом основой для ар-нуво и последующих течений в искусстве. Универсализм и творческая смелость отечественных архитекторов второй половины XIX века стали залогом появления ряда довольно оригинальных для своего времени изделий, лучшие из которых повлияли на творческие поиски уже деятелей Серебряного века.

Список литературы:

1. *Аксенова Г.В.* Русский стиль. Гений Федора Солнцева. — Москва: СЛОВО/SLOVO, 2009. — 392 с.

2. Иллюстрированное описание Всероссийской мануфактурной выставки. — Санкт-Петербург: Издание Германа Гоппе, 1870. — 122 с.

3. Редакторская заметка. Мебель в спальне г. Башмакова // Зодчий. — 1873. — № 5. — С. 65–66.

4. *Юдин М.О.* Русский стиль в изделиях фирмы П.А. Овчинникова, представленных на художественно-промышленных выставках 1860–80-х годов // Эпоха. Художник. Образ. Сборник статей. — Москва, 2013. — № 1–2. — С. 358–383. — URL: http://sias.ru/upload/2013_1-2_358-383-udin.pdf (дата обращения: 21.08.2020).

5. *Савельев Ю.Р.* Искусство историзма и государственный заказ. — Москва: Совпадение, 2008. — 400 с.

6. *Лукьянов Е.А.* Произведения русских ювелирных фирм второй половины XIX века по проектам Владимира Осиповича Шервуда // Династия Шервудов в истории и культуре России / авторы-составители Е.А. Лукьянов, Ю.Р. Савельев. — Москва: Фонд «Связь эпох», Кучково поле Музеон, 2017. — С. 67–73.

7. *Кириченко Е.И.* Архитектор И.П. Ропет // Архитектурное наследство. Том 20. — Москва: Стройиздат, 1972. — С. 85–93.

8. *Григорович Н.С.* Сервиз павильона «Фермочка» // Александр II и Царское Село. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: ГМЗ «Царское Село», 2000. — 192 с.

9. *Савельев Ю.Р.* Н.В. Султанов: дизайн 100 лет назад // Декоративное искусство: журнал Московского музея современного искусства. — 2007. — № 1. — С. 43–49.

10. *Султанов Н.В.* Новое издание по истории русской архитектуры «Памятники древнего русского зодчества» // Зодчий. — 1897. — № 9. — С. 72.

11. *Парланд А.А.* Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в бозе почившего императора Александра II на Екатери-

нинском канале в С.-Петербурге. — Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1907. — 43 с.

12. *Султанов Н.В.* Три лампады в память Великой Княгини Александры Георгиевны // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 8. — С. XLVII–XLVIII.

13. *Малинина Т.А., Сапунов Б.В.* Реминисценции древнерусского искусства в художественном стекле второй половины XIX века. По материалам изделий Императорского стеклянного завода из собрания Государственного Эрмитажа // У истоков русской культуры. XII–XVII века. Сборник статей. — Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, Славия, 1995. — С. 131–143.

14. *Султанов Н.В.* Утварь нового придворного собора в Петергофе // Зодчий. — 1906. — № 10. — С. 85–88.

В.В. СОРОКИНА

Доктор филологических наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vvsoroko@gmail.com

V.V. SOROKINA

Dr. of Philology, professor of the department of «History and theory of decorative art and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: vvsoroko@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-219-232

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ARTISTIC FUNCTIONS OF A WORK OF ART IN CONTEMPORARY EUROPEAN LITERATURE

В отличие от классических примеров включения в литературный материал образов изобразительного искусства, в произведениях современной литературы все заметнее становится использование визуального искусства как элемента игры. Писатели придумывают судьбы художественных произведений, вовлекая читателя в лабиринты своего воображения. Существуют различные формы включения в художественный текст объектов визуального искусства, выполняющих сюжетообразующую, символическую и даже фантастическую функции.

In contrast to the classic examples of inclusion fine art images in literary texts contemporary writers use objects of visual art as an element of a game. They involve the reader in the labyrinths of their imagination combining real historical facts with fiction. There is a certain number of various forms incorporating visual art objects into a literary text that perform plot-forming, symbolic and even fantastic functions.

Ключевые слова: изобразительное искусство, современная художественная литература, Рембрандт ван Рейн, Я. Вермеер, И. Босх, К. Фабрициус, Дж. Хеллер, Т. Шевалье, А. Королёв, А. Иличевский, Д. Тартт, Ю. Буйда, В. Орлов, Д. Смит, Дж. Бёртон, Б. Шлинк, Дж. Барнс.

Keywords: fine art, contemporary European literature, Rembradt van Rijn, J. Vermeer, H. Bosch, K. Fabricius, J. Heller, T. Chevalier, A.Koroljov, A. Ilichevskij, D. Tartt, Ju. Bujda, V. Orlov, D. Smith, J. Burton, B. Schlink, J Barnes.

Ведущее положение литературы в системе искусств, благодаря ее универсальности и гибкости, выразительным возможностям, позволяет ей «вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства» [3, с. 188]. Этими особенностями, в основном, определяется взаимодействие визуальных и словесных видов искусства, являющееся неотъемлемой частью литературно-художественного процесса на протяжении всей культурной истории человечества.

Создание живописных портретов писателей и романов о художниках, изображение читающего персонажа в картине и появление произведения искусства в качестве предметно-бытовой детали в прозе и поэзии свойственны всем национальным пространствам и временам. Однако было бы упрощением считать этот феномен устоявшимся и неразвивающимся от эпохи к эпохе. Очевидно, что каждая пространственно-временная категория обладает только ей присущей индивидуальностью, а следовательно, и художественные цели каждой могут быть разными.

Новейшая история литературы и искусства свидетельствует, что динамика взаимодействия разных видов творчества усиливается, приводит к созданию синтетических произведений, а интермедиальность становится одним из типических явлений времени. В таких условиях использование писателями образов произведений искусства в своих работах учащается, а художественные функции их увеличиваются, по сравнению с классическими примерами, значительно расширяя выбор приемов и выстраивая новые художественные связи.

Классическое использование предметов изобразительного искусства (как, например, в «Портрете» Н. Гоголя, «Неведомом шедевре» О. Бальзака, «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда) предполагает обязатель-

ное их участие в сюжете произведения. Они используются авторами, как правило, для более полного выражения идейного содержания произведения, несут дополнительную эстетическую нагрузку. Эта традиция развивалась до середины XX в. вполне устойчиво. Например, еще в 1950–60-х гг. разговор персонажей со старинным портретом был одним из важнейших лейтмотивов португальской прозы: «Писатели… вступают в диалог с традицией, представляющей национальное прошлое как миф. Подвергая его пересмотру, пародийному переосмыслению или воссоздавая его в неожиданном ракурсе, они пристально вглядываются в лица предков, стараясь угадать в них черты, способные объяснить современность» [7, с. 87].

В произведениях современной литературы все заметнее усиливается игровой элемент в использовании предметов визуального искусства. Писатели придумывают и домысливают, порой в фантастическом ключе, судьбы художественных произведений, вовлекая читателя в лабиринты своего воображения. И уже не сами произведения искусства, а вызванные ими ассоциации и придуманные истории становятся предметом изображения.

Одним из писателей, отказавшихся от традиционного обращения к произведениям искусства в аллегорическом, символическом, познавательном, эстетическом смыслах, стал американец Джозеф Хеллер. В романе «Вообрази себе картину» (1988) [14] автор не просто изображает процесс создания художественного полотна, что вполне традиционно. Выстраивая повествовательный план своего произведения, автор отталкивается от истории о спровоцированной очень дорогим приобретением музеем Метрополитен выставке картины Рембранта «Аристотель с бюстом Гомера», ставшей событием культурной жизни конца 1970-х гг. Таким образом картина приобрела широкую известность, что и стало удачным поводом для литературной игры. Изображенные на картине философ и поэт оживают и начинают самостоятельно мыслить и вступать в диалог с их создателем. Благодаря приему смещения пространственных и временных координат, писательское воображение свободно представляет разные эпохи, переплетает несколько сюжетных линий, развивая тему взаимодействия всех явлений мирового устройства. «Картина всей своей фактурой, цветовой гаммой, конфигурацией линий создает метафорический ансамбль, репрезентирующий содержание более высокого уровня, независимо от предмета изображения» [10, с. 205–206].

Поводом для написания романа «Девушка с жемчужной серьгой» (1999) Т. Шевалье [15] также послужила живописная знаменитость — одноименная картина Яна Вермеера. Известность картины и мода на голландского художника дали ход построению совершенно другой игры с читателем, обычно желающим знать больше об уже известном. Автор, опираясь только на игру своего воображения, «выращивает» из факта существования картины Вермеера предысторию ее создания. Сюжет здесь выстроен последовательно, а литературная интрига перенесена с образа живописца на модель — девушку из семьи художника-ремесленника. Очевидно, что принцип псевдоисторической реконструкции событий применим только к хорошо известным массовому сознанию читателя произведениям и рассчитан, прежде всего, на коммерческий успех.

Если писатель обращается к картине малоизвестного широкой читающей публике автора, как например, в случае с «забытым гением» К. Фабрициусом, который как раз оказался в тени Рембрандта и Вермеера, то естественно предположить, что ее художественная функция не будет сведена только к фантазийной игре. В романе Д. Тартт «Щегол» (2015) одноименная картина голландского художника несет главную сюжетообразующую нагрузку. Автор выбирает произведение искусства, которое по своему происхождению и возрасту может претендовать на исключительную ценность, не осознанную еще массовым зрителем. Эти обстоятельства позволили Д. Тартт допустить вымысел о пропаже картины с нью-йоркской выставки «Портретная живопись и натюрморты: работы северных мастеров золотого века», которая действительно имела место в 2001 г., не лишая читателя возможности прочитать «правдивую» историю. Более того, вымышленный взрыв в художественной галерее, благодаря которому мальчик в почти бессознательном состоянии выносит картину, ради которой мать и привела его на выставку, действительно был, но в 1654 г. в Дельфте. Он и унес жизнь художника, оставив «Щегла» без своего создателя.

В романе несколько сюжетных линий, но все они объединяются картиной. Важный сюжетообразующий фактор не единственный и даже не основной. Благодаря символическому образу привязанной птицы, авантюрная форма романа наполняется философским содержанием. Герой так же, как и щегол, становится привязанным к обстоятельствам, ему чуждым. Поиск картины полицией и необъяснимое желание

держать ее при себе приводят героя к раздвоению личности, к разлому мира вокруг себя.

На протяжении всей интриги с картиной центральный персонаж воспринимает ее сначала только как некий сверток, случайно у него оказавшийся, а потом ставший еще и ценным залогом в сомнительных коммерческих предприятиях. Только к концу романа Тео Деккер «встретился» со «Щеглом», и это перевернуло, осветило жизнь героя. «С картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью. Краеугольным камнем, на котором держался целый собор» [13, с. 599]. Очевидно, что картина в этом произведении выполняет, помимо сюжетообразующей и эстетической, еще и этическую функцию. Благодаря «встрече» с прекрасным, герой многое пересматривает в своей жизни. Способность переживать произведение искусства приобретается персонажем с опытом и свидетельствует о его нравственной зрелости.

В произведениях Т. Шевалье и Д. Тартт вызванный предметом искусства сюжетный ход сохраняет пространственно-временное единство. Разница лишь в том, что Т. Шевалье относит повествование ко времени написания картины, а у Д. Тартт события начала XXI в. провоцируются произведением XVII в.

Картина — частый, но не единственный жанр художественного творчества, вызывающий у современных писателей желание пофантазировать и поиграть с читателем. Условие остается прежнее — известность произведения искусства. Массовый интерес к голландскому искусству XVII в., сохраняющийся со времен увлечения Европой бидермайером, проявляется, в частности, в культе дома. Смысловой и визуальной составляющей этого понятия является кукольный дом — наиболее дорогостоящий и уникальный атрибут обеспеченного голландского семейного быта XVII в. В этом живописном, скрупулезно выделанном творении не только воспроизводился подлинный интерьер дома, но и через него реализовывалась идея совершенства бюргерской жизни. «Своего рода идеализация пространства не мешает воспроизводить интерьеры гораздо более точными, нежели мы можем видеть на живописных полотнах» [6, с. 112].

Автор романа «Миниатюрист» (2013) Дж. Бёртон соединяет реальность самого знаменитого голландского кукольного домика Петронеллы Ортман, хранящегося в амстердамском Государственном музее, с вымышленной историей замужества его обладательницы. Писательни-

ца придает мистический смысл всему, происходящему в доме молодой женщины, выданной замуж за богатого, но странного купца. Таинственный миниатюрист периодически пополняет коллекцию Петронеллы разными предметами интерьера, и пространство кукольного домика постепенно «обживается».

Дж. Бертон в своем романе предоставляет возможность произведениям декоративно-прикладного искусства сыграть аллегорическую роль. Женившись по настоянию сестры, Йоханнес делает молодой жене дорогой подарок, в котором скрыта идея замещения нормальных брачных отношений, чего Петронелла, в силу малой опытности, понять сначала не может. Постепенное «разворачивание» приносимых странным посыльным свертков и заполнение комнат-ячеек миниатюрными шедеврами раскрывает перед героиней смысл происходящего, напоминает о несбывшемся и предсказывает невозможное. Лютня размером «не больше указательного пальца» — традиционный символ коммуникации между персонажами в голландской живописи — символизирует отсутствие взаимопонимания в семье мужа. «Оловянная обручальная чаша диаметром не больше хлебного зерна, которая украшена вокруг горлышка изображением мужчины и женщины со сплетенными руками» [2, с. 85] явно указывает на «игрушечный», не настоящий брак Петронеллы. Два деревянных кресла, на ручках которых «вырезаны львы, размером с божью коровку, спинки обиты зеленым бархатом с медными гвоздями, на резных подлокотниках среди листьев аканта извиваются морские чудовища» [2, с. 86], напоминают о семейном уюте благополучного дома. «Колыбелька. Дубовая, с замысловатой цветочной резьбой, кружевом и жестяными полозьями» и «две борзые размером не больше мотылька, покрытые шелковистой шерстью. Головы величиной с горошину. Между ними — кость, покрашенный желтым пряный бутон гвоздики» [2, с. 86] выводят молодую женщину из душевного равновесия. Она начинает осознавать, что эта «бытовая» красота в ее жизни недостижима, что таинственный миниатюрист своим искусным творчеством создает параллельную идеальную жизнь, которая противопоставлена уродствам человеческого существования: муж, как не сразу выяснилось, содомит, незамужняя золовка тайно рожает девочку от чернокожего слуги и умирает.

Идеальное убранство кукольного домика контрастирует с пугающими героиню натюрмортами, «украшающими» стены ее нового жилища: подвешенный заяц, гора устриц на блюде с китайским орнамен-

том, разлитое вино и чаша перезрелых фруктов. «…она задирает голову, рассматривая глянцевую плитку на стенах и потолок, на котором нарисован ложный стеклянный купол, возносящийся к ненастоящему небу» [2, с. 43]. «В открытых раковинах устриц есть что-то неприятное. Мать в их старом доме украшала стены пейзажами и библейскими сценами» [2, с. 22], Жизнь в доме мужа противопоставляется традиционной, привычной жизни в доме родителей. «Сколько же их тут! Корабли с похожими на распятье мачтами, уходящими в небо, летние пейзажи, увядшие цветы, похожие на коричневые корнеплоды черепа глазницами вверх, виолы с порванными струнами…» [2, с. 47]. Соотношение фальшивого и подлинного в жизни героини демонстрируется через описание предметно-бытового мира, разобраться в этом ей помогают произведения искусства.

В романе мастера «магического реализма» В. Орлова «Бубновый валет» (2000) роль мистического арт-объекта выполняет «фарфоровая солонка № 57» в виде головы Бонапарта с птицей. В ней были обнаружены крестик и оберег, которые потом пропали. Фарфоровые изделия были частью фонда Музея газеты, где работал герой.

Происходящие с героем фантастические приключения, встречи с таинственными пришельцами неизвестно откуда автор увязывает с полученным его героем Василием Куделиным подарком, наделенным свойством делать своих обладателей людьми избранными. Осознание этого побудило героя к написанию записок, а автора — к изданию их. «Я отъял голову фарфоровой птице, подержал в руках нательный крестик и костяную фигурку. Откуда они? Я взял лист бумаги и вывел на нем: “Жизнеописания двадцатого столетия как источник новейшей истории”. Собрал солонку и поставил ее на бумагу. Вытащил еще один лист и принялся рассказывать на нем историю, какую кто-то, возможно, закончил читать сегодня» [9, с. 532].

В романе Ю. Буйды «Ермо» (1996) рассказывается «подлинная» история вымышленного русского писателя-эмигранта Джорджа Ермо (Георгия Ермо-Николаева). В структуре всего текста главное место отведено проблеме соотношения подлинного и вымышленного, приводятся не только названия «ненаписанных» им произведений, но и в круг его общения включаются имена известных писателей — В. Набокова, И. Бунина. В подробностях сочиняется писательская биография. Игра с читателем — главное развлечение автора. Чтобы читатель не вышел из этой игры раньше срока, писатель использует не только имена реальных

писателей и исторических деятелей, якобы связанных с Джорджем Ермо в его повседневной жизни. «Подлинность» его подтверждается и произведениями искусства, среди которых особенно выделяется образ чаши. Впервые герой увидел эту чашу Дандоло еще в родительском доме: «Кресло, шахматный столик, в центре которого стояла чаша, и высокое старинное зеркало, в котором чаша отражалась… Сто лет — или триста — она отражалась в этом зеркале. Серебряный потир без украшений, лишь ободок с полустертой надписью на неизвестном языке» [4, с. 72].

Далее рассказывается история об одном из предков писателя, бывшем в XII в. послом в Венеции и вывезшим потир из константинопольского Софийского собора. Образ сакральной чаши проходит через весь роман Ю. Буйды, становится выдающейся приметой писателя-эмигранта, обретшего все-таки свой дом, символом которого она и являлась. Среди других семейных реликвий (портретов предков, тетушкиного гардероба, гравюр) выделялся также и перстень с «еленевым» камнем. По семейному преданию, этот окаменевший глаз «еленя» (единорога) должен передаваться из поколения в поколение по мужской линии семьи. Окружающие персонажей подлинные произведения искусства противопоставляются «неподлинности» ненастоящей жизни их обладателей в эмиграции. Отраженность реальной жизни — ее «неподлинность» — выражается не только в идее эмигрантства. Автор развивает игру с воображением читателя, предлагая ему любоваться лишь зеркальными отражениями предметов прикладного искусства.

Чаша Дандоло, как ее запомнил герой еще в детстве, была расположена на шахматном столике, несомненно, связанном с метафорической идеей иной реальности, как это, в частности, происходит в романах В. Набокова, известного любителя шахмат. По мере развития сюжета роль чаши Дандоло в создании характера центрального персонажа усиливается. Писатель Джордж Ермо становится не просто вымышленным явлением в конкретно-историческом плане: встречи с чашей необходимы персонажу для приведения в порядок своего прошлого, гармонизации своего духа, что в конечном случае привело его к переделке собственного дома.

Тема чаши, отраженной в зеркале, постоянно переплетаясь с другими сюжетными коллизиями, способствует созданию автором идеи вневременного и внепространственного писателя, находящегося как бы «между» временами и народами.

Как видно из приведенных примеров, подлинность произведения искусства, включаемого писателями в свои произведения, играет важную идейно-философскую роль в решении вопроса о подлинности и ложности, бытии и игры.

Однако этим не исчерпываются функции произведения искусства в художественном тексте. В романе Анатолия Королёва «Быть Босхом» (2004) молодой офицер, сосланный в дисциплинарный батальон, начинает писать роман о голландском художнике, творчество которого для героя созвучно его нынешнему положению. Постепенно жизнь его раздваивается: днем он лейтенант для заключенных солдат, ночью — подмастерье Босха. За основу романа «Корабль дураков» автор-герой берет структуру одноименной картины голландского художника.

Анатолий К. из романа «Быть Босхом» отправляется в свое «плавание» по морю армейских ужасов, пороков, болезней так же, как и герои картины самого Босха. Автор последовательно воспроизводит в тексте романа живописность художника. Королёвский «дисбат» становится в романе современной копией босховского «корабля»: «Дисбат — это два квадрата, придвинутых вплотную друг к другу так, что у двух половин — одна общая разделительная стена. В правом квадрате — три казармы, в каждой по роте заключенных солдат. Плюс корпус столовой. Зона окружена двойным забором с вышками охраны по углам квадрата. По ночам прожектора освещают лагерь ослепительным светом новогоднего салюта. В левом квадрате — ночью здесь темнота, — штаб, лазарет, казарма с ротой охраны, солдатская баня и губа, гауптвахта… Гауптвахта исполнена самыми мрачными красками Босха» [7, с. 34]. «Кораблем спасения» должен стать и «дисбат», однако, как и у Босха, происходящее в этом армейском подразделении скорее свидетельствует о глубоком разложении его обитателей.

Служащие «дисбата» также вполне соотносимы с персонажами Босха. На картине художника изображены распевающие песни монах и монашка, а на столе лежат вишни (символ сладострастия). Остальные — жертвы чревоугодия: давящийся обыватель, какой-то полусумасшедший с ножом лезет за жареной уткой, привязанной к мачте, и только шут-горбун, отвернувшийся от всех, не вовлечен в греховное веселье.

Под стать им «корабль спасения» у Королёва: «Сотрудники ГБ оказались элитой, компанией ницшеанцев и гедонистов в духе бессмертного Тримальхиона, пожирателя соловьиных язычков из романа

Петрония». Начальник гауптвахты — старшина литовец Стонас, в котором «странно сочетаются грубость солдафона и акварельная нега Чюрлёниса» [7, с. 21], а также командир «дисбата» — полковник Охальчук, полковник Череп.

Кошмары Босха проецируются автором на современную действительность, усиливая художественное воздействие на читателя, призванного сопоставлять эту действительность с уродливым миром знаменитого голландца. Прием моральной аллегории Босха становится приемом характеристики персонажей у Королёва. В этом романе автор имеет дело не только с конкретным произведением художника: отдельные эпизоды книги соотносимы с сюжетами из «Сада земных наслаждений». Писателя привлекает идея творчества Босха, в котором эстетическое начало неразрывно связано с этическими представлениями художника.

Формированию образа прекрасного в душе человека под воздействием произведения искусства посвящен и роман А. Иличевского «Матисс» (2006). Писатель включает в контекст своего произведения о выдающемся ученом, решившем поменять свою судьбу и превратиться в бродягу, альбом французского художника. Картины Матисса, особенно те, где он рисует пейзаж в окне, становятся для героя и его приятелей символом невозможного света, недостающего им в повседневной жизни: «Из альбомов с репродукциями Надя выбрала Матисса. Она перелистала его наугад и натолкнулась на “Отрытое окно”. Днями напролет она неотрывно смотрела на эту картину. Вид из окна на море и парусники, изображенный художником, она открывала как икону. Альбом в ее представлении был свят, как храм» [5, с. 49].

При обширном количестве предметов визуального искусства, ждущих своего осмысления в словесных жанрах, писатели, тем не менее, выдумывают не только истории арт-объектов, но и их самих. Несуществующая картина художника XVII в. Сары де Вос стала предметом детективного расследования в романе Д. Смита «Последняя картина Сары де Вос» (2016). Известно, что Сара де Вос действительно была художником и женой художника, первой женщиной, членом голландской гильдии Святого Луки, однако ее картины не сохранились. Д. Смит восполняет живописную утрату созданием своей словесной картины художника и называет ее «На опушке леса». Далее он указывает размеры и время создания картины, помещает это описание в раму, предваряя им

романное действие. Такой пример художественной трансформации несуществующего визуального произведения в словесное описание встречается редко.

Перед читателем опять голландская живопись Золотого века — хорошо изученное и разрекламированное искусство. Эта вымышленная картина пропадает из дома Мартина ван Гроота, голландца, в семье которого картина хранилась со времени ее якобы написания. Далее судьба картины раздваивается, так как копия, сделанная австралийской аспиранткой Колумбийского университета Элли Шипли, пишущей диссертацию о Золотом веке голландской живописи, начинает существовать независимо от оригинала и попадает даже на выставку в Сиднейский музей.

Неприязненное отношение героини к созданию копии картины по фотографии постепенно сменяется ее втянутостью в композицию и стиль написания. Работа над копией преображает внутренний мир Элли и увлекает ее в мир голландской живописи с большей силой. «Атмосфера картины, даже на фотографии, была лучистая, приглушенная. Она каким-то образом совмещала молитвенный, религиозный свет монастырского портрета и характерность итальянской аллегории» [11, с. 46].

Образ несуществующей картины приобретает в романе свойства картины-знака, символизирующего относительность всего существующего и подлинного. Параллельно современной истории, разворачивающейся между Нью-Йорком и Сиднеем, в Амстердаме XVII-го в. Сара рисует миниатюрные цветы для каталога компании, продающей за границу луковицы и семена, т.е. занимается ремеслом, а не искусством. Благодаря творческому вымыслу и игре на читательской доверчивости (или невежестве) автор развивает мысль о возможности существования в современном мировом пространстве подлинных объектов искусства и вообще о необходимости их, если тиражирование разных видов практически уничтожило понятие подлинности.

Как уже стало очевидным, большинство произведений современной литературы, где художественные произведения становятся полноправными персонажами, имеет детективное начало — кражи, таинственные исчезновения, подмены становятся сюжетной основой, что усиливает элемент игровой втянутости коммерческого потребителя литературной продукции.

Не исключение и роман Б. Шлинка «Женщина на лестнице» (2014), в котором на поиски пропажи отправляется не полиция, а ад-

вокат, и ищет он не картину, а модель, лет сорок назад ушедшую от заказчика картины (ее мужа) к исполнителю — тогда малоизвестному художнику, а теперь мировой знаменитости. Детективность сюжета усложняется еще и таинственными, на первый взгляд, деформациями на полотне, реставрировать которые собственник и приглашает художника, своего счастливого соперника.

Представляя интересы художника, которому приходится каждый раз реставрировать картину за свой счет, адвокат, от лица которого ведется повествование, сам влюбляется в модель и помогает ей вместе с картиной бежать от обоих претендентов на обладание ими обеими. Но и адвоката она обманывает, скрываясь долгие годы, пока он случайно не находит Ирену Гутлах в Австралии. От нее он узнает, что картина отдана в аренду музею, чтобы не достаться ни мужу, ни любовнику.

Запутанность сюжета и подробности поиска, тем не менее, не заслоняют образ картины — воплощение идеи несвободы человека, заключенного в раму, сложные отношения обладания телом и собственностью портрета. Автор показывает, как с годами свободолюбивая женщина изменяется, но, несмотря на смертельную болезнь, ей все же удается исчезнуть от претендентов на обладание ею, так и остается непонятным: то ли случайно Ирена перевертывается с лодки и тонет, то ли опять скрывается.

Важное значение для авторского понимания свободы и обладания человеком или произведением искусства является «Примечание», в котором Б. Шлинк подчеркивает, что нет ничего общего между картиной современного знаменитого немецкого художника Герхарда Рихтера «Эмма. Обнаженная на лестнице» (1966) и портретом Ирены. «Открытка с репродукцией этой картины действительно уже много лет стоит на моем письменном столе вместе с другими репродукциями и фотографиями, сменяющими друг друга» [16, с. 221]. Читатель опять попадает в водоворот подлинного и мнимого.

Примеров использования произведений визуального искусства в литературе огромное множество. В данной работе представлены лишь некоторые образцы, где произведения искусства занимают центральное положение в художественном тексте и которые выполняют важные художественные функции.

Очевидно, что предметы живописного и пластического искусства проецируются писателями на действительность и служат ключом

к ее познанию. Они являются теперь не только декорацией событий и предметом обстановки. Привлечение выдающихся произведений искусства не сводится к воссозданию колорита эпохи. В них отражаются души персонажей и мысли автора. Благодаря им, авторами создается иная реальность, в которой возможны ситуации, не типичные для современной действительности.

Несмотря на вербальную (литературную) основу художественной культуры в целом, словесное искусство испытывают потребность во взаимодействии с другими, не универсальными видами искусства — живописью, музыкой, обращаясь, прежде всего, к общности семиотических понятий.

Вместо послесловия

Взаимодействие словесного и визуального искусства в современном культурном пространстве продолжает развиваться. Поиск новых форм продолжается. Так, в 2019 г. один из самых именитых современных английских романистов Джулиан Барнс издает книгу «Портрет мужчины в красном», поводом для написания которой стала картина Джона Сингера Сарджента «Доктор Поцци у себя дома» (1881). Искушенный читатель, знакомый с «Портретом Дориана Грея» О. Уальда и «Женщиной в белом» У. Коллинза, несомненно, в предвкушении замысловатой интриги обратится к написанному. Однако его ожидает не вымышленная предыстория персонажа, не биография художника, не фантастические превращения и символические намеки, а прелестные зарисовки «Прекрасной эпохи» (1870–1920), одним из ярких представителей которой был знаменитый французский врач Самюэль Поцци. И хотя автор настаивает на «романном» жанре своего произведения, все же это скорее очерк европейской художественной культуры в период между франко-прусской и Первой мировой войнами. В нем представлены имена выдающихся ученых, писателей, композиторов, политиков, маршанов, артистов, художников и просто современников. В данном случае настоящая картина, хранящаяся в фонде Арманда Хаммера (США), стала поводом для написания увлекательного культурно-исторического жизнеописания, а это уже другая история.

Список литературы:

1. *Барнс Дж.* Портрет мужчины в красном. — Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2020. — 352 с.

2. *Бёртон Дж.* Миниатюрист. — Москва: Издательство «Э», 2016. — 448 с.

3. *Борев Ю.* Эстетика. — Москва: Высшая школа, 2002. — 511 с.

4. *Буйда Ю.* Ермо. — Москва: Эксмо, 2013. — 288 с.

5. *Иличевский А.* Матисс. — Москва: Время, 2007. — 349 с.

6. Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета. ГМИИ имени А.С. Пушкина. — Москва, 2016. — 207 с.

7. *Королёв А.* Быть Босхом. — Москва: Гелиос, 2004. — 320 с.

8. *Огнева Е.В.* Портреты предков как собеседники и судьи в португальской прозе середины XX века // Литература и искусство. Век двадцатый / ред. О.Ю. Панова, И.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. — Москва, 2020. — С. 79–87.

9. *Орлов В.* Бубновый валет. — Москва: Астол Аст, 2003. — 544 с.

10. *Пожидаева В.Г.* Эффект экфрасиса в романе Дж. Хеллера «Вообрази себе картину» // Вестник Омского университета. — 2012. — № 3. — С. 205–207.

11. *Смит Д.* Последняя картина Сары де Вос. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2020. — 416 с.

12. *Столбова Н.В., Железняк В.Н.* Опыт искусства в романе Д. Тартт «Щегол» // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. — 2017. — № 4. — С. 74–81.

13. *Тартт Д.* Щегол. — Москва: АСТ: CORPUS, 2015. — 827 с.

14. *Хеллер Дж.* Вообрази себе картину. — Москва: АСТ Астрель, 2011. — 423 с.

15. *Шевалье Т.* Девушка с жемчужной серьгой. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018. — 320 с.

16. *Шлинк Б.* Женщина на лестнице. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2019. — 224 с.

И.И. КУРАКИНА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории искусств ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)»
e-mail: ladybug90@yandex.ru

I.I. KURAKINA
Candidate of pedagogics, associate professor of department of art history of the Higher school of folk arts (academy)
e-mail: ladybug90@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-233-245

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МСТЁРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ

HISTORICAL STAGES OF THE DEVELOPMENT AND ARTISTIC ORIGINALITY OF MSTYORA ART EMBROIDERY

В статье выявлены исторические этапы развития традиций мстёрской художественной вышивки (мстёрская белая гладь, владимирские верхошвы, русская гладь). Определено художественно-стилистическое своеобразие каждого из видов (орнаменты, колорит, технические приемы выполнения); раскрыты предпосылки формирования и эволюция художественных традиций вышивки в период XIX–XXI вв. Особое внимание сосредоточено на анализе организационных форм бытования промысла и специфике развития профессионального обучения в области мстёрской вышивки.

This article reveals the historical stages of the formation and development of the traditions of Mstyora art embroidery (Mstyora white atlas stitch, Vladimir stitches, Russian embroidery). The author defines the artistic and stylistic originality of each of the types (ornaments, color, technical techniques); reveals the prerequisites for the formation and the evolution of artistic traditions in the period of the XIX–XXI centuries. Special attention is focused on the analysis of changes in the

organizational forms of the craft and the specifics of the development of professional training in the field of Mstyora embroidery.

Ключевые слова: мстёрская художественная вышивка, мстёрская белая гладь, владимирские верхошвы, русская гладь, профессиональное образование, традиционные художественные промыслы.
Keywords: Mstyora art embroidery, Mstyora white atlas stitch, Vladimir stiches, Russian emroidery, professional education, traditional art crafts.

Слобода Мстёра Вязниковского уезда Владимирской губернии — уникальный художественный центр, в котором исторически сформировались традиции иконописного, ювелирного и вышивального искусств. Мстёрская художественная вышивка представлена тремя видами — мстёрская белая гладь, владимирские верхошвы и русская гладь, обладающими собственной стилистикой.

Владимирские верхошвы — вид глухой свободной вышивки, односторонней глади, выполняемой толстыми нитями (мулине) по плотным тканям (лен, флахтух). Цветовая гамма строится на сочетании доминирующего красного цвета и добавления дополнительных — желтых, зеленых, синих оттенков. Основные мотивы — условные изображения цветов с крупными сердцевинками, листьев, плодов в разрезе, лаконичных по форме и выразительных по орнаментальным разделкам.

Мстёрская белая гладь — вид глухой свободной вышивки, двусторонней глади, выполняемой по тонким полупрозрачным тканям (батист, маркизет, шифон) в одну нить мулине. Ведущие орнаментальные формы — миниатюрные изображения цветов, листьев, объединенных в небольшие букетики и гирлянды, перехваченные лентами. Для мстёрской белой глади характерно многообразие технических приемов, сочетание ажурных разделок (стягов) и рельефных элементов. Этот вид вышивки выполнялся белыми нитями по белому полотну; в настоящее время возможны вариации — введение пастельных оттенков.

В советское время в технике владимирских верхошвов и мстёрской белой глади появляются и разрабатываются сюжетные композиции с людьми, животными, мотивами архитектуры и пейзажа.

В формировании и эволюции художественных традиций мстёрской вышивки могут быть выявлены этапы (представлены в таблице).

Таблица. Исторические этапы развития мстёрской художественной вышивки в период XIX–XXI вв.

№	Исторический период	Краткая характеристика периода
	1860-е — 1917 г.	Распространение мстёрской белой глади и владимирских верхошвов в слободе; формирование основных стилистических особенностей.
	1917–1990-е гг.	Складывание организационной основы промысла (объединение вышивальщиц в союзы); создание Артели художественной вышивки им. Н.К. Крупской (1928 г.) и Художественной лаборатории при артели (1936 г.); поиски новых мотивов и сюжетов вышивки; утверждение своеобразия владимирских верхошвов. Развитие промысла в рамках артели, ее преобразование в фабрику в 1961 г.; закрытие фабрики в 1994 г. и ее банкротство в 1998 г. Формирование системы профильного профессионального обучения в области художественной вышивки. Развитие новых приемов и круга сюжетов владимирских верхошвов и белой глади; создание выставочных и массовых изделий.
	2000–2020-е гг.	Создание в 2003 г. предприятия ООО «Мстёрская вышивка»; сокращение численности сотрудников и ассортимента изделий; сокращение доли ручной вышивки. Развитие системы профильного профессионального образования (в т.ч. высшего) в области художественной вышивки.

Кратко охарактеризуем историческое значение каждого периода и художественно-стилистические особенности произведений вышивки.

1860-е — 1917 г.

Предпосылкой развития основных видов мстёрской художественной вышивки стало создание золотошвейной мастерской в 1860-х гг., в которой выполняли плащаницы, хоругви, священнические пояса, поручи и т.д. Спрос на эти предметы увеличивался с каждым годом. Материалы для производства — плис, полубархат, швейная мишура,

блестки, бахрома и т.д. — закупались в Москве; реализовывались эти изделия с помощью торговцев — офеней [3, с. 1].

Указание на существование золотошвейного производства позволяет говорить о развитии вышивки как одного из направлений кустарной промышленности в слободе. В этом контексте ценным является свидетельство К.Г. Беренс: «В Вязниковском уезде главным центром строчек служит с. Холуй, являющийся историческим центром иконописи, развившейся здесь еще в XVIII столетии, а также и слобода Мстёра, где кроме того еще вышивают золотом» [1, с. 409]. Это позднее отмечала и Л.И. Свионтковская-Воронова: «Золотошвейное искусство было в прошлом типичным для Владимирской области занятием» [12, с. 24]. В золотном шитье видят истоки технических приемов владимирских швов, в которых стежки укладываются только на лицевой стороне ткани, как и в золотошвейном искусстве. Сходны и изобразительные мотивы — плоды, цветы, листья барочного характера. Исследователями (А.И. Некрасовым, Л.И. Свионтковской-Вороновой, И.П. Работновой) прослеживается связь владимирского шва и с вариантами декора украинских рушников, которые могли попасть во Мстёру с офенями. Однако малое количество сохранившихся образцов, выполненных владимирскими швами в рассматриваемый период, говорит об их непопулярности среди вышивальщиц в дореволюционное время.



Рис. 1. Полотенце. Фрагмент. 1895 г. Мстёрская белая гладь

Еще одна техника шитья, формирующаяся в этот период, — белая гладь, вытеснившая строчку (рис. 1). Изначально сосредоточенная в монастырских и помещичьих мастерских, она получает развитие после отмены крепостного права: «…искусные рукодельницы из крепостных графини Паниной, став вольными, обратили свое мастерство в источник дохода и развили в Мстёре этот вид вышивки, ставший основным заработком женского населения слободы и ее окрестностей» [12, с. 29].

К 1903 г. в Мстёрской волости количество вышивальщиц белой гладью насчитывается уже 98 человек [7, с. 133–134]. Они работали на хозяев, раздававших заказы и впоследствии реализующих их. История

сохранила их имена: И.И. Щадрин, К.И. Носова, И.И. Сапожникова, И.М. Зайцев, Е.И. Цепкова. Две мастерские принадлежали московским хозяевам — Гольберту и Рахту (известны только фамилии): в них работало до 60 вышивальщиц.

Ассортимент вышиваемых белой гладью изделий состоял из сорочек дневных и ночных, кофточек ночных, блузок и платьев, полотенец, подзоров, простыней и т.д. Вышивали и «аппараты» (вероятно, от искаженного «парад») — основной набор вещей в каждом приданом. Он состоял из убора свадебной кровати — двух простыней (или покрывал), четырех наволочек или накидок, двух думок, полотенца, накомодника.

Орнаменты изделий 40–60-х гг. XIX в. отличаются большей реалистичностью, в изображенных растениях легко угадываются черты живой природы. Красота естественных полевых цветов сочетается с изысканными рокайльными мотивами. Узоры демонстрируют не только высокое техническое мастерство, но и изящество, тонкость выполнения.

В начале XX в. художественный уровень произведений снижается, что связано с распространением скупщиками городских узоров, которые «в своем большинстве представляют совершенно неинтересные приложения к некоторым дешевым изданиям» [11, с. 65].

Таким образом, можно сделать вывод, что в начале XX в. сложилась ситуация, которая характеризовалась, с одной стороны, превращением традиционного женского ремесла в кустарный промысел, хотя и не столь развитый, как иные. С другой стороны — потерей своеобразия, снижением художественного уровня, в связи с необходимостью удовлетворять изменившиеся вкусы заказчиков и выполнять большое количество вещей. В подтверждение можно привести цитату: «Прежде, вышивка — потребность эстетической жизни народа, отражение его вкуса и творчества, его религиозных и художественных представлений, слагавшихся веками, тогда как теперь — подспорье в его хозяйственной жизни» [1, с. 381].

1917–1990-е гг.

Развитие складывающегося промысла во Мстёре ускорили революционные события 1917 года, повлекшие за собой и экономические изменения. На основании постановления ВЦИК и СНК «О мерах содействия кустарной промышленности» от 25 апреля 1919 года частично была разрешена свободная торговля изделиями кустарной промышленности (в т.ч. и вышивального промысла); был создан Главкустпром — уч-

реждение, имевшее монопольное право на решение всех вопросов, связанных с кустарной промышленностью [4, с. 16–17]. Основным руслом, по которому развивались промыслы, становятся артели [2, с. 9].

Во Мстёре к октябрю 1918 г. был оформлен профсоюз с тремя направлениями, среди которых — «Союз гладошвеек и соприкасающихся с этим мастерством», содействовавший производству и реализации изделий. В 1920 г. он был преобразован в Союз работников искусств («Рабис»). Тогда же были созданы «Государственные художественно-промышленные мастерские» (реставрационно-декоративная, иконописная, чеканно-эмалевая, вышивальная) («Рабпрос») [14, с. 36]. Рабис и Рабпрос в 1920-е гг. переживали организационные сложности; в итоге к 1928 году коллектив гладошвеек влился в артель художественной вышивки [8, с. 22–25].

Последняя была создана в 1922 г.; ее основоположниками стали М.А. Зверева (председатель), Т.М. Свинцова (зав. производством), А.А. и Е.А. Курниковы, Е.Ф. Чеснокова, А.А. Никифоров. В 1927 г. общее собрание членов артели обратилось к Н.К. Крупской с письмом о просьбе присвоения артели ее имени и получило одобрение [14, с. 118].

Параллельно развитию союза, мастерских и артели происходил процесс формирования профессионального обучения в области вышивки. При мастерских и союзе гладошвеек были открыты пробные месячные курсы, с инструкторами по художественной вышивке (М.А. Зверевой, окончившей Строгановское училище) и композиционному рисунку. Они дали результат — за месяц слушательницами, ранее не знакомыми с вышивкой, было исполнено 47 работ, большая часть — по собственным эскизам [14, с. 38].

В 1921 г. был создан художественно-промышленный техникум, при нем — Опытно-показательная школа-коммуна с художественным уклоном. Вышивальным отделом школы руководил М.В. Модестов, также выпускник Строгановского училища. В техникуме он преподавал композицию рисунка на ткани и технологию материалов.

В дальнейшем обучение художественной вышивке было связано с деятельностью Профтехшколы, открытой при артели лаковой миниатюрной живописи «Пролетарское искусство» в 1932 г. (в ней было два отделения — лаковой миниатюры и художественной вышивки).

В период 1920–1930-х гг. артель работала над заказами по производству столового белья на экспорт, создавая «…великолепные доро-



Рис. 2. Т.М. Дмитриева-Шульпина. Наволочка «Метро». Фрагмент. 1938 г. Владимирские верхошвы



Рис. 3. В.Н. Носкова. Панно «Салют Победы». 1946 г. Мстёрская белая гладь

гостоящие изделия с ювелирно-тонкой вышивкой белой гладью» [10, с. 162]. В 1935 г. в состав артели входило более двух тысяч человек с учетом численности вышивальщиц-надомниц в тринадцати пунктах, расположенных в радиусе 18 км от Мстёры. Произведения того времени отражают современные мастерицам события, демонстрируют работу над обновлением ассортимента.

В 1936 г. по настоянию К.Н. Сорокиной, выпускницы Московского промышленно-художественного техникума им. М.И. Калинина, в артели была создана художественная лаборатория, что стало импульсом для развития художественной составляющей произведений.

В то же время велась работа по улучшению качества продукции: организована школа по повышению квалификации руководителей цехов и вышивальщиц (преподавались композиция, технический рисунок, техника вышивки, материаловедение); расширению ассортимента и улучшению творческой работы способствовали конкурсы.

С 1937 г. по инициативе К.Н. Сорокиной начинается развитие владимирского шва; первые образцы были выполнены в 1938 г. (рис. 2). Как писала И.П. Работнова, «с конца 1930-х годов перед вышивальным промыслом Мстёры <…> встала задача найти еще иной, менее трудоемкий способ оформления изделий, которые могли бы, наравне с бельем и блузками, с белой гладьевой вышивкой, найти себе широкий спрос на внутреннем рынке» [10, с. 162]. Реализации этой цели способствовали художники лаборатории вышивки и кружева Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве (например,

проекты Л.Г. Бегушиной и Н.Н. Сапожниковой) [13, с. 21]. Произведения мстёрских вышивальщиц экспонировались на Всемирных выставках в Париже в 1937 г. и в Нью-Йорке в 1938 г.

В период войны численность вышивальщиц сократилась до 1150 человек, они выполняли военные заказы (вышивка знамен, пошив маскхалатов, солдатского белья, патронных сумок и др.).

К послевоенному периоду относятся лучшие произведения артели, раскрывающие тему Победы. Например, панно «Салют Победы» В.Н. Носковой (1946 г., рис. 3). В центре — образ столицы: башни Кремля, храмы и мавзолей; в медальоне — силуэты В.И. Ленина и И.В. Сталина; по фону — традиционные стяги и россыпи цветочных мотивов.





Рис. 4. В.Н. Носкова. Панно «Расцветай, земля колхозная!». Фрагмент. 1959 г. Владимирские верхошвы

Рис. 5. Т.М. Дмитриева-Шульпина. Занавес «Петухи». Фрагмент. 1956 г. Владимирские верхошвы

В целом, в 1940–50-е гг. преобладают изделия с растительными орнаментами, но разрабатываются и новые темы — социалистические (панно В.Н. Носковой «Союз нерушимый, республик свободных», 1947 г. и «Расцветай, земля колхозная!», 1959 г., рис. 4); сказочные (скатерть «Терем-теремок» А.Н. Калгановой, 1951 г., занавес «Петухи» Т.М. Дмитриевой-Шульпиной, 1956 г., рис. 5), сложные причудливые цветочные композиции (полотенце «Орнамент» А.Н. Калгановой, 1951 г.). Сохраняется высокий уровень технического исполнения произведений — тонкость и выразительность фактур мстёрской белой глади, монументальность и торжественность владимирских верхошвов. Газеты того времени писали: «Мстёрская белая гладь, созданная в годы советской власти, бесконечно совершеннее и художественнее. С каждым годом она вызывает больший восторг и прямо изумление, пользуясь

совершено заслуженной известностью и успехом среди потребляющего населения и на выставках, как всесоюзных, так и мировых» [5, с. 3].



Рис. 6. Л.А. Ерофеева. Полотенце «Зимняя мелодия». Фрагмент. 1980 г. Русская гладь

В 1950-е гг. в качестве еще одного характерного вида мстёрской художественной вышивки закрепляется русская гладь — вид вышивки, выполняемый швом вперед иголку, ряды которого укладываются плотно, параллельно друг другу, но со смещением каждого нового стежка относительно предыдущего. Для произведений в технике русской глади характерны крупные растительные мотивы, сильно стилизованные; основное внимание уделяется выразительному силуэту и фактуре заполнения элементов (полотенце «Зимняя мелодия» Л.А. Ерофеевой, 1980 г., рис. 6).

В 1961 году артель была преобразована в фабрику. 1950–60-е годы в советском прикладном искусстве характеризуются усилением внимания к художественным традициям, к содержательному и пластическому смыслу декоративности. Этот период в творчестве фабрики определяется уменьшением размера изделий, которые ориентированы на близкое рассмотрение. Сложнее и разнообразнее становятся композиции; изделия представляются на международных выставках — в Брюсселе в 1958 г., Монреале в 1967 г., получают награды.

70-е годы XX в. стали новым этапом в развитии традиционных художественных промыслов, который отличался иным осмыслением художественного наследия прошлого, роли национальных традиций, развиваемых народными художниками. В 1975 г. было опубликовано постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», привлекшее внимание к проблемам народного искусства. Среди приоритетов — увеличение выпуска художественных изделий, улучшение их уровня и повышение роли художника и народного мастера [2, с. 76–78].

Фабрика справлялась с поставленными задачами: была проведена аттестация каждой вышивальщицы, введена система бездефектного изготовления продукции, ежемесячно проводился «день качества» с обсуждением целесообразности выпуска тех или иных изделий, соответствия лучшим образцам и т.д. Все это обусловило то, что на фабрике





Рис. 7. Т.М. Дмитриева-Шульпина. Панно «От лучины — до космоса». Фрагмент. 1973 г. Мстёрская белая гладь

Рис. 8. А.И. Кислина. Наволочка «Аленький цветочек». 1980 г. Владимирские верхошвы

за 1966–1970 гг. в производство было введено 220 новых рисунков и 160 моделей [9]; выпускались изделия с государственным Знаком качества (в 1980 году их было 16) [6].

Помимо создания изделий широкого ассортимента, велась активная разработка художественных произведений: в 1980 г. во Владимиро-Суздальский музей заповедник и НИИХП в Москве было отправлено 17 образцов [6]. Для работ того времени характерно укрупнение орнаментальных форм в произведениях мстёрской белой глади (панно «От лучины — до космоса» Т.М. Дмитриевой-Шульпиной, 1973 г., рис. 7), усложнение силуэтов элементов владимирских верхошвов (панно «БАМ» Т.М. Дмитриевой-Шульпиной, 1977 г.; наволочка «Аленький цветочек» А.И. Кислиной, 1980 г., рис. 8).

В целом, в 1980-е гг. работа фабрики характеризовалась стремлением сохранить традиционное искусство, возвращением к украшению вышивкой предметов одежды, комплектов столового и постельного белья. Почти 95 % выпускаемой продукции имело элементы художественной вышивки; изделия отправлялись в города и страны Советского Союза. В 1987 г. ассортимент был обновлен на 70 %. На предприятии работали 635 человек, в том числе 3 художника.

К началу 1990-х гг. фабрика подошла с опытом создания как изделий широкого ассортимента, так и уникальных высокохудожествен-

ных декоративных произведений, экспонируемых на выставках, входящих в состав музейных коллекций. Произошла эволюция стилистических особенностей вышивки — от простых растительных мотивов к разработкам сюжетных композиций, решенных в соответствии с принципами декоративного искусства, сохранением традиций промысла. В целом анализ стилистики произведений позволяет утверждать, что на формирование школы мстёрской белой глади и владимирских верхошвов повлияла специфика культурного пространства Мстёры — параллельное развитие ювелирного искусства (скань) и лаковой миниатюрной живописи.

2000–2020-е гг.

В связи с перестройкой в начале 1990-х гг. произошло резкое сокращение темпов производства и численности работниц, в 1994 г. предприятие встало. В 1998 г. фабрика была признана банкротом.

В апреле 2003 г. было организовано ООО «Мстерская вышивка». Численность сотрудников на 2014 г. составляла 28 человек. Современное предприятие, как и его предшественник, соединяет в себе цех пошива изделий и цех вышивки, выполняющейся ручным, машинным и машинно-тамбурным способом. Для ручной вышивки используются как старые проекты, так и вновь создаваемые главным художником фабрики. Традиционно преобладают растительные узоры, обогащенные введением элементов животного орнамента — птиц и бабочек.

На современном этапе сохранение и развитие традиций мстёрской художественной вышивки связано с работой Мстёрского института



Рис. 9. Пальто в технике владимирских верхошвов. Мстёрский институт лаковой миниатюрной живописи им. Ф.А. Модорова



Рис. 10. Салфетка в технике мстёрской белой глади. Мстёрский институт лаковой миниатюрной живописи им. Ф.А. Модорова

лаковой миниатюрной живописи им. Ф.А. Модорова (филиала ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)») — исторического правопреемника мстёрской Профтехшколы. В институте готовят художников по вышивке по специальности 54.02.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (среднее профессиональное образование) и 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (бакалавриат).

Современные образцы художественной вышивки — это как камерные изделия (салфетки разнообразных форм, воротнички к женской одежде, панно), так и самостоятельные крупные вещи — блузы, пальто, платья. Для их создания используются техники мстёрской белой глади, русской глади, владимирских верхошвов (рис. 9–10).

Рисунки сочетают традиционные элементы орнаментов этих видов вышивок и новые художественные решения. Это вариации растительных орнаментов, общий узор которых декоративен и стилизован. Композиция каждого предмета выстраивается посредством сложных сочетаний отдельных мотивов, соединяющихся в единый цельный художественный образ.

В произведениях привлекает внимание работа с цветом. Традиционно мстёрская белая гладь выполнялась белыми нитями по белому фону, но в студенческих работах происходит отступление от устоявшейся колористической гаммы. Некоторые изделия строятся на контрасте фона и узора вышивки; другие, сохраняя общую тенденцию вышивки белым по белому, вводят дополнительные оттенки, что придает совершенно новое звучание, акцентируя внимание зрителя на определенных технических приемах выполнения швов. То же самое касается экспериментов с колоритом владимирских верхошвов.

При институте имеется музей, в котором хранятся дипломные работы выпускников прошлых лет. Это дает возможность новым поколениям знакомиться с лучшими образцами предшественников, в том числе, созданными под руководством ведущих художниц промысла — В.Н. Носковой, Т.М. Дмитриевой-Шульпиной.

Мстёрская художественная вышивка — самобытное явление, каждый из видов которой имеет присущие ему исторически сформировавшиеся технологические особенности, особый образный язык и композиционный строй произведений. Однако на современном этапе состояние мстёрской вышивки характеризуется рядом проблем, осознание и признание которых позволит выработать успешную стратегию по

их преодолению, обеспечит перспективы сохранения и развития этого уникального традиционного художественного промысла.

Список литературы:

1. *Беренс К.Г.* Вышивальный промысел в России // Кустарная промышленность России: Женские промыслы в очерках С.А. Давыдовой, Е.Н. Половцевой, К.И. Беренс и Е.О. Свидерской. — Санкт-Петербург, 1913.

2. *Василенко В.М.* Русское советское народное искусство и художественная промышленность / В.М. Василенко, М.А. Ильин, О.Д. Балдина. — Москва: Издательство МГУ, 1980.

3. *Голышев И.А.* Материалы для статистики: Золотошвейная промышленность в слободе Мстере, Вязниковского уезда // Владимірскія Губернскія Ведомости. — № 5. — 31.01.1875.

4. *Гуляев В.А.* Русские художественные промыслы 1920-х годов. — Москва-Ленинград: Художник РСФСР, 1985.

5. *Исаев К.* Выставка мстёрского искусства // Призыв. — 14.09.1952.

6. *Коткова Н.* Как диктует время // Маяк. — 18.01.1980.

7. Материалы для оценки земель Владимирской губернии: Том 4: Вязниковский уезд: Выпуск 3. — Владимир на Клязьме: типо-лит. Губ. зем. управы,1903.

8. *Овчинников Н.Н.* Профсоюзное движение во Мстере // Мстерский край: Сборник краеведческих материалов. — Владимир: Влад. губ. науч. о-во по изучению местного края, 1929.

9. Пусть руки творят красоту // Маяк. — 01.08.1973.

10. *Работнова И.П.* Владимирские швы // Перо Жар-птицы: Очерки о декоративном искусстве Владимирского края / Ю.М. Овсянников. — Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд., 1988.

11. Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX–XX вв. / ответственный редактор Э.В. Померанцева. — Москва: Наука, 1965.

12. *Свионтковская-Воронова Л.И.* Вышивка Владимирской области // Из научного наследия Л.И. Свионтковской-Вороновой: Сборник статей из архива Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / ред. Г.С. Кириллова, Н.Н. Мамонтова, Н.В. Гаевская. — Москва, 2001. — С. 23–35.

13. *Симакова И.Л.* Традиции русской народной вышивки в художественных промыслах XIX–XX веков. — Москва: Граница, 2000. — 191 с.

14. Советское декоративное искусство: Народные художественные промыслы: Материалы и документы, 1917–1932 / общ. ред. М.А. Некрасовой, С.М. Темерина. — Москва: Искусство, 1986.

Н.А. ШУРПО
Аспирант СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: shurpon@mail.ru

N.A. SHURPO
PhD student. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: shurpon@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-246-252

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА В ПЕТЕРБУРГЕ

TRADITIONS AND INNOVATIONS OF TAPESTRY IN ST. PETERSBURG

В данной статье рассматриваются значимые работы ручного ткачества, выполненные ведущими текстильными художниками Петербурга в конце XX — начале XXI века. Отмечается важная роль СПГХПА им. А.Л. Штиглица (бывшее ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) в формировании и сохранении традиции ленинградской школы гобеленов. Особо подчеркивается мысль, что горизонты ручного ткачества расширяются, открывая новые имена.

In this article is considered the tapestry works by textile artists of St. Petersburg at the end of the XX — in the beginning of the XXI century. It's noted the important role of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (LVHPU by V.I. Mukhina) in the formation and saving of the tradition by the Leningrad's tapestry school. It's emphasized the idea that the horizons of hand weaving are expanding, new names are opening up.

Ключевые слова: ленинградский гобелен, ручное ткачество, текстильные объекты.
Keywords: Leningrad's tapestry, hand weaving, textile objects

Петербург имеет интересную историю развития искусства ручного ткачества. По инициативе Петра Первого в Санкт-Петербурге была создана первая в России шпалерная мануфактура. Период деятельности мануфактуры охватывает XVIII в. — первую половину XIX в. Успешно просуществовав почти полтора столетия, шпалерное искусство к началу XX в. пришло в упадок. Только во второй половине XX в., благодаря деятельности текстильной кафедры Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной (ЛВХПУ им. В.И. Мухиной), историю развития петербургского шпалерного ткачества продолжил ленинградский гобелен. Термин «гобелен» в XX в. стал синонимом «шпалеры». Изначально гобеленом называли шпалеры, вытканные на королевской фабрике в Париже, известной под именем ее владельцев Гобеленов.

История ленинградского гобелена начинается со второй половины XX в., когда под влиянием мировых тенденций, инициированных деятельностью французского художника-ткача Ж. Люрса, на кафедре текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной в учебную программу включили шпалерное ткачество [3, с. 350]. Благодаря этому, появилась уникальная серия дипломных работ ленинградских выпускников-текстильщиков: В. Баиков «50 лет ВЛКСМ» (1969), Б. Мигаль «Борющийся Вьетнам» (1970), М. Ивашина «В. Маяковский» (1981), С. Григорьева «Блокада Ленинграда» (1974), Т. Савина «Память» (1985), Л. Романова «Космос» (1967), В. Дзуцева «Энергия» (1979), С. Егорова «Циолковский» (1982), К. Черепанова «Судостроение» (1971), О. Краснослободцева «Север» (1985), Г. Бушуева «Белые ночи» (1976), И. Бутузова «Невский проспект» (1986), Е. Носкова «25 лет ЛВХПУ» (1970), В. Беца «Творчество» (1978), И. Алова «Искусство» (1985), О. Шмелева «Праздничный Ленинград» (1986), В. Покатилова «Противостояние» (1989), Н. Рафикова «Юность» (1087), М. Мироненко «Иней», (1988), И. Шкуро «Былины»(1992), Е. Посецельская «Ладога» (1988), И. Керимова «Познание» (1990), Т. Казанцева «Цирк» (1984), О. Киселева «Натюрморт» (1986), Т. Скляренко «Чаепитие» (1993) [4].

Собранные работы очень разнообразны по тематике, но их сближает единый «почерк», сформировавшегося с 1960 по 1990 г. ленинградского гобелена — сложные композиционные решения, декоративность, лиричность, богатейшее разнообразие тонов и оттенков, преимущественно сдержанная цветовая гамма, использование шерстяных нитей, окрашенных вручную, плоскостность изделия (гобелен прочно «связан» со стеной). Ленинградский классический гобелен стал сложным авторским произведением, соединившим ткацкое ремесло и декоративное искусство.

Подробно рассмотрим выпускную работу художника И. Аловой «Искусство», посвященную 40-летию ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (рис. 1) [5, с. 192]. Гобелен выполнен в классической технике гладкого ткачества, имеет вертикальную ориентацию, нити утка окрашены вручную. Обращает на себя внимание ломаный край нижней кромки. В левой акцентной части гобелена угадывается силуэт входных кованых ворот академии им. А.Л. Штиглица (бывшего училища ЛВХПУ им. В.И. Мухиной). Правая часть гобелена наполнена формами-образами центрального зала училища с красивыми арками и разноцветными окнами стеклянной крыши-купола. Вертикальному движению лестницы противопоставляется движение луча, падающего сверху на ступени. Удачным можно назвать игру цвета — использование ярких акцентов, например, голубых, розовых пятен на черном фоне или темных силуэтов на оранжево-красном фоне. Благодаря приему цветового контраста, работа значительно обогащается. Это не только эстетически красивое произведение, в нем много глубоких размышлений об искусстве, о значении училища.

Многие выпускники ЛВХПУ связали свой творческий путь с техникой ручного ткачества, сформировав плеяду выдающихся ленинградских-художников по гобелену (С. Бунцис, Н. Моисеева, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько, А. Якуничева, Б. Мигаль, А. Давыдова, Ф. Лейбович, Г. Бушуева и другие). Ими были созданы значимые работы, которые можно назвать легендами текстильного искусства. Это знаменитый «Синий гобелен» размером 9,5 х 4,2 м для гостиницы «Ленинград» авторов Н. Моисеевой, Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько. Это восемь ковров для банкетного зала гостиницы «Ленинград» — «Петровская сюита», общей длиной 17 метров. Эскиз был создан тремя художниками — Н. Моисеевой, Э. Морозовой, И. Куренковой. Особо хотелось бы отметить фактурные гобелены Б. Мигаля, которые стали ярким событием в художественной жизни Ленинграда этого периода (рис. 1). Творчество текстильных художников с 1971 по 1986 г. блестяще освещала искусствовед Р. Коваль в статьях журнала «Декоративное искусство СССР» [1–2]: «С конца 60-х годов я начала проникаться всё нараставшим интересом к художникам, работающим в текстиле и керамистам … Ника Моисеева, Наташа Еремеева, Инна Рахимова, Марина Ганько… о них, таких талантливых, по-человечески интересных … я только и нашла, что упоминание об их членстве в Союзе художников, и ни слова об их работах. Есть ощущение, что такие пробелы должны быть заполнены. Они были первыми

tapestry maker'ами, с которыми я познакомилась» [6]. Замечание Р. Коваль о неизвестности многих ленинградских мастеров гобелена справедливо и остается актуальным в настоящее время. Цель данной работы — рассмотреть творчество ленинградских художников-гобеленщиков вт. пол. XX в., а также современных авторов нач. XXI в.

Ленинградский художник, выпускник ЛВХПА им. В.И. Мухиной, Н. Еремеева много экспериментировала с техникой ручного ткачества. Хорошим примером стремления этого автора к новым тенденциям в гобелене является работа «Городище». Композиция строится на ритмичном изображении древнерусской архитектуры с многочисленными домами и башнями. По краям город замыкают крепостные стены, образуя нетрадиционный ломаный контур гобелена. Создается впечатление выхода сюжета за рамки картинной плоскости. Интересным ходом автора является незатканная верхняя часть работы. Обнаженная основа создает впечатление легкого неба, проливающегося дождем. Другие работы Н. Еремеевой в технике ручного ткачества — «Паруса», трехчастный гобелен «Побережье». Н. Еремеева работала с Н. Моисеевой, И. Рахимовой, М. Ганько, вместе они создали знаменитые гобелены для банкетных залов гостиницы «Ленинград», для научно-исследовательских судов и ледоколов, занавес в Мурманском областном театре кукол и др. Авторскими работами И. Рахимовой являются гобелен «Праздник», «Лес» (1974), «Целинный урожай» (1974); М. Ганько (1942) — ковер «Заколдованный край» (1974), «Во имя мира», (1974–1975); Н. Моисеевой — «Вечерняя песня». Работы этих художников находятся в Государственном Русском музее, Музее декоративно-прикладного искусства в Москве.

А. Давыдова — выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени Мухиной, заслуженный художник Российской Федерации. После окончания училища работала на комбинате декоративно-прикладного искусства. Среди ее многочисленных работ можно отметить гобелен «Слава Петербургу», «Сотворение мира», серию работ «Негатив эскиза», гобелены по мотивам поездки в Израиль. Художник А. Давыдова тяготеет к классическому стилю плоского гобелена, много экспериментирует с материалом и фактурой.

На примере работ «Городище» Н. Еремеевой, «Вьетнам» Б. Мигаля можно сказать, что художники по текстилю искали новые пути выражения. Изменения в искусстве гобелена хорошо описаны искусствоведом И.А. Рюминой: «Появились ковры неимоверных конфигураций,



Рис. 1. И. Алова. Гобелен «Искусство», посвященный 40-летию ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1985), фрагмент; Б. Мигаль. «Зеленый луч» (фрагмент)

двухслойные, ажурные, с незатканной, разреженной основой — в одном месте, густыми объёмными массами — в другом. Если керамика двинулась в сторону живописи, то гобелен — к скульптуре. Сперва — к рельефу, затем, оторвавшись от стены — к круглой скульптуре» [6]. В нач. XXI в. тенденция скульптурности текстильных форм продолжилась.

В рамках проводимого исследования были рассмотрены некоторые дипломные работы выпускников кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица с 2001 по 2020 г.: тканая серия Е. Клементьева «Танец» (2001), диптих Н. Дзембак «Маков цвет» (2007), Е. Жданова, триптих «Отражение» (2005), Е. Ильина, «Ночь. Утро. День. Вечер» (2006), О. Дьякова, «Северный ковчег» (2012), М. Николенко, «Истоки» (2013), Л. Белянкина, «Ночь» (2017), П. Симонова, «Литургия» (2017), А. Колесник, «Круг интерпретаций» (2019), П. Чернуль, «Тайны леса» (2020). Среди работ молодых художников периода 2000–2020 гг. можно выделить экспериментальные работы, с созданием эффекта глубины пространства, с использованием разряженных нитей, через которые проглядывает основа. В качестве примера рассмотрим трехчастное панно «Отражение», выполненное в технике ручного экспериментального ткачества, автора Е. Ждановой (2005). Для панно характерно использование сдержанной ахроматической гаммы, четкие геометриче-

ские формы и жесткие линии. По технике исполнения во всех полотнах используется комбинация гладкого и фактурного ткачества, местами оставлены незаполненные участки с нитями основы. Эта работа не отличается богатством деталей, но игра с фактурой делает ее интересной. Также в рассматриваемом периоде 2000–2020 гг. на кафедре выполнялись классические гобелены в технике гладкого ткачества. Например, работы Н. Дзембак «Маков цвет» (2007), М. Николенко «Истоки» (2013), Л. Белянкина «Ночь» (2017) С. Буторлина «Пути-дороги» (2019).

Наибольший интерес представляет творчество современных петербургских художников гобелена: Н. Цветкова, М. Широковских, А. Векслер. В технике гладкого ткачества работает А. Векслер, ее дипломная работа гобелен-триптих «Клондайк» (2000) находится в постоянной коллекции Мурманского областного художественного музея. Творчество другого текстильного художника Н. Цветковой — выпускника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени Мухиной, преподавателя кафедры «Художественный текстиль» академии им. А.Л. Штиглица, помимо классических гобеленов, выполненных в технике



Рис. 2. А. Векслер. Диплом — триптих «Клондайк» (2000); Н. Цветкова. «XX век» (1999), «Гобеленовый ремейк» (1999), «Коптский» (1999)

гладкого ткачества (дипломная работа — триптих «Гобеленовый ремейк» (1999)), «Формула ноября» (2001), включает объемно-пространственные работы. Например, свободно парящие текстильные объекты «Эффект бабочки», объемный объект «Цветок пустыни». Можно сказать, что творчество Н. Цветковой отражает новые мировые тенденции скульптурного текстиля. Работы современных художников представлены на рис. 2.

В данном исследовании рассматривается несколько исторических этапов развития искусства ручного ткачества: конец 60-х — начало 90-х гг. XX в. — расцвет ленинградского гобелена. В это время в технике ручного ткачества поднимаются самые разнообразные темы: космос, театр, спорт, поэзия, блокада Ленинграда, природа. Многие работы посвящаются выдающимся личностям: В. Маяковскому, К. Циолковскому и др. Период конца 60-х — начала 90-х гг. XX в. связан с такими именами художников по текстилю, как Н. Моисеева, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько, А. Якуничева, Б. Мигаль, Ф. Лейбович, С. Бунцис, И. Алова, А. Давыдова и другие.

1990 г. — 2010 г. — период скульптурного гобелена и экспериментального ткачества. Помимо традиционных техник, увеличивается число экспериментальных дипломных работ на кафедре «Художественный текстиль». История развития петербургского гобелена XX–XXI вв. прочно связана с кафедрой «Художественный текстиль» академии А.Л. Штиглица. Кафедра является «кузницей кадров» текстильных художников Петербурга. Традиции школы продолжаются до настоящего времени, расширяются горизонты ручного ткачества, открываются новые имена.

Список литературы:

1. *Коваль. Р.М.* Ленинградский текстиль. — Москва: Декоративное искусство СССР, 1974.

2. *Коваль Р.М.* Пять лет синего гобелена. — Москва: Декоративное искусство СССР, 1976.

3. *Хоманько Л.Н.* Шпалерное ткачество в СПГХПА им. А.Л. Штиглица: от истоков до инноваций. — Санкт-Петербург: Месмахеровские чтения, 2018.

4. Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной: Альбом. Гобелены. — Санкт-Петербург: Гиппократ, 1994.

5. Академия Штиглица. Лучшие выпускные работы за 140 лет. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2015.

6. Воспоминания Розы Коваль [сайт]. — URL: http://gobelen.spb.ru. (дата обращения: 19.06.2021).

М.В. ВОРОНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
e-mail: Gloria-nikita@mail.ru

M.V. VORONOVA

Candidate of Art Criticism, associate professor of the Department of social and humanitarian disciplines and history of arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
e-mail: Gloria-nikita@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-253-264

ЭПАТАЖ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

SHOCKING AS A MEANS OF EXPRESSION IN MODERN ARTISTIC CERAMICS

В представленной статье рассматриваются возможности и вариации применения эпатажа в художественной керамике. Кратко обозначаются основные этапы развития явления от начала XX века до наших дней. Анализируются примеры применения эпатажа в зарубежной и отечественной художественной керамике, причем упоминаются как скульптурный компонент в керамике и фарфоре, так и произведения, выполненные с применением различных техник росписи, поскольку они иллюстрируют различные грани одного явления. Особое внимание уделяется изменению взгляда на проблематику, раскрываемую в исследуемом виде декоративного искусства и изменению роли эпатажа в произведениях авторов последних десятилетий. Универсализм и индивидуализм языка керамики в творчестве мастеров разных школ и направлений позволяет обозначить дальнейшие перспективы развития художественной керамики.

This article discusses the possibilities and variations of the use of shocking (epatage) in artistic ceramics. The main stages of development of the phenomenon from the beginning of the twentieth century to the present day are briefly outlined. Examples of the use of shocking in foreign and Russian artistic ceramics are analyzed. Moreover, both the sculptural component in ceramics and porcelain, and the works made in the techniques of various paintings, are considered as different facets of one phenomenon. Special attention is paid to changing the view of the problems revealed in such a form of decorative art as ceramics and changing the role of shocking in the works of authors of recent decades. The universalism of the language of ceramics, revealed in the works of masters of different schools and directions, allows us to identify further prospects for the development of artistic ceramics.

Ключевые слова: художественная керамика, эпатаж, средство выразительности, проблематика керамики, проблематика декоративного искусства.
Keywords: artistic ceramics, shocking, a means of expression, the problems of ceramics, the problems of decorative art.

Согласно определению терминологического словаря, эпата́ж (фр. épatage) — умышленно провокационная выходка или вызывающее, шокирующее поведение, противоречащие принятым в обществе правовым, нравственным, социальным и другим нормам, демонстрируемые с целью привлечения внимания [1, с. 309]. Однако в рамках данного исследования предпринимается попытка рассмотрения различных граней эпатажа не только и не столько в форме шокирующих поступков, сколько в форме художественных высказываний, произведений, выполненных в техниках керамики и фарфора.

Художники не раз обращались к этому средству воздействия на публику, дабы вызвать интерес к своему творчеству и спровоцировать живую реакцию. Особенно актуальным применение эпатажа становится в искусстве авангарда и модернизма. Поиск новых форм в искусстве начала XX века приводит к тому, что самые заметные деятели авангарда, а позднее и модернизма обращаются к новым материалам, открывая их выразительные возможности. Малевич, Кандинский, Пикассо, Ма-

тисс, Шагал и многие, многие другие художники этого периода, помимо живописи и графики, обратили свои взоры к керамике и другим видам ДПИ. На общем фоне их творчества аспект увлечения керамикой отошел на задний план, но в наши дни переосмысляется и становится интересен, о чем свидетельствуют диссертационные исследования, публикации [2; 4] и выставочные проекты. Так, совсем недавно (с 20.04.2021 по 20.06.2021) в Москве, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, проходила выставка «Не живопись. Декоративно-прикладное искусство из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина» [3], посвященная той стороне творчества художников, о которой мало знает широкая публика. Не только выставки, но и симпозиумы, конференции, посвященные проблематике керамики, актуальны и востребованы. Особенно заметной стала, проведенная в ноябре 2019 г. Международная научная конференция «Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст» в МГХПА им. С.Г. Строганова [7], в ходе которой был обозначен ряд важнейших аспектов интересующих современных художников и исследователей керамики. Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова — это вуз с более чем столетней историей, он давно находится внутри темы исследования ДПИ. В разные годы в его стенах работали такие мастера керамики, как М.А. Врубель, А.В. Филиппов, Н.А. Андреев, А.Я. Брускетти-Митрохина, А.Г. Сотников, В.А. Ватагин, П.М. Кожин, А.М. Белашов, В.А. Малолетков, В.И. Космачев, Л.А. Сошинская и многие другие [7, с. 10]

Итак, поиск средств выразительности, начатый художниками на заре XX века, продолжается и сейчас, — переосмысление возможностей и проблематики керамики, в том числе и того ее аспекта, который касается эпатажа все ярче проявляет себя в работах современников. Во многом этому способствует и технологический прогресс, появление новых материалов — глазурей, глиняных масс, возможностей обжигов и прочего (к сожалению, это периодически смещает ракурс взгляда на явление в сторону технологических эффектов). То, что раньше казалось невыполнимым декоративными средствами, сегодня возможно и достижимо. Между тем, вопрос содержания, смысловой наполненности, определения тенденций развития порой остается вне поля зрения научного и художественного сообщества. Думается, что для всестороннего и более глубокого понимания явления необходимо более подробно рассматривать эту сторону

процесса. Итак, среди множества направлений и школ современной керамики, обозначенных в исследовательских работах таких отечественных авторов, как В.А. Малолетков, Н.Ю. Хлебцевич, Т. Пунанс, Т.Л. Астраханцева, А.В. Трощинская, М.М. Зиновьева, А.Н. Лаврентьев, А.С. Бугровская и других, упоминается интерес к освещению в ДПИ в целом и в керамике в частности более широкого спектра вопросов и серьезной проблематики. Темы, считавшиеся ранее прерогативой таких «серьезных» видов искусства, как живопись, графика, скульптура постепенно перестают быть только их сферой, становясь актуальными и для ДПИ.

И наиболее действенной формой, помогающей обратить внимание на эти проблемы, становится эпатаж. Смелость и диапазон его разнообразных вариаций, наблюдаемая у европейских и американских авторов, к сожалению или к счастью, долгое время была не близка многим отечественным художникам. В начале XX века радикализм русского авангарда был прерван советским периодом в истории нашей страны. Так, например, острая форма и злободневное содержание агитфарфора были одним из последних всплесков такого рода поисков, трансформированных в 1930-е годы в формы, близкие соцреализму. Идеи авангардистов после революции 1917 года нашли развитие в творчестве европейских мастеров. Чего только стоит практика применения реди-мейда, например, в творчестве такого автора, как Марсель Дюшан («Фонтан» 1917 г.). Иносказание, переосмысление отношения к керамике и фарфору, использование уже готовых форм для инсталляций и перформансов можно наблюдать в творчестве совершенно разных авторов XX века. Разбивание (Йоко Оно и ее перформанс «Исправление» 1966 г.), покрытие гвоздями (объекты Гюнтера Юккера 1980–90-х гг.), модификации традиционных сосудов путем нанесения на них надписей и логотипов («Урна династии Хань с логотипом соса-Cola» Ай Вэйвэй 1994 г.). Подобное отношение к керамическому объекту привлекало внимание, заставляло задумываться, но стоит признать, здесь мы имеем дело с использованием керамики как носителя концептуальной идеи, минуя процесс создания собственно керамики. Происходит передача замысла авторов методами, характерными для постмодернизма, где вмешательство художника состоит не столько в создании объекта, сколько в его переосмыслении или разрушении. Своеобразный элемент вызова обществу, тот самый эпатаж, провоцирование реакции зрителя в модернизме и особенно в пост модернизме становятся необходимым условием.

В СССР художники долгое время испытывали технологические, экономические и цензурные проблемы в области искусства. И несмотря на то, что декоративно-прикладное искусство, в отличие от академических видов, все же пользовалось относительно большей свободой и меньшим контролем государства, оно все равно довольно долго находилось в плену внутренней самоцензуры. Табуирование некоторых тем, политических и социальных проблем, приоритет функциональности привели к тому, что лишь в последние годы постепенно изживаются эти комплексы, открываются возможности керамики как современного вида искусства, способного на большее, чем функциональное обслуживание дизайна. Это самоценный и вполне независимый вид искусства. В связи с этим, употребление термина «эпатаж» относительно отечественной керамики можно рассматривать как в определенной степени субъективную характеристику, поскольку он воспринимается таковым с точки зрения действительности и представлений конкретного общества и периода. То, что могло шокировать в СССР, давно и спокойно выставлялось в экспозициях Европы и Америки.

Понимание особенностей формообразования керамического объекта, его декорирования, как самоценного и в то же время несущего стилистическую и смыслообразующую нагрузку — явление относительно новое для художественного сообщества нашей страны. В связи с этим, следует провести сопоставление персоналий и проектов зарубежных и российских авторов последних десятилетий. Это поможет выявить основные важные тенденции развития искусства керамики последних лет в сопоставлении подходов.

Желание обозначить проблему и привлечь к ней внимание зрителя формирует разные способы воздействия. В том числе — юмор и ирония в сочетании с шоком безжалостной реальности. Примером такого подхода может служить творчество Грейсона Перри (Grayson Perry) из Великобритании. Используя классические формы ваз и сочетая их с различными вариантами росписи, он представляет совершенно новый взгляд на понимание керамического изделия. Ваза — форма функциональная и в то же время нейтральная — с точки зрения возможностей росписи часто становится объектом внимания современных керамистов. У Перри она предстает в качестве холста, на котором он повествует о событиях из своей жизни, из новостей, криминальных сводок и британской истории. Смело объединяя выдумку и реальность, автобиогра-

фические и общественно значимые элементы, автор создает цельные произведения декоративного искусства. Автор отличается также эпатажностью поведения и позиционирования себя в обществе. Переодеваясь в ходе творческих экспериментов в свое альтер эго — маленькую девочку «Клэр», Грейсон Перри вызывает удивление и подчас неприятие у обывателей. Но это позволяет обрести ему ту степень творческой свободы, которая помогает глубже раскрыть интересующую тему. За несколько десятилетий он сумел превратиться из представителя клубной богемы в одного из самых известных художников Британии и обладателя одной из престижнейших в мире премий в области искусства — премии Тернера (2003 г.). В своих многочисленных интервью он много внимания уделяет рассказу о драматичных событиях своей жизни — разводу и непониманию родителей, насилию со стороны отчима, проблемам с гендерной самоидентификацией и восприятием общественности [10]. Вместе с тем, его творчество шире, чем личное высказывание. Так, одним из главных персонажей работ Перри стал потрепанный медвежонок — символ его детства, травмы и незащищенности маленького человека во враждебном мире. Многие его работы посвящены классовому неравенству, отчужденности, преступности и другим злободневным вопросам. Такие его вазы, как «Варварское великолепие» (*Barbaric Splendour, 2003), «Злотые призраки» (Golden gosts, 2000), «Мы нашли тело вашего ребенка» (We've Found the Body of Your Child*, 2000*),* несмотря на кажущуюся успокаивающую форму классической вазы, наполнены драматичными и философскими росписями, диссонирующими с ней. Художник — прекрасный знаток классического искусства, цитаты из произведений Возрождения и классицизма насыщают его собственные, сообщая им связь с историей, обновляя музейную традицию. Содержание необходимо, оно неотрывно от формы, не устает повторять Перри в своих интервью [8]. Юмор и эпатаж не являются в данном случае самоцелью, это средство для выражения того, что волнует автора. Недаром он очень тепло относится к народному искусству, считая его самым искренним и непосредственным способом самовыражения, нецензурированным и древним вариантом творчества — безусловная общность так называемого «низового» народного искусства с его юмором и гротеском, и произведениями современных художников, таких как Перри. Художник демонстрирует это естественно, непринужденно, но облекая в форму современного и актуального произведения искусства.

Постмодернистские цитаты и разнообразная проблематика характерны и для творчества такого автора, как Такеши Мураками (Takashi Murakami) (Япония). Часто прибегая к сатирическим приемам, критике японского общества в своих ранних работах, со временем он приходит к темам более оптимистичным, используя яркую форму не лишенную признаков китча. В данном случае ощущение эпатажа, неуместности, несовместимости формы и содержания также возникает во многом благодаря тому, что автор происходит из традиционной среды. Стабильность японского общественного устройства и искусства, детали которого оттачивались веками, в руках этого художника превращается в невообразимый взрыв цвета и формы. Он работает в разнообразных техниках и материалах, в том числе в тех, что не причисляются к традиционным (такие как плексиглас и стекловолокно). Он относится к керамике как к одной из многих возможностей самовыражения, варьируя узнаваемые образы и ультрасовременные провокационные формы с культурными кодами традиционного японского искусства.

Уделяя внимание народным мотивам и современной поп культуре, считая их сходными по своей сути явлениями, раскрывающими специфичность японского миропонимания, он часто обращается к эстетике комиксов и мультфильмов манга. А его определение своего стиля как «суперплоскость» — использование цвета как такового, без пространства и объема, обосновано связью с традицией японского восприятия пространственности [11] (подробнее феномен творчества Мураками и связь с поп культурой отаку анализируется в работе К.К. Крыловского [5]). В его скульптурах так, же как в живописных произведениях, объем обретает свойства искусственности. Работы, собранные из геометрических частей, цветных форм и яркоокрашенных деталей, — словно надутые шарики или кондитерские изделия. Через блеск и гипертрофированность форм, через неожиданность и эпатажность содержания, запросто игнорируя функциональность и в то же самое время при необходимости обращаясь к сугубо практичному изначальному аспекту керамики (дизайн бутылок для сака в сотрудничестве с пивоваренной компанией **Next Five**) [9], автор демонстрирует абсолютную универсальность возможностей. Кроме того, в течение нескольких десятилетий Такаси Мураками коллекционирует работы молодых японских керамистов и народных мастеров. Собрав уникальную коллекцию произведений включающую как традиционные, так и совершенно оригинальные изделия, в 2018–2019 гг.

он представил публике свое собрание в Музее современного искусства в Кумамото (Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan, December 15, 2018 — March 3, 2019) а позднее и в галерее Ларри Гагосяна [13]. Он выступил как куратор выставки и патрон молодых авторов, подчеркивая важнейшую роль керамики в современном мире. Мураками ведет просветительскую и культуртрегерскую работу, выступая как меценат и исследователь. Несмотря на то, что японская керамика сегодня абсолютно признана в мире, в профессиональном сообществе, он открывает новые грани и свежий взгляд на творчество таких молодых авторов, как Шин Мурата (Shin Murata), Отани (Otani Workshop), Юджи Уэйда (Yuji Ueda), Асо Койджима (Aso Kojima) и многих других.

Однако вернемся к вопросу эпатажа в современной керамике. Порой это способ воздействия, обладающий социальной значимостью, провоцирующий дискуссии о таких глобальных проблемах, как нарушение экологического равновесия, вред, наносимый человеком окружающему миру. Так, в работах Кейт МакДауэлл (Kate Macdowell) (Америка) можно наблюдать совершенно другую грань выразительности и эпатажного вызова обществу. Это призыв о помощи, крик о страданиях и беде, в котором нет места ни иронии, ни изысканному постмодернистскому цитированию искусства прошлого. Работая с фарфором и практически не используя цвет, художник сочетает в произведениях части тел людей и животных. Образы смерти, пугающие своей реалистичностью, не только шокируют, но и заставляют задуматься о проблемах неумеренного потребления, уничтожения животных, восприятия человеческого тела как части природы. Ее работы: «Ромул и Рем» (Romulus and Remus, 2009) «Бог изменений» (The god of change, 2011), «Инвазия: кролик» (Invasive: rabbit, 2016) и другие демонстрируют ту грань эпатажа, которая затрагивает трагическую сторону жизни [12].

Вопросы самоидентификации, психологических проблем и трансформации телесности в последние годы часто становятся точкой приложения творческих сил керамистов. Такие художники, как Мидори Такаки (Япония), Джесс Рива, Алессандро Галло (Alessandro Gallo) (Италия) совершенно разными средствами от символически наивных скульптур (Такаки) до гиперреалистичных (Галло) решают, прежде всего, личные, художественные и психологические задачи.

Разумеется, нельзя забывать о формальных приемах. Поиск авторами своего лица в потоке многообразных и все более совершенных

технически произведений требует выработки ярких решений. Художник должен поразить публику если не содержанием, то формой. Так, например, Брендан Танг (Канада), совмещает цитаты из классических форм восточных ваз и элементы поп культуры — мультфильмы, комиксы, гипертрофированные разноцветные пистолеты. Его работы — это безупречно сделанные фарфоровые объекты сложной формы, они вызывают восхищение не только остроумием замысла, но и точно найденным приемом. Выразительно и внятно донести мысль при помощи всего вариатива технологических возможностей — вот, что, пожалуй, является главным вектором развития в современной формы эпатажа в художественной керамике. Функциональность сосуда все менее теряет свою актуальность, она не исчезла, но оказалась замкнута в параллельном слое декоративного искусства.

Отечественные авторы ведут поиски в сфере отказа от функциональности и эпатаж в качестве средства выразительности применяется все чаще, но в иной, часто более повествовательной, литературной форме. Процесс начался не сегодня, прерванный в 20-е годы авангардный поиск вновь возрождается в 70-х годах прошлого столетия. Работы представителей ленинградской школы керамики [6, с. 60–61] В.Н. Цыганкова, М.А. Копылкова, А.Е. Задорина и других обладали ярким своеобразием и оригинальностью. Несмотря на то, что основой творческой манеры ленинградцев стала работа со структурой пласта, тектоническая моделировка формы, в них находилось место и глубокой мысли, и тонкой иронии, и эпатажу. Так, работа В.Н. Цыганкова «Розы» — роспись глазурью по кирпичу — в 1972 году явилась откровением и своеобразным вызовом художественной общественности, причем сочетание стандартного строительного кирпича и изящной голубой глазурованной розы было не просто эпатажем ради эпатажа, но и тонкой параллелью между искусством символизма начала века (объединение «Голубая роза») и современными веяниями. Работа не сразу была понята на родине, но в итоге оказалась в музее керамики в Фаэнце, Италия. Вся деятельность молодых ленинградских керамистов этого периода, студентов и выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной была во многом авантюрой и вызовом. Серия выставок молодежи «Одна композиция» пользовалась успехом у зрителей, стояли очереди из желающих посмотреть на нестандартную, не вписывающуюся в программу официального искусства керамику. Это был глоток свежего воздуха, протест, но не явный, не политический, а творческий, основанный на парадоксе и игре смыслов.

Сегодняшние отечественные авторы в целом говорят о той же проблематике, что и их зарубежные коллеги. Их волнуют проблемы экологии, гендерной идентификации, социального неравенства. Благодаря открытому информационному пространству и глобализации, им доступны те же выставочные и технологические возможности и площадки, что и европейским и американским авторам. Например, работа Анастасии Чариной, посвященная проблемам загрязнения окружающей среды и засилья мусора, представленная на выставке «Керамика. Парадоксы» (2021 г.), демонстрируют грань сознательного, осмысленного эпатажа. Тонко выполненные, расписанные с имитацией реалистических объектов изделия из керамики, изображающие настоящий мусор, не только наталкивают на размышления, но и провоцируют на ответную реакцию. Так, во время экспозиции некоторые зрители приносили в выставочный зал настоящий мусор и подкладывали к высокохудожественной имитации, вступая тем самым в творческий диалог, отвечая, пусть и спорным образом, на высказывание автора.

Выводы

Если рассматривать историю эпатажа в керамике в контексте XX века, то можно сделать вывод, что это явление относительно молодое, которое пока мало исследовано специалистами. В живописи, графике и скульптуре он проявил себя более полно и активно. Развиваясь через авангард, модернизм и постмодернизм, эпатаж приходят в декоративное искусство, постепенно, но уверенно завоевывая позиции. Можно констатировать, что эпатаж сегодня — это способ культурной коммуникации художников и публики, одно из основных средств, вызывающее на открытый диалог при посредничестве искусства. Эпатаж ради самовыражения или как PRтрюк для повышения спроса на свои работы постепенно уходит в прошлое, наполняясь более глубокими смыслами и проблематикой. И, соответственно, керамика сегодня, все чаще отказываясь от функциональности, как вид искусства постепенно из прикладного и буржуазного превращается в актуальный и многоплановый. В отличие от картины, она пока доступнее по цене, а в силу предметности — ближе и понятнее обывателю, а потому, возможно, станет новым языком искусства, доступным и широким массам. Это формирует новое мышление, расширяется кругозор публики и понимание искусства в целом. Радует, что отечественные авторы находятся в русле этого процесса, создавая перспективные тренды и проекты.

Список литературы:

1. *Власов В.Г.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. — Санкт-Петербург, 2005. — 315 с.

2. *Галямова Г.Р.* Художественные особенности французской керамики 1950–1970-х гг.: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.:17.00.04 / МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва, 2012. — 161 с.

3. ГМИИ им. А.С. Пушкина (сайт). Афиша выставки «Не живопись. Декоративно-прикладное искусство». — URL: https://www.pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/gallery/index.php (дата обращения: 02.08.2021).

4. *Гурьева Е.И.* Керамика как один из видов творчества Пабло Пикассо / Е.И. Гурьева, С.А. Ворожко, М.А. Ворожко // Молодой ученый. — 2020. — № 19 (309). — С. 528–530. — URL: https://moluch.ru/archive/309/69769/ (дата обращения: 02.08.2021).

5. *Крыловский К.К.* Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое и новое» в современном японском искусстве / К.К. Крыловский // Артикульт. — 2017. — № 25 (1). — С. 53–66.

6. *Малолетков В.А.* Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — Москва, 2014. — 208 с.

7. Материалы международной научной конференции «Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст» / научный редактор: А.Н. Лаврентьев; Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. Коллективная монография по материалам международной научной конференции 21–22 ноября 2019 года. Подготовка и проведение конференции, подготовка и издание коллективной монографии осуществлены в рамках реализации научного проекта РФФИ №19-012-005547. — Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2020. — 520 с.

8. *Сомерс Кокс А.* Грейсон Перри: «Не могу удержаться, чтобы не пошутить» // Интервью Грейсона Перри газете «Новости искусства». — 21.10.2012. — URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/3877/ (дата обращения: 2.08.2021).

9. *Спиридонова А.* Такаси Мраками занялся производством сакэ // Журнал «РБК Стиль». — 11.08.2016. — URL: https://style.rbc.ru/items/578364d69a79477c4bbe30d3 (дата обращения: 12.07.2021).

10. *Brown E.* «PARENTS WOULD RATHER HAVE A TOMBOY THAN A SISSY»: AN INTERVIEW WITH GRAYSON PERRY. — ISIS, 2004. — URL: https://isismagazine.org.uk/2015/04/parents-would-rather-have-a-tomboy-than-a-sissy-an-interview-with-grayson-perry/ (дата обращения: 1.08.2021).

11. Contemporary-artists.ru — русскоязычный информационный сайт о современных художниках. Такаси Мураками. — URL: http://contemporary-artists.ru/Takashi_Murakami.html (дата обращения: 3.08.2021).

12. *MacDowell K.* Official site. — URL: http://www.katemacdowell.com (дата обращения: 6.08.2021).

13. *Murakami T.* Murakami on ceramics // Gagosyan quarterly from 12/2/2020. — URL: https://gagosian.com/quarterly/2020/12/02/essay-takashi-murakami-on-ceramics/ (дата обращения: 6.08.2021).

А.А. ДРОЗДОВ
Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова, МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV
Associate prof., Moscow State University, the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: camertus@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-265-284

О ПРОИЗВОДСТВЕ СВИНЦОВОГО ХРУСТАЛЯ, ЦВЕТНОГО И МОЛОЧНОГО СТЕКЛА НА ПЕТЕРБУРГСКИХ ЗАВОДАХ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

THE PRODUCTION OF LEAD FLINT GLASS, COLORED AND OPAQUE MILK GLASSES AT PETERSBURG GLASS FACTORIES IN THE SECOND HALF OF XVIII CENTURY

Рассмотрено производство свинцовых стекол на Петербургских заводах в 1760–1790-е гг. Внедрение новых технологий на казенном Назинском заводе в 1760–1770-е гг. происходило медленно, хотя уже в это время там стали варить синее, зеленое, возможно, лиловое цветное стекло и золотой рубин. После передачи завода Г.А. Потемкину в 1777 г. производство свинцовых стекол стало бурно развиваться сразу в нескольких направлениях, что объясняется ориентацией на английские образцы. Цветные свинцовые пасты и другие стекла изготавливал придворный ювелир и эмальер Г. Кениг. Рецептуру неокрашенного свинцового хрусталя «на манер английского» пытались внедрить еще в 1770-е гг., но технологические трудности удалось преодолеть к 1783 г. Свинцовое стекло Потемкинского завода 1780-х гг. по составу отличается от составов 1790-х, разработанных Е. Карамышевым после возвращения из второй поездки в Англию. Молочное стекло на Петербургских заводах также делали с использованием свинцового сурика, начало его производства относится примерно к 1783 г.

The production of lead glass at Petersburg glass factories in the 1760–1790s is considered. The introduction of new technologies at the state glass factory in Nazia in the 1760s and 1770s was slow, although already at that time blue, green, possibly lilac colored glass and gold ruby were being melted there. After the transfer of the plant to G.A. Potemkin in 1777, the production of lead glass began to develop rapidly in several directions at once, which is explained by the orientation towards English glass production. Colored lead pastes and other glasses were made by the court jeweler and enamel G. Koenig. They tried to introduce the recipe for unpainted lead crystal «in the manner of English» back in the 1770s, but the technological difficulties were overcome by 1783. The lead glass of the Potemkin plant in the 1780s differs from the compositions of the 1790s developed by E. Karamyshev after his return from a second trip to England. Milk glass at the Petersburg factories was also made using red lead; the beginning of its production dates back to about 1783.

Ключевые слова: Петербургские стеклянные заводы, Потемкинский завод, Назинский завод, производство свинцового хрусталя, цветное стекло, молочное стекло.
Keywords: Petersburg glass factories, Potemkin glass factory, Nazia glass factory, lead flint glass production, colored glass, milk glass.

Во второй половине XVIII в. варку стекла и выработку изделий в Петербурге и его окрестностях осуществляли «петербургские заводы» — несколько предприятий, не только имеющих общие корни, но и тесно друг с другом взаимосвязанных (1). Петербургский завод, занимавший участок вдоль реки Фонтанки у Семеновского моста, выпускал бесцветное поташное стекло. Оно шло на изготовление различной посуды — кубков, бокалов, рюмок, стоп, стеклянных подносов, колпаков, а также осветительных приборов (шандалы). На заводе выполняли огранку, а также золочение, роспись эмалями и гравировку, имена некоторых мастеров-граверов (Дементий Войлоков, Василий Пивоваров) нам известны из документов [2]. Производством зеркального, оконного и «зольного» стекла, из которого выдували штофы и бутыли, с 1755 г. занимались на Назинском заводе, который работал в тесном контакте с заводом на Фонтанке. Назинским заводом с 1770 г. командовал Лилиенталь, кото-

рый довел его до такого состояния, что в 1774 г. контора от строений постановила завод на Фонтанке перевести в Назью и отдать его на откуп в вечное или временное содержание. Поиск арендатора продолжался несколько лет. Только в 1777 г. завод получил в «вечное и потомственное владение» князь Г.А. Потемкин. После передачи Потемкину завод стал бурно развиваться. Практически сразу же его переносят в Озерки на земли, принадлежавшие Александро-Невской лавре. Рядом с заводом располагалась дача Потемкина, которую и планировали использовать как место завода, но в связи с русско-турецкой войной эти планы не состоялись, и завод так и остался в Озерках. В сентябре 1780 г. французский дипломат барон Мари Даниэль Бурре де Корберон уже застал завод на новом месте. В своих записках [3] он упоминает, что «фабрика находится в Озерках всего год», что позволяет отнести ее перенос из Назии к 1779 г. Производство зеркального стекла сохранялось в Назии до 1783 г. Завод находился в собственности Потемкина до его смерти в 1792 г., после чего перешел в казну и получил новое название — Императорский стеклянный завод.

О продукции Петербургского завода 1760–1770-х гг.

Большой интерес вызывает изучение видов стеклянной материи и ассортимента продукции Петербургского завода до его передачи Г.А. Потемкину. Расположенный в Назье еще с середины 1750-х гг., завод вначале занимается выпуском зеркал, оконного стекла и «зольной материи». В качестве сырья используют белый ладожский песок, из которого получается стекло с едва заметным холодноватым оттенком. В 1770 г. «командиром завода» вместо бывшего при нем капитана Андрея Заколдина контора от строений назначает Лилиенталя [4, с. 36]. В 1774 г. туда переводят мастеров завода на Фонтанке (2). Предприятие требует серьезной реорганизации, которую пытается провести «командир» Назинских заводов Лилиенталь (3). Источники дают нам крайне скупые сведения о производимой в Назье продукции. Первоначально, в 1750-е гг., этот завод, являясь «преемником» Лавинских заводов, производил зеркальные и оконные стекла, а также простую посуду гутным способом (штофы, бутыли). Однако согласно сведениям, приводимым К.А. Большевой [4, с. 39], на Назинском заводе (по-видимому, уже в 1760-е гг.) имелась и специальная посудная палата, в которой производилось бесцветное и цветное стекло (рис. 1), в том числе смальтовое.

Так, в 1766 г. для составления мозаичных смальт был привлечен в Петербург мастер Назинских заводов Прохор Кириллов, а в 1770 г. с тех же заводов и для той же цели — мастер Иван Хрыпов [4, с. 39]. При передаче завода Потемкину было решено продать все имеющиеся на складах изделия по более низкой цене. Приводимый в источнике перечень видов материи (4) доказывает, что к этому времени на предприятии был освоен выпуск цветных свинцовых стекол, в том числе и стекла «золотой рубин». Варка цветных стекол проводилась в небольших горшках, что говорит об ограниченном их производстве. Таким образом, уже при Лилиентале на заводе, возможно, используя опыт Ломоносова, развивают производство цветного свинцового стекла, которое идет, главным образом, на оформление «вазиков» люстр и жирандолей. Главным видом продукции Назинского завода по-прежнему являлось бесцветное поташное стекло высокого качества. Из него изготавливали разнообразную посуду.



Рис. 1. Бутыль из поташного кобальтового стекла, Назия, 1770-е, выс. 18,5 см, частное собрание

Английский вкус в продукции Потемкинского завода конца 1770-х — 1780-х

С 1777 г. завод переходит в собственность Г.А. Потемкина, и в это время происходит переосмысление его деятельности. Это совпало с англоманией императрицы, когда в моду входит все английское [5]. Не стало исключением и английское стекло, к которому возникает интерес в 1780-е гг. Сначала на бокалах и кубках, по форме восходящих к богемским образцам, появляются изображения цветов на длинных изогнутых стеблях с листьями, нанесенные в технике поверхностной матовой гравировки. Ориентированные на английское якобитское стекло, они отличаются от него более поверхностной манерой гравировки с широкими матовыми плоскостями, обозначенными более глубоко нанесенными контурами и деталями. Иным становится и выбор растений: на смену якобитским чертополоху и нарциссам приходят гвоздики и тюльпаны,

остается неизменным лишь шиповник. Кубки и бокалы конусовидной формы в 1780-е гг. еще выполняют из поташного бессвинцового стекла на богемский манер с сильным заливом стекла в нижней части пойла (например, ГМК «Кусково» бокалы инв. ст654, ст655 [6, с. 218]; ГИМ инв. 1512ст, [7, с. 290]) (рис. 2). След от понтии по традиции, восходящей еще к бокалам 1760-х гг. [8], отсутствует; на его месте находится полусферический выступ, как это было характерно для богемского стекла этого времени. Стекло имеет холодный оттенок, содержит редкие белые камни, достаточно крупные и единичные пузыри. В это время, возможно, под влиянием английских образцов появляются и бутыли, и графины элегантной воронкообразной формы с плоской каплевидной пробкой. Все это служит примером англомании как одного из важнейших направлений в развитии эстетики стекла на Потемкинском заводе в 1780-е гг.



Рис. 2. Бокалы с изображением цветка перистой гвоздики, бесцветное стекло, матовая гравировка. Слева (выс. 14 см) и в центре (выс. 15 см) — поташное стекло, след от понтии оплавлен, справа (выс. 14 см) — свинцовый хрусталь (34 % PbO), след от понтии острый, частное собрание

Все английское стекло XVIII в. содержит в своем составе большое количество свинца. Это относится не только к неокрашенным стеклам, но и к цветным. В Англии в моду вошли ярко-синие и изумрудно-зеленые стекла. Гораздо реже производили золотой рубин (5) и лиловое стекло. Русская англомания 1770–1780-х гг. не ограничивалась подражанием английским формам, она распространилась и на интерес к английским составам.

Цветные стекла и стекловидные пасты Георга Кенига

Согласно сведениям, приведенным С.Н. Тройницким [9], Георг Генрих Кениг приехал в Санкт-Петербург в середине 1770-х гг. и 23 октября 1777 г. был принят в мастера иностранного цеха. В этом же году Потемкин становится владельцем стеклянного завода в Назии. Кениг прекрасно владел несколькими профессиями: он был гравером, эмальером, прекрас-

но лепил из воска, изготавливал цветные стеклянные пасты. Служивший в России немецкий ученый и путешественник Иоганн Готлиб Георги называет его химиком [10, с. 444]. Кениг имел мастерскую в одной из комнат Зимнего дворца, где изготавливал из собственных стекловидных паст копии с гемм, хранящихся в коллекции императрицы. В этом помещении Георги заметил семь шкафов с ящиками, наполненными пастами. В соседней комнате дворца был размещен горн для изготовления составов.

При осмотре Зимнего дворца Георги отмечает несколько стеклянных предметов, связывая их с именем Кенига. Это небольшой стол из «кенигова бледно-зеленого состава» в уборной и почивальной комнатах императрицы [10, § 780], в комнате подле дивана — «весьма большой сосуд самаго чистаго и равноцветнаго (то есть равномерно окрашенного — А.Д.) аметистоваго стекла и другой фарфоровой с тонкой живописью, оба из здешних заводов [10, § 777]. В других комнатах отмечены «круглый столб в 4 фута (примерно 120 см — А.Д.) вышины из кенигова голубаго состава с прекрасною чашею и гудоновым уменьшенным крепко позолоченным изображением сидящего Вольтера» [10, § 778]. Под «кениговыми составами», скорее всего, подразумеваются свинцовые смальтовые стекла, технологию производства которых впервые в России разработал М.В. Ломоносов, использовавший ее на принадлежавшей ему Усть-Рудицкой фабрике [11]. Однако разработанные им рецептуры так и не нашли применения на Петербургском заводе, который в те годы не производил свинцовые стекла. Новый интерес к свинцовым смальтам и прозрачным цветным хрусталям возник уже после передачи завода Потемкину. Почти все описанные Георги предметы «кенигова стекла» не пережили пожар 1837 года. Во всяком случае, их не удалось найти Тройницкому, статья которого о Кениге была издана в 1920 г. [9]. Однако в этой работе упомянуты неизвестные в настоящее время «два бронзовых столика, один четырехугольный с доской из голубого стекла, другой круглый с доской из синего стекла». По-видимому, один из них упомянут Георги как «небольшой четвероугольный столик сделанной из непрозрачнаго голубаго состава» [10, § 781]. Возможно, из голубой кениговой смальты были исполнены колонны парных канделябров на шесть свечей с фигурами Диоскуров, происходящие из интерьеров Екатерининского дворца в Царском селе (инв. № ЕД-124-IV). Капители колонн отлиты из молочного стекла и украшены золоченой бронзой, а чаша выдута из прозрачного стекла янтарного цвета. Скульптурные группы, состоящие из двух отдельных

фигур на прямоугольных основаниях, выполнены из бисквита по модели П. Трискорни [12, каталог № 69, с. 150]. Общая композиция канделябров (колонна, покоящаяся на основании и несущая чашу, а также круглая скульптура), сходна с описанием Георги. Высота царскосельских канделябров (132 см) также визуально может быть оценена в 4 фута. Другим примером использования в осветительном приборе синей свинцовой смальты служат парные торшеры из исторической собрания Екатерининского дворца (инв. № ЕД-54-IV), ныне экспонируемые в Парадной голубой гостиной. Их высота превосходит 3 м. Тройницкий отмечает, что лучше всего Кенигу удавались голубые и синие стекла.



Рис. 3. Камея с профильным портретом Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны в образе Александра Македонского и Олимпиады, 1790-е гг., частное собрание

По-видимому, из мастерской Кенига в Зимнем дворце происходит инталия с профильным изображением великоняжеской четы — Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны в образе Александра Македонского и Олимпиады (размер 3,9 х 4,8 см, частное собрание). Александр представлен во фракийском шлеме с высоким металлическим гребнем, украшенном фигурой крылатого коня Пегаса. В нижней части медальона изображен амур с зажженным факелом и стрелой. Инталия выполнена из голубого смальтового стекла и вмонтирована в пластину из коричневого мрамора (рис. 3).

Хотя камея Гонзага с изображением двойного портрета Птолемея II и его жены Арсинои попала в эрмитажное собрание из коллекции Жозефины Богарне лишь в 1814 г. [13], в собрании гемм Екатерины II хранились инталии, которые могли послужить аналогией. Это инталии с двойным изображением царя и царицы (сардоникс, 17 х 14 мм, ГЭ, инв. К-4916), Геракла и Омфалы (оникс, 21 х 18 см, ГЭ, инв. Л-4747).

В 1790-е гг. изготовлением камей из стеклянных паст увлеклась императрица Мария Федоровна; этому ремеслу ее обучил Кениг [14]. По-видимому, работы проводились в той самой мастерской в Зимнем

дворце, краткое описание которой нам оставил Георги. До наших дней сохранились камеи с изображением Екатерины II, Павла I и Александра I. Помещенные в рамки из золоченой бронзы, эти предметы являлись дорогими памятными подарками (рис. 4). На некоторых из них сохранились подписи, сделанные рукою Марии Федоровны. Одна из камей с портретом Павла I была помещена в настольное украшение письменного стола, имеющее вид античного храма-портика в библиотеке Павла в Павловском дворце [15, с. 256].



Рис. 4. Камея с изображением Александра I в серебряной оправе, молочное и синее стекло, размер камеи 6 х 4,5 см, частное собрание

С именем Кенига Георги связывают изготовление камей и разработку составов цветных стекол. По свидетельству Михаила Антоновича Гарновского, адъютанта и доверенного князя Потемкина, Кениг работал не только в маленьком дворцовом помещении, оборудованном горном, но и на принадлежавшем Потемкину стеклянному заводе [16, с. 22]. Именно там им была изготовлена хранящаяся в Эрмитаже прорезная ваза-корзинка с семью яйцами, преподнесенная императрице по случаю Пасхи 1786 г [17, с. 86]. При ее изготовлении использованы сразу два вида стекла — темно-синее и молочное. Из последнего выполнена расписанная эмалями фигурка уточки, играющая роль хватка.

Можно предположить, что интерес к свинцовым составам вновь (примерно спустя 15 лет после смерти Ломоносова) возник на Петербургском заводе именно под влиянием Кенига. Описывая столешницу «из самаго чистаго равноцветнаго аметистоваго стекла», сквозь которое видны начерченные на позолоченном подножии планы взятых русскими турецких крепостей, Георги сообщает, что «все сие сделано на здешнем стеклянном заводе, принадлежавшем прежде князю Потемкину-Таврическому» [10]. Таким образом, источники свидетельствуют об участии Кенига в разработке рецептуры цветных стекол, производимых им сначала в мастерской в Зимнем дворце, а затем и на Потемкинском заводе.

Тот факт, что Кениг, будучи эмальером, обладал опытом варки именно цветных стекол, может оказаться еще одной причиной, объяс-

няющей особый интерес к производству цветных свинцовых хрусталей. Заметим, что в Англии дело обстояло как раз наоборот. Цветные составы разрабатывались на основе рецептуры бесцветного свинцового хрусталя путем введения красителей.

Говоря о роли Кенига в разработке рецептуры цветных стекол на Потемкинском заводе, важно понимать, что он не был технологом. Приготовление стеклянных паст в небольшом горне сильно отличается от работы заводской горшковой печи, имеющей гораздо большие размеры и другие принципы распределения тепловых и воздушных потоков. Будучи химиком и эмальером, знатоком составов, Кениг в то же не имел опыта работы на стеклянном заводе. Эту роль технолога взял на себя мастер Ефрем Карамышев (6).

Производство неокрашенного и цветного свинцового хрусталя на Назинском заводе

Начало производства цветных свинцовых составов на Назинском заводе можно отнести к 1760-м гг. Рецептура их производства, скорее всего, была заимствована с Усть-Рудицкой фабрики М.В. Ломоносова, где изготавливали цветные мозаичные смальты и стекло, имитирующее мрамор, яшму и другие камни. Секретами составления материи, помимо самого Ломоносова, владел и его зять Иван Цильх — «мастер мозаики и цветных стекол» [19]. В очень ограниченном количестве цветные стекла производили и в 1770-е гг., в цитированном выше источнике 1777 г. упомянуты «цветные материи и мраморы». Более сложный вопрос о начале производства на Петербургском заводе неокрашенного свинцового хрусталя. Опубликованы лабораторные записи М.В. Ломоносова с рецептами неокрашенных свинцовых стекол [20], однако никаких доказательств варки свинцового хрусталя на Усть-Рудицкой фабрике нет. Также нет сведений и о передаче этой рецептуры на Петербургский завод.

В 1770-е гг. в Россию попал английский рецепт свинцового хрусталя, доложенный профессором Л.Ю. Крафтом на академической конференции 28 августа 1777 г. Согласно ему [20], для производства хрусталя использовали измельченный кварц, чистую литрованную селитру и винный камень. Свинец вводили в виде свинцовых белил. В качестве добавок использовали буру и белый мышьяк, а для обесцвечивания вводили оксиды марганца и кобальта. Тщательно измельченную и просеянную через волосяное сито шихту сплавляли в тигле из белой глины до тех пор, «пока



Рис. 5. Осколок горшка с наплывом синего стекла, Назия, 1770-е гг., 3,5 х 5 см



Рис. 6. Столик из кабинета-табакерки, ГМЗ «Царское село»

не будет больше пузырьков и оные на пробе чисты и ясны покажутся». Автор записки обращал внимание на необходимость тщательного истирания всех компонентов шихты и ее перемешивания, «иначе стекло будет с полосами или с рубцами». Пренебрегая потерями летучих оксидов при варке, полученное стекло, в расчете на макрокомпоненты, имеет состав 58,3 % SiO_2, 13,9 % K_2O, Na_2O 0,8 %, PbO 25,2 %, B_2O_3 1,7 %, As_2O_3 0,1 %, MnO2 0,06 %, CoO 0,02 %. Учитывая неизбежные потери оксидов калия и свинца при варке, этот состав соответствует второй группе английских хрустальных стекол (63,2 % SiO_2, 13,9 % K_2O, PbO 25,2 %), которые производили с 1670-х до 1690-х гг. Иными словами, данный рецепт был архаичным и не соответствовал английскому хрусталю XVIII века, содержащему большее количество свинца (35 % и более, вплоть до 40 % PbO) [22]. Однако другого рецепта в то время добыть не удалось.

В то же время свинцовый хрусталь был необходим Академии наук как оптический материал, способный заменить поташное стекло в линзах. С этой целью 18 сентября 1777 г. академическая комиссия обратилась в контору строений ея императорского величества домов и

садов, в ведении которой находились стеклянные заводы, с просьбой «приказать на назинских стеклянных заводах зделанием вышеупомянутых двух стекол из хрустальной материи поспешить как возможно к тому пятомунадесять числу сего месяца сентября и зделать оные стекла во всем точно против приобщенной при сем модели, как выпуклостию, так толщиною и величиною и старатся как возможно избегать внутренних в самом стекле свиль и пузырьков» («Журнал академической комиссии от 18 сентября 1777 г.», цит. по [20, с. 98]). Внедрение этой рецептуры совпало с переходом завода в собственность Г.А. Потемкина, который стал развивать производство свинцового хрусталя.

На месте завода в Назие найдены фрагменты неокрашенных свинцовых стекол, полученных литьем на металлическую плиту, а также изделий из свинцового хрусталя. Обнаружены и фрагменты небольших стекловаренных горшков с остатками цветного свинцового стекла синего и изумрудно-зеленого цвета. Все они содержат 20–24 % PbO, что соответствует рецепту Крафта (рис. 5).

Бесцветные стекла имеют свили, что говорит о том, что мастерам при варке стекла не удалось избежать тех недостатков, о которых говорил Крафт в своем выступлении. Актуальной задачей стало более подробное изучение технологии варки английского хрусталя (7). Можно предположить, что именно с этой целью в Англию командируют мастера Потемкинского завода Ефрема Карамышева. Он проводит там с 1780 по 1783 г. (8), а затем ненадолго возвращается на завод. Первые датируемые изделия из цветного свинцового хрусталя были произведены в 1783 г., после возвращения Ефрема Карамышева из этой первой английской поездки. Именно на это время (1783–1784) и приходятся работы по оформлению личных покоев императрицы в Зубовском флигеле Екатерининского дворца в Царском селе. Украшавшие некоторые из этих помещений настенные панели выполнены из синего, лилового и молочного стекла, содержащего примерно 24 % PbO, что соответствует рецепту Крафта.

К этому времени следует отнести и стеклянные детали мебели (сохранившегося столика (рис. 6) и утраченных табуретов), выполненные из синего кобальтового стекла.

При внимательном изучении ножек столика из Кабинета-табакерки выяснилось, что они выполнены не из стекла, окрашенного в массе, а из двухслойного стекла, выполненного в той технологии, которая была принята в 1780–1790-е гг., когда уже готовую баночку из бесцвет-

ного стекла опускали в расплавленное стекло другого цвета (9). В отличие от богемской техники выдувания двухслойного стекла (метод «воронки» или «лейки»), этот способ погружения позволял получить слои толстые и неравномерные по толщине. На ножках столика внешний слой кобальтового стекла лежит на внутренней основе из бесцветного хрусталя. Эта основа хорошо видна на снятых фасках и на месте неровного скола на нижнем конце одной из ножек. Белые фаски подчеркнуты и при изображении предметов этого гарнитура на известной акварели Э. Гау 1860 г. Возможно, основа из бесцветного хрусталя на ножках столика имеет тот самый желтоватый оттенок, который возникает в хрустальных стеклах при нарушении режима варки или при использовании не очень чистого сырья. Это бы объяснило тот факт, что изделия из бесцветного свинцового хрусталя с огранкой, современные царскосельским интерьерам Камерона, нам неизвестны.

В цитированной И.О. Сычевым «Выписке из щетов о деньгах г-на Камерона поданных» за 1782 г. (10) упоминаются жирандоли на синих пьедесталах из синего стекла. Возможно, к их числу относится и опубликованная И.О. Сычевым жирандоль из частного собрания на кубическом основании из синего стекла [24] (11).

В 1784 г. из цветного свинцового хрусталя на Потемкинском заводе был выполнен еще один предмет из исторического зимнедворского собрания (12). Это большая интерьерная овоидной формы ваза с крышкой, на бронзовом основании (выс. 105 см, инв. № ЭРС-1982, [25]). Верхняя часть тулова украшена двумя ручками в виде женских голов. Верхний край тулова закрыт широкой прорезной полосой из золоченой бронзы в виде стилизованных завитков аканта. Тулово и ножка вазы выдуты из толстого марганцевого стекла очень насыщенного, почти черного тона.

Из всех этих предметов автору удалось исследовать составы лишь облицовочных панелей. Если окажется, что и другие изделия содержат в своем составе около 24 % PbO, то сведения о том, что к 1784 г. все еще ориентировались на рецептуру Крафта подтвердятся. Тогда получается, что во время первой английской поездки Карамышеву не удалось получить рецепт английского свинцового хрусталя.

Именно поэтому в 1784 г. Карамышев повторно едет в Англию «для обучения химии, минералогии, металлургии и прочим наукам, касающимся до стеклоделия» (цит. по [18, с. 183]), и возвращается в Россию лишь в 1788 г. Сразу после возвращения в Россию в 1788 г. он становится

на заводе главным мастером, оставаясь в этой должности до 1807 г. В эти годы под руководством Карамышева завод освоил богатейшую палитру цветных стекол, а в начале XIX в. стал выпускать граненый свинцовый хрусталь. Отсутствие записных книг («заветных книжек»), которые непременно вели мастера, составляющие материю, не позволяет нам с точностью оценить вклад Карамышева в разработку рецептуры (13). Однако косвенно о его важнейшей роли в разработке составов могут свидетельствовать полученные им подарки Двора: 1793 г. — «за убранство цветными стеклами комнат в Царском селе», 1796 — «За убранство Таврического дворца цветными гирляндами», 1801 — «за убранство комнат Михайловского дворца зеркалами и цветными стеклами».

После окончательного возвращения Карамышева из Англии в 1788 г. на Потемкинском заводе появляется рецепт английского хрусталя с более высоким содержанием оксида свинца. В несколько измененном виде он приведен в книге И. Голтвинского 1803 г. под названием «английский петербургский хрусталь» [22, с. 36]. Для составления материи смешивают «английского сурику 16 пуд, селитры литрованной английской или российской 4 пуда, песку… самаго белаго, мелкаго, вымытаго, выжженаго и частым ситом просеяннаго 32 пуда, мышьяку тож мелко истолченнаго и частым ситом сеяннаго 16 фунт, магнезии тож мелка толченной и частым ситом сеянной 1 и 1/2 фунт». Стекло, полученное при варке такой шихты, содержит примерно 31 % PbO, 4 % K_2O, 64 % SiO_2, а также небольшие количества мышьяка и марганца. Полная замена поташа селитрой, а также использование очень чистого песка позволяет избежать желтоватого оттенка стекла, вызванного железом. В этой книге приведен и рецепт «петербургского полупоташнаго хрусталю» [22, с. 37], где часть калия вводится в шихту в виде поташа, а часть — в виде селитры. Он шел на более дешевые изделия, где не так важно было добиться полного отсутствия желтоватого оттенка даже в толстом слое стекла.

Примером изделий, части которых выполнены из бесцветного свинцового хрусталя, служат вазы-треножники, украсившие Серебряный кабинет личных покоев императрицы после переделки его, выполненной Дж. Кваренги в 1795 г. [12, с. 151]. В эвакуации сохранилась одна из двух ваз (инв. № ЕД-1947-I), ныне экспонируемая на великокняжеской половине Екатерининского дворца. Тулово вазы, выполненное из бесцветного хрусталя, имеет вид граненой полусферической чаши, закрытой сверху плоским листом бесцветного стекла. Чаша покоится на круглой раме из

золоченой бронзы, поддерживаемой тремя пилонами, выполненными из бесцветного хрусталя (выс. 91 см). Снизу пилоны завершаются бронзовыми основаниями в форме звериных лап, покоящихся на пьедестале из молочного стекла. Снаружи пилоны обработаны очень мелкой алмазной гранью, которая придает поверхности блеск и тонкий рельеф, напоминающий прочеканенный металл. Это было важно для создания цельного интерьера серебряного кабинета, в декоре которого обильно использовалась серебряная фольга и посеребренная бронза. Каждый пилон представляет собой толстостенный короб из стекла, в центре которого имеется прямоугольный паз, в котором проходит металлическая ножка, своим блеском усиливающая блеск граненого хрусталя.

В 1790-е гг. свинцовый хрусталь стали использовать и для выдувания изделий. К их числу относятся бокалы, украшенные «аглицкой рисовкой» с цветами гвоздики, по форме повторяющие бокалы 1780-х. Массивность и тяжеловесность, свойственные более ранним образцам, выполненным в поташном стекле, сменяются легкостью тонкостенного хрусталя. По английской традиции, на дне оставлен острый след от понтии, который станет признаком изделий Потемкинского завода конца XVIII в. (рис. 2). Это станет одним из признаков потемкинского продукции 1790-х гг., выполненной из разных видов стекла.

Из свинцового хрусталя выполнен и колокол, расписанный золотом, изученный нами в частном собрании Ю.Ш. Абрамова. Он может быть датирован самым концом XVIII в. Именно в это время в свинцовом хрустале Потемкинского завода ценили тонкостенность и звонкость, а не алмазную огранку, массивность и яркий блеск, мода на которые распространится уже в начале XIX в. Почти не прибегали и к огранке. Возможно, такое отношение вызвано тем, что в тонком слое незаметен тот слабый желтоватый оттенок первого русского хрусталя, который неизбежно проявился бы в толстостенных изделиях. Первым документированным изделием, сочетающим в себе бесцветный и синий хрусталь, и украшенным богатой огранкой, стал умывальный прибор, выполненный по рисунку А. Воронихина и преподнесенный императрице Марии Федоровне в марте 1804 г. (Павловск, инв. ЦХ-9853-I).

Молочное стекло Петербургских заводов

В середине XVIII в. в европейском стеклоделии было известно несколько рецептов молочного стекла. Прежде всего, это централь-

но-европейский рецепт поташного мелового стекла, глушеного жженой костью. Впервые он упомянут Кункелем в его книге «Ars vitraria Experimentalis» (1679). Такое стекло в тонком слое полупрозрачное (опаловое), причем в проходящем свете оно приобретает теплый желто-оранжевый оттенок.

В Англии молочное стекло, своей полупрозрачностью в тонком слое напоминающее фарфор, глушили введением оксида олова, как эмали при производстве майолики. В английской литературе оно так и называется — hard white enamel [26, p. 34]. Исходя из описания Апсли Пеллатта, это стекло имеет следующий состав: K_2O 9,8 %, PbO 40,5 %, SiO_2 39,9 %, SnO_2 9,8 %, MnO_2 0,03 %. Готовили его введением в шихту для варки бесцветного свинцового хрусталя «оловянно-свинцового пепла», то есть порошка, образующегося при нагревании на воздухе сплава олова и свинца (14). Высокосвинцовые стекла имели высокую плотность и были очень трудны в выработке. Они требовали большого мастерства стеклодувов. Высокое содержание свинца делало стекло похожим на эмаль, которая легко растекается, поэтому изделия старались делать небольшими, их получали выдуванием в форму. Особого труда из такого стекла стоило получение тонкостенных легких изделий.

Другой рецепт молочного стекла предполагал добавление в шихту свинцового хрусталя оксидов мышьяка и сурьмы. Апсли Пеллат называет его soft white enamel, по-видимому, с целью подчеркнуть, что стекло теряет прозрачность не сразу, а в процессе повторного разогрева у устья печи. В этом случае удается достичь более мягкого глушения, эффекта опаловости. В рецептурных книгах Вотерфорда [27, p. 294] имеются сведения, что шихту для такого стекла составляли из песка (2 фунта и 2 унции), свинцового сурика (3 фунта), калийной селитры (3 фунта 14 унций) и белого мышьяка (24 унции) (15).

В нашей стране впервые молочное стекло было приготовлено М.В. Ломоносовым на Усть-Рудицкой фабрике. Это были свинцовые составы, глушеные мышьяком и костью. Своего поташного стекла, глушеного костью, на Петербургском заводе в 1760-е гг., по-видимому, не производили. По крайней мере, изделия из мелового молочного стекла, глушеного костью, «костяной материи», приводимые в диссертации К.А. Большевой [4] и в книге Б.А. Шелковникова [28], являются богемской экспортной продукцией, на что указывала еще Н.А. Ашарина. Выделить среди этих предметов изделия русского производства в настоящее вре-

мя не представляется возможным, хотя нельзя полностью исключать отсутствие «костяной материи» в ассортименте петербургских заводов 1760-х и 1770-х гг. В защиту гипотезы об отсутствии производства мелового молочного стекла на петербургских заводах есть несколько аргументов. Так, в упомянутом выше перечне видов материи, производимых на заводе в Назии в 1777 г., молочного стекла нет. Не найдено оно и месте этого завода. Рецепт поташного («цесарского») молочного стекла не приведен и в книге Голтвинского, где добавка кости используется лишь при варке глушеных свинцовых стекол [22]. Все это склоняет нас к предположению об отсутствии «костяной материи» в ассортименте петербургских заводов третьей четверти XVIII в., а сам термин, в таком случае, относился именно к свинцовому молочному стеклу, для глушения которого использовалась кость.

Особняком стоят несколько бокалов со стеклянными витью в ножке, выполненных из поташного стекла, не содержащего свинец. Состав молочной вити исследовать невозможно. Один из бокалов (инв. ЭРС-1990), с двойной закрученной спиралью из молочного стекла, несет на чаше выгравированный и золоченый вензель Елизаветы Петровны. Это позволяет датировать его началом 1760-х гг. В коллекции ГРМ есть бокал с гравированной надписью «Виват император Петр III», ножка которого, составленная из трех яблок, украшен закрученными нитями прозрачного рубинового и желто-коричневого стекла. Еще один бокал с нитью молочного стекла в ножке и вензелем EII на чаше (музей А.С. Пушкина, инв. П-1455) оформлен в стиле придворной посуды 1760-х гг. Русское происхождение этих бокалов и их датировка сомнений не вызывают. Заготовки (дроты) цветного и молочного стекла, использованные для их изготовления, могли быть закуплены в Европе. Однако не исключено, что это цветное и молочное стекло было сварено на заводе по рецептам М.В. Ломоносова. Доказать это в настоящее время невозможно.

Новый рецепт свинцового молочного стекла, глушеного мышьяком и сурьмой, появился на заводе в начале 1780-х гг. Речь идет о свинцовой материи, содержащей около 24 % PbO и глушеной введением сурьмы, мышьяка и кости. Из нее были изготовлены панели для облицовки стен в собственных апартаментах Екатерины II в Царском селе. Отделка кабинета-табакерки по проекту Ч. Камерона осуществлялась в 1783–1784 гг. Это позволяет отнести начало производства свинцового молочного стекла на Потемкинском заводе к 1783 г. Именно в это время

из Англии возвращается Ефрем Карамышев. Однако использование кости, наряду с мышьяком, для глушения стекла не дает возможности считать этот рецепт английским, а указывает на русские корни этой рецептуры. В этом можно увидеть и обращение к опыту М.В. Ломоносова, впервые в нашей стране применившего кость для глушения усть-рудицких смальт [11].



Рис. 7. Ваза на ножке, Императорский стеклянный завод, ок. 1800 г., молочное стекло, выс. 10,5 см, диаметр чаши 18 см, частное собрание

Рецепт молочного стекла уже в 1790-е г. был модифицирован: в шихту стали добавлять больше сурика (более 30 % PbO в стекле), глушителем теперь выступают только мышьяк и баранья кость, а антимонит больше не добавляют (рис. 7). Такой состав, описанный Голтвинским как «белый фарфорового цвету хрусталь» [22, с. 40], продержится на заводе до 1820-х гг. Из этого стекла делали медальоны, которые вплавляли в заготовки из свинцового хрусталя. Известны бокалы и графины с медальонами из молочного стекла, украшенные портретами героев войны 1812 г., а также надписями, прославляющими победу над французами и взятие Парижа. Такие изделия делал не только Императорский завод, изготавливали их и на Никольско-Бахметьевском заводе, но из стекла с низким содержанием свинца.

Примечания:

1. Несмотря на частые перемены местоположения и отдельные периоды частного владения, данный стеклянный завод должен рассматриваться как единое предприятие на протяжении всего XVIII в. [1, с. 14].

2. В Петербурге остается лишь мастерская по отделке больших зеркальных стекол и мастерская гравировки, см. [2, с. 13]

3. В 1774 г. Лилиенталя отстраняют от руководства заводом, которое вновь переходит к Заколдину. Принимается решение передать завод в частные руки, начинают искать потенциального владельца [4, с. 38]

4. «разную посуду: хрустальную, цесарскую, зольную, цветные материи и мраморы с уступкою пяти процентов; паникадильные и фонарные вещи

с уступкой 25-ти процентов, красного стекла с последних вещей с уступкою 40 процентов» [4, с. 39]

5. Золотой рубин шел, в основном, на изготовление дротов для вытягивания филигранных ножек бокалов. Примером комплекта из стекла «золотой рубин» с геометрическим фризом в виде меандра в стиле Исаака Джейкобса служит комплект из миниатюрного графина, бокала и стаканчика из коллекции Лемкуль (ГМИИ, Лемкуль инв. 508, 509, 510).

6. Ефрем Федорович Карамышев (1752/56–1818) — потомственный мастер («из мастеровых детей»), на заводе с 1765 г. Сначала работает учеником по подводке зеркал, изготовлению фигурных рам, с 1775 г. занимается шлифовкой и резьбой посуды и подводкой зеркал [18]. Сохранилось дело (ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 3, д. 62) 1801 г. о переходе в православие из лютеранского вероисповедания Иоганна Мосеева — крепостного человека «императорского стеклянного завода главного мастера коллежскаго советника Ефрема Карамышева». Оно написано сыном Ефрема — коллежским асессором Иваном Карамышевым.

7. Последний зафиксированный в документах контакт с английскими мастерами относится еще к петровскому времени на Ямбургском заводе.

8. РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 62. Л. 8–9 об. В книге Н.А. Ашариной [2, с. 203] указано: «В 1783 г послан в Англию и вернулся» без ссылки на источник.

9. Примером служит бокал рубинового стекла 1790-х гг. в собрании Эрмитажа.

10. РГИА. Ф. 487. Оп. 13. Д. 115. Л. 126.

11. На момент этой публикации состав стекла основания жирандоли не изучен. Кобальтовое стекло, производимое до 1783 г., могло быть поташным. Этот вопрос требует отдельного изучения.

12. Датировка вазы 1784 г. сделана А.А. Татевосовой на основе Описи 1811 г., составленной камердинером Лукиным. Там значится — «с казенных стеклянных заводов» [1, с. 51]. Т.А. Малинина предположила авторство Г. Кенига [17, с. 147].

13. Некоторые сведения об используемых на Потемкинском заводе рецептурах дает книга поручик Ивана Яковлевича Голтвинского 1803 г. [22]. По сведениям [21, с. 326], Голтвинский «был у князя Г.А. Потемкина в заведенном им С.-Петербургском хрустальном заводе близ Невском Лавры главным надзирателем около 4 лет, а с 1789 г. уволенный от должности, он заводил во многих других местах такие же хрустальные фабрики, как то: у князя Голицина близ Москвы и у купца Ольхина под Выборгом».

14. Согласно другим данным [29, p. 100], бристольское молочное стекло содержит K_2O 6,4 %, Na_2O 0,8 %, CaO 0,1 %, PbO 43,7 %, SiO_2 47,8 %, Al_2O_3 0,3 %, SnO_2 0,9

%, то есть в 10 раз меньше олова при примерно таком же содержании оксида свинца.

15. Развитие стеклоделия в Ирландии началось после принятия закона 1780 г. о беспошлинном ввозе стекла в Англию. Завод в Вотерфорде был открыт в октябре 1783 г [27].

Список литературы:

1. *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.

2. *Ашарина Н.А.* Русское стекло. — Москва: Галарт, 1998.

3. Интимный дневник Шевалье де-Корберона, французского дипломата при дворе Екатерины II. (из парижского издания). — Санкт-Петербург, 1907.

4. *Большева К.А.* Петербургские заводы художественного стекла, Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. — Ленинград, 1941.

5. Английский вкус императрицы. Царское Село Екатерины Великой. Каталог выставки, ООО «Русская коллекция СПб». — Санкт-Петербург, 2019.

6. *Долгих Е.В.* Русское стекло XVIII века. Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». — Москва: Искусство, 1985.

7. *Ашарина Н.А.* Стекло // Т.И. Дулькина, Н.А. Ашарина, Русская керамика и стекло 18–19 веков. Собрание Государственного исторического музея. — Москва: Искусство, 1978.

8. *Дроздов А.А.* Русское бесцветное стекло XVIII — начала XIX в., декорированное золотом // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 2. — Часть 1. — С. 234–264.

9. *Тройницкий С.Н.* Георг Генрих Кениг // Государственный Эрмитаж. Сборник. Выпуск I, Государственное издательство. — Петроград, 1920. — С. 24–31.

10. *Георги И.Г.* Описание столичного города Санкт-Петербурга. — Санкт-Петербург, 1794.

11. *Дроздов А.А., Долженко В.Д., Андреев М.Н., Лунин В.В.* Технология производства смальтовых стекол на Усть-Рудицкой фабрике М.В. Ломоносова // Вестник Московского университета. Серия 8: История. — 2019. — № 5. — С. 40–58.

12. Императорский Стеклянный завод. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Славия, 2004.

13. *Неверов О.* Камея Гонзага. Из истории глиптики, Л., Аврора, 1977.

14. *Долгих Е.В.* Камея работы великой княгини Марии Федоровны // Русское искусство. — 2006. — № 3. — С. 76–83.

15. *Елкина А.* Венценосная художница. Творческое наследие императрицы Марии Федоровны. — Санкт-Петербург: Вести, 2007.

16. Записки Михаила Гарновскаго: двор императрицы Екатерины II в 1783–1788 гг. Сообщил Алексей Ираклиевич Левшин // Русская старина. — 1876. — Том. XV. — С. 9–38.

17. *Малинина Т.А.* Императорский стеклянный завод XVIII — начало XX века. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009.

18. *Татевосова А.А.* Мастера Петербургского стеклянного завода второй половины XVIII — первой трети XIX вв.// Торговля, промышленность и город в России XVII — начала XX в. Сборник статей. — Москва: Институт истории СССР, 1987. — С. 176–194.

19. *Сидоров И.И.* Усть-Рудицкая фабрика М.В. Ломоносова // Известия академии наук СССР, отделение общественных наук. — 1937. — № 1. — С. 149–174.

20. *Чеканал В.Л.* Проблема оптического стекла в России XVIII века // Природа. — 1939. — № 6. — С. 92–99.

21. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. Издание И. Снегирева. Том 1. От А до Г. — Москва: Университетская типография, 1838.

22. *Голтвинский И.* Наставления, основанные на опытах и долговременных наблюдениях делать лучшим и выгоднейшим образом всякаго роду стекло и хрусталь, а также поташ. — Москва, Университетская типография, 1803.

23. *Dungworth D., Willmott H.* Glass and pottery manufacture at Silkstone, Yorkshire // Post-Medieval Archeology. — 2006. — V. 40/1. — P. 160–190.

24. *Сычев И.О.* Жирандоль со змейками // Звезда Ренессанса. — 2018. — № 26–27. — С. 11–17.

25. Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018.

26. *Pellatt A.* Curiosities of glass making: with details of the processes and productions of ancient and modern ornamental glass manufacture. — London, David Bogue, 1849.

27. *Hearnet J.M.* Waterford crystal. The creation of a global brand, 1700–2009. — Newbridge, Merrion press, 2019.

28. *Шелковников Б.А.* Русское художественное стекло. — Ленинград: Советский художник, 1969.

29. *Powell H.J.* Glass-making in England. — Cambridge, University Press, 1923.

Н.Н. ГАНЦЕВА
Кандидат философских наук, доцент кафедры художественной реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

Е.А. МОЖАЕВА
Художник-реставратор. ФГБУК Государственный музей Востока
e-mail: katerina.rest@mail.ru

N.N. GANTSEVA
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gantsevan@yandex.ru

E.A. MOZHAEVA
Restorer artist, FGBUK State Museum of the East
e-mail: katerina.rest@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-285-291

СУНДУКИ В ЖИВОПИСИ ИНТЕРЬЕРНОГО ЖАНРА ХУДОЖНИКОВ ОРИЕНТАЛИСТОВ

CHESTS IN THE PAINTING OF THE INTERIOR GENRE OF ORIENTALIST ARTISTS

В данной статье рассматриваются различные типы и предназначения сундуков в дворцовых интерьерах Ближнего Востока. Сложность изучения данной темы связана с тем, что подлинные образцы интерьеров дворцов практически не сохранились до наших дней. Судить о роли сундука в Восточном интерьере можно лишь на основе картин художников ориенталистов. Благодаря картинам, можно увидеть не только разнообразные формы и декор этого многофункционального предмета, но и оценить его популярность в Европе и России.

This article examines the different types and purposes of chests in the palace interiors of the Middle East. The difficulty of studying this topic is due to the fact that the original samples of the interiors of the palaces have not survived to this day. The role of the chest in the Eastern interior can be judged only on the basis of paintings by Orientalist artists. Thanks to the paintings, you can see not only the various forms and decor of this multifunctional item, but also appreciate its popularity in Europe and Russia.

Ключевые слова: Ближний Восток, сундук, инкрустация, ориентализм.
Keywords: Middle East, chest, inlay, orientalism.

Народы Ближнего Востока внесли в историю мировой культуры значительный вклад. Тесная взаимосвязь художественных культур привела к тому, что многие выдающиеся явления искусства и литературы стали общим достоянием целого ряда народов.

В седьмом веке племена арабов объединились в мощную нацию под знаменем ислама. Многие приемы архитектуры и декоративно-прикладного искусства арабы заимствовали у покоренных народов и наполнили новым творческим содержанием свои произведения, основанные на повышенной декоративности форм и их отделки [1 с. 167].

Во владения арабов входили: западные, южные и восточные берега Средиземного, Красного морей и Персидского Залива, северные побережья Аравийского моря, вдобавок они обладали важнейшими сухопутными путями. По этой причине арабы стали связующим звеном в торговле между всей Южной и Юго-Восточной Азией и Китаем с Европой.

Исламское искусство — это современная концепция, созданная в XIX веке искусствоведами для облегчения категоризации и изучения материала, впервые созданного исламскими народами [3].

Термин «исламское искусство» охватывает не только предметы искусства, созданные специально для служения Богу. Ислам является образом жизни, а не только религией, он способствовал развитию самобытной культуры со своим собственным художественным языком, который находил отражение в архитектуре и в искусстве во всем мусульманском мире.

Благодаря географическому расположению и долгой истории, искусство ислама было подвержено сильному влиянию со стороны реги-

ональных и даже национальных стилей, аналогично, как и изменениям в различные периоды своего развития. Несмотря на это, даже в таких условиях исламское искусство постоянно сохраняло присущее ему качество и уникальную самобытность. Точно так же, как религия ислама воплощает образ жизни и служит связующей нитью между этнически и культурно различными народами, искусство, создаваемое мусульманскими обществами и для них, имеет основные идентифицирующие и объединяющие характеристики.

Пожалуй, наиболее заметным из них является пристрастие к всестороннему декорированию поверхности. Четыре основных компонента Исламского орнамента — это каллиграфия, растительные узоры, геометрические фигуры и фигуральное изображение [2].

В следствии религиозного запрета на изображение человека, исламское искусство приобрело резко выраженные декоративные черты, ориентированные на орнаментику, доведенные до идеального мастерства и разнообразия. Именно это находит отражение в немногочисленном мебельном убранстве. Номенклатура традиционных предметов мебели, используемых в арабском мире, крайне мала: в первую очередь — это низкие и мягкие предметы для сиденья, оттоманки, диваны, ложа, шкафы различных размеров и форм, ширмы и небольшие столы, сундуки, а также предметы религиозного назначения [1 с. 207].

Сундук — это один из бытовых предметов. Он всегда использовался по необходимости. Располагались сундуки, как правило, у стен, также ставились на лавки или один на другой в виде горки, помимо этого, могли быть переносными или дорожными. Сундук является базовым предметом интерьера с многообразной типологией и многовековой историей. Сундуки занимают особое место и богато декорируются как с внешней стороны, так и с внутренней.

Судить о значении этого многофункционального предмета в дворцовых интерьерах довольно сложно. Это связанно с тем, что до нашего времени убранство интерьеров практически не сохранилось в первоначальном виде. Однако в XVIII веке в Европе зародился интерес к восточной культуре. В связи с этим на Восток отправились европейские ученые, художники и писатели. Там они проводили время, исследуя культуру, а также искали вдохновения, новых впечатлений. Эти исследования и произведения искусства, родившиеся в процессе, получили в дальнейшем название «ориентализм». Влияние ориентализма на миро-



Рис. 1. Рудольф Эрнст. Маникюр



Рис. 2. Рудольф Эрнст. Музыканты

вую культуру продолжалось вплоть до начала XX века, который завершился глобальной модной тенденцией на все восточные товары, предметы искусства и мебели.

Благодаря художникам ориенталистам, можно увидеть типы и расположение сундуков в организации интерьеров того периода. На многих картинах сундуки покрыты различными тканями и драпировками, и чаще всего встречается малая форма сундука — шкатулка.

На картинах Рудольфа Эрнста эти предметы встречаются довольно часто. Даже исходя из названия картин, можно понять предназначение: «Маникюр» (рис. 1). Шкатулка расположена на переднем плане в момент использования. Изображенная шкатулка имеет трапециевидную крышку и располагается на ножках, а большую поверхность предмета покрывает инкрустация, выполненная в шахматном порядке. Декор исполнен из пластин перламутра, черного дерева и черепахового панциря.

Рудольф Эрнст изобразил на картине, помимо шкатулки, и другие предметы мебельного убранства, характерные для той эпохе. На дальнем плане расположен встроенный шкаф, декорированный по краю перламутровой лентой из чередующихся ромбов и кругов, а по центру дверок расположена шестиконечная звезда, вписанная в круг.

Сундуки среднего размера присутствовали в различных интерьерах: на террасе, в гареме и залах дворца. Расположены сундуки во всех случаях недалеко от лежанок. Помимо прямого назначения, они выполняют роль столика или временной полки, как на картине «Два воина во дворце Альгамбра, двор Львов». Также можно увидеть интерес-

ную конструкцию сундука с выдвижным ящиком в нижней части предмета на работе «Музыканты» (рис. 2).

Изображение больших сундуков встречается на картинах «Фаворитка» и «Страж гарема», расположены вдоль стен. Конструкция у изображенных предметов простой формы, на ножках. Оба предмета декорированы по краю лентой из перламутра в виде чередующихся круглых и ромбообразных элементов, а в центре расположены розетки, символизирующие солнце.

На полотне Эрнста «Меняла» также присутствует сундук (рис. 3). Исходя из названия картины и по внешнему виду сундука, можно судить, что его использовали для хранения «сокровищ». Конструкция предмета простой формы, на ножках. При внимательном рассмотрении можно заметить, что с правой стороны внутри предмета имеется отделение в виде закрывающейся полочки. Она могла использоваться для хранения мелких вещей. У сундука один врезной и два навесных замков. Замки декорированы металлическими накладками. На лицевой части располагается инкрустированный перламутром ковер из геометрического орнамента. По краю предмет украшен характерной лентой из ромбов.

На картинах Людвига Дойча также часто встречается изображение сундуков. В его работах любопытно проследить, как мог использоваться один и тот же тип сундука. На двух работах похожие сундуки стоят перед мечетью, и на обеих работах поверх сундука стоит либо сосуд, либо



Рис. 3. Рудольф Эрнст. Меняла



Рис. 4. Людвиг Дойч. Стражи гарема



Рис. 5. Людвиг Дойч. Сундук с сокровищами



Рис. 6. Людвиг Дойч. Мебельщик



Рис. 7. Фаусто Зонаро. Портрет дочери художника Элизы перед османским декором

шкатулка. На другой работе один из охранников гарема использует сундук как лежанку (рис. 4). А название картины «Сундук с сокровищами» говорит само за себя (рис. 5). Благодаря этой работе, видно, как много различных вещей может храниться в сундуке: от дорогостоящих тканей до серебряной посуды. Если внимательно присмотреться, то можно заметить отделение для небольших вещей, как на картине Эрнста «Меняла».

Сундук меньше по размеру изображен на другой серии работ. Благодаря своим небольшим размерам, такой сундук был более мобильным, и это видно на картинах «Автор писем» и «Ученый». На первой работе сундук выполняет роль столика, а на второй используется в качестве сидения. Декор изображаемых сундуков на картинах отличается, но в то же время очень похож по структуре. В орнаменте присутствуют геометризированные растительные элементы, однако главенствующий мотив — это мотив розетки, олицетворяющей солнце. Людвиг Дойч также изобразил такой тип сундука вне стен дворца. Картины «Мебельщик» и «Торговец антиквариатом» дают примерное представление о местах продажи сундуков (рис. 6).

Благодаря работам художников-ориенталистов, можно увидеть разнообразие меблировки в гареме. Все предметы богато инкрустированы перламутром. За счет повторяющихся орнаментов не только на мебели, но и в текстиле и керамике, используемой в декоре помещений, создается синтез интерьера и даже всей архитектуры.

Сундук зачастую являлся одним из основных и универсальных предметов меблировки. Он не только служил вместилищем для разнообразных вещей, а также использовался в качестве стола, места для сидения и в качестве кровати. Этот многофункциональный предмет свидетельствует о важности данной формы не только для меблировки пространства интерьеров, но и в качестве передвижного хранилища для материалов и инструментов, что иллюстрирует работа Рудольфа Эрнста «Металлисты». Помимо инкрустированного декора с наружной части предмета, присутствует декор на внутренней поверхности сундука. Судя по изображению, можно предположить, что внутренняя часть предмета обклеена «обоями» с растительной росписью.

Инкрустированная перламутром и костью мебель также пользовалась популярностью в Европе. Например, австрийский художник конца XIX века Макс Шёдль, никогда не путешествовавший по Востоку, любил изображать в своих натюрмортах инкрустированные шкатулки и прочие предметы мебели. А в работе Фаусто Зонаро небольшой столик гармонично вписался в интерьер эпохи рококо (рис. 7).

На основе вышеизложенного становится предельно ясно, что сундук является не простым ящиком с откидывающейся крышкой, а довольно подвижным предметом мебели с универсальным применением.

Список литературы:

1. *Соловьев Н.К., Майстровская М.Т.* Всеобщая история интерьера / Н.К. Соловьев, М.Т. Майстровская. — Москва: Эксмо, 2013.

2. Department of Islamic Art. The Nature of Islamic Art / In Heilbrunn Timeline of Art History. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. — URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/orna/hd_orna.htm (October 2001) (дата обращения: 12.07.2021).

3. Essay / Dr. Elizabeth Macaulay–Lewis. — URL:https://www.khanacademy.org/humanities/art-islam/beginners-guide-islamic-art/a/arts-of-the-islamic-world (дата обращения: 12.07.2021).

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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-292-302

ОБ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УРАЛЬСКОГО СУНДУЧНОГО ПРОМЫСЛА (II ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА)

THE ATTRIBUTION OF WORKS OF THE URAL CHEST PRODUCTION (II HALF OF THE XIX — BEGINNING OF THE XX CENTURY)

В настоящей статье рассматриваются вопросы атрибуции уральских сундучных изделий II половины XIX — начала XX столетия. Немалую роль в определении происхождения произведений играет анализ взаимосвязей сундучного промысла с другими художественными явлениями (особенно искусством русской хромолитографии), частностей конструкции изделий и используемых материалов. Подчеркивается, что при атрибуции уральских изделий только учет всей совокупности аспектов и факторов может дать удовлетворительные результаты.

This paper deals with the issues of attribution of Ural chests and caskets of the second half of the XIX — early XX century. A great significance in determining the origin of works has the analysis of the relationships of the chest production with other artistic phenomena (especially the art of Russian chromolithography), the details of the design of artistic items and the materials. It is emphasized that when attributing Ural chests and caskets, only taking into account the entire set of aspects and factors can give satisfactory results.

Ключевые слова: Средний Урал, сундук, шкатулка, хромолитография, атрибуция, «мороз» по жести, кустарная промышленность.
Keywords: Middle Urals, chest, casket, chromolithography, attribution, «frost» on tin, handicraft industry.

В музейной работе немалое значение имеет атрибуция произведений. Без нее невозможна не только выставочная, но и собирательская деятельность. В настоящей статье рассмотрены некоторые случаи, связанные с атрибуцией уральских сундучных изделий II половины XIX — начала XX века. Речь пойдет не о художественных особенностях, а о взаимосвязях с другими художественными явлениями, частностях конструкции, используемых материалах. Порой эти аспекты, которые на первый взгляд кажутся второстепенными, играют важную роль при определении авторства, места и времени создания тех или иных произведений.

Эта тема почти не привлекала внимание исследователей, хотя попытки атрибуции уральских сундучных изделий в научной литературе время от времени предпринимались (работы А.С. Максяшина, И.Я. Богуславской, Т.И. Шубиной, О.Б. Горбуновой, Г.А. Пудова). Несмотря на чаще всего правильное определение места и времени создания того или иного произведения, в них отсутствует описание процесса атрибуции, не указаны признаки и мотивы, по которым предметы относились к продукции уральских мастеров. Причина состоит в том, что публикации указанных авторов были посвящены другим вопросам, связанным с уральским сундучным делом. Атрибуция изделий имела вспомогательное значение.

Цель настоящей статьи — характеристика некоторых частностей атрибуции уральских сундучных изделий II половины XIX — начала XX столетия. Задачи — художественный анализ конкретных произведений и введение в научный оборот новой информации. Материалом исследования стали по большей части предметы из коллекции отдела народного искусства Русского музея.

* * *

Длительное существование уральского сундучного промысла обусловило многообразие его связей с различными областями художественной и промышленной жизни России, например, с кондитерским делом. Причины этого просты: на рубеже XIX–XX веков сундучники часто закупали жесть на тех столичных фабриках, которые, помимо все-



Рис. 1. Шкатулка. Невьянск. После 1909 – до 1918 года

го прочего, производили кондитерскую упаковку. Среди заказчиков упоминается, например, тагильчанин П.Я. Кокушкин, который покупал жесть в 1915 году (1).

Во II половине XIX — начале XX столетия широкое распространение на Урале получили изделия, деревянная основа которых была покрыта литографическими жестяными листами. В их орнаменте встречались мотивы, отражающие представление художников и архитекторов о византийском и древнерусском орнаментах. Некоторые декоративные мотивы напоминали о существовании модерна в русском искусстве конца XIX — начала XX века.

На этих листах встречаются надписи, имеющие не авторский, а рекламный характер (как на коробках кондитерских фирм, например, фабрик «Эйнем», «Жорж Борман», «А. Пылинин» и др.), поэтому они указывают весьма точно фамилию владельца фабрики, ее полное наименование и адрес. Подобно тому, как надпись на упаковке многое проясняет о фабрике, ее выпустившей (т.е. изготовившей коробку, а не ее содержимое), надпись на литографическом листе может служить прекрасным подспорьем при атрибуции изделий уральского сундучного промысла. При наличии сведений по истории того или иного заведения возможно относительно точно указать период создания вещи. Стало быть, методы атрибуции, принятые в работе с кондитерской «жестянкой» конца XIX — начала XX века, вполне применимы при исследовании истории сундучного дела.

Это подтверждают три предмета: шкатулка, тумба и сундук. Они поступили в собрание ОНИ ГРМ в 1938 году из Кустарного музея. В

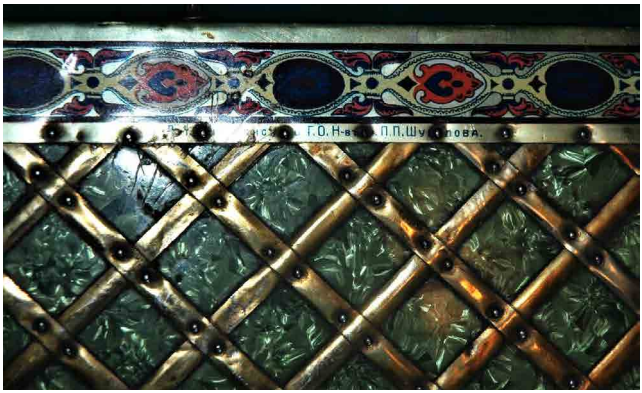


Рис. 2. Надпись на шкатулке

их украшении, наряду с «мороженой» жестью, использованы жестяные листы с хромолитографическими изображениями. Изделия объединяет, помимо других аспектов, наличие надписей на этих листах.

Первое произведение — шкатулка (ил. 1) (2). Согласно инвентарной книге, она была изготовлена в Невьянске в XIX веке. Шкатулка имеет стандартную прямоугольную форму. Ее поверхность покрыта листами «мороженой» жести светло-зеленого цвета (оборотная сторона обита вороненым железом). Поверх них наложены полосы блестящей желтой жести, образующие крупную клетку. Каждая сторона обрамлена жестяными полосами, на которые в технике хромолитографии нанесен геометрический орнамент. Шкатулка отличается тщательностью, аккуратностью отделки.

На одной из жестяных полос обнаружена надпись. От нее сегодня сохранились буквы: «Лит ... сьвенск ... о Г.О. Н-въ П.П. Шу..алова» («Литография Лысьвенского горного округа наследников Павла Петровича Шувалова», ил. 2). Лист был изготовлен на фабрике металлических изделий наследников графа П.П. Шувалова, которая находилась на Южном Урале. Вместе с заводом она составляла единый производственный комплекс. Согласно Отчету Правления округа за 1909/1910 год, в это время на фабрике начали выпуск литографированной жести (3). Таким образом, нижнюю границу датировки шкатулки можно обозначить как «после 1909 года». В 1918 году фабрику и завод национализировали (4). Исходя из этого, можно предположить, что вещь из собрания ОНИ ГРМ изготовлена в период времени «после 1909 — до 1918 года». Датировка уточнена.

Другое изделие — тумба, лицевая сторона которой покрыта листом с сюжетным изображением в картуше: девушка и парень, беседующие на фоне деревенского пейзажа. Поверхности изделия обиты листами «мороженой» жести коричневого цвета, поверх которых в виде сетки прикреплены желтые жестяные полосы. Края подчеркнуты полосами с растительным и геометрическим орнаментом. Это придает ясность форме вещи. Мастер четко различал те роли, которые играют поверхности изделия при его восприятии зрителем (лицевая покрыта листом с хромолитографическим сюжетным изображением; боковые декорированы одинаково — сегментами, заполненными «мороженой» жестью и пересекающимися полосами; не видная зрителю сторона не украшена).

На жестяных листах тумбы — надписи: «Фабр. метал. короб. и хромо-лит. по жести Г. Хаймович С. Петербург Вас. остр. ...66», т.е. листы изготовлены на фабрике металлических изделий Григория Абрамовича Хаймовича. Она находилась в Петербурге, на Васильевском острове (5). Это известное промышленное предприятие, удостоенное многих наград. Его полное название гласило: «Паровая фабрика жестяных и медных изделий чайного, мыльного и товарного листового свинца, чайных пломб, оловянной фольги и завод белой жести» (6). После 1912 года фабрика называлась «Акционерное общество жестяных изделий бывш. Г.А. Хаймовича». Она выпускала разнообразные изделия из жести, например, банки для конфет, соли, сахара, а также фольгу. Все богатство ассортимента продукции Хаймовича нашло отражение в выставочных каталогах (7).

На внутренней стороне верхнего ящика тумбы обнаружена надпись чернилами: «2576/1205 Пермская губ., Невьянский заводъ. Ц. 7 рублей». Подобные надписи встречаются на многих вещах, экспонировавшихся на Всероссийской выставке (Санкт-Петербург, 1902). В ее каталоге под номером 214 указано: «Тумба, заменяющая ночной столик, работы невьянских сундучников. Цена 7 рублей» [3, с. 153]. Именно это изделие было представлено на выставке. Вероятнее всего, тумба поступила в Кустарный музей уже после нее. Оттуда в 1938 году — в Русский музей. Время ее создания определяется следующим образом (8): нижняя граница — время после 1858 года, верхняя — до 1902 года.

Третье изделие — сундук (9). В инвентарной книге местом его производства называется Невьянский завод Пермской губернии, время создания — XIX век. Деревянная основа по краям покрыта листами жести, на которых изображены цветы с белыми лепестками и черной

сердцевиной. Между ними находятся тонкие черные стебли. Остальная поверхность сундука покрыта полосками желтой жести, образующими клетку. Под полосками — бархат, слегка выцветший от времени.

На литографической жести — надпись: «Хромолитография по жести Фабрич. Торг. Тов. Н.С. Растеряевъ Москва», что означает «Хромолитография по жести Фабрично — торговое товарищество Н.С. Растеряевъ Москва». Фабрика Николая Сергеевича Растеряева была известна в Москве. Согласно информации из прейскуранта ее продукции, она находилась в Кожевниках, на Ивановской улице, дом 18 (10). Подобно предприятию Г.А. Хаймовича, она выпускала изделия из жести, а также различный инструмент. Жесть Н.С. Растеряева была популярна не только среди уральских сундучников, но и столичных кондитеров.

Фабрика была основана в 1879 году. В «Списке фабрик и заводов Европейской России» (1903) указано: «Растеряев Николай Сергеевич, купец I гильдии. Фабрика железо — лудильная и свинцовых труб (осн. 1879 г.). Г. Москва, Пятницкая ч., 2 уч. Изготавливает белую жесть на 244 800 руб. и трубы свинцовые. Год. производительность 249 900 р. … Число рабочих — 96» [10, с. 289; 6, с. 350; 7, с. 142]. Стало быть, нижней границей в датировке сундука из ОНИ ГРМ будет время после 1879 года.

Верхняя граница может быть определена при учете особенностей надписи. Она выполнена по грамматическим нормам, существовавшим в России до 1 января 1918 года. Согласно декрету того времени, «все правительственные и государственные издания, периодические (газеты и журналы) и не периодические (книги, труды, сборники и т.д.), должны печататься согласно новому правописанию с 1-го Января 1918 года» [2, ст. 176]. В соответствии с пунктом 3 декрета, твердый знак в конце слов не пишется (в надписи на сундуке есть слово «Растеряевъ»). Период, в который изготовлен сундук, ограничивается двумя датами: «после 1879 года» и «до 1918 года».

Таким образом, надписи на литографических листах, прикрепленных к уральским шкатулкам и сундукам, дают достоверную информацию, которую возможно использовать при атрибуции. Существует ряд фактов, подтверждающих предположение о создании подобной сундучной продукции на Урале в конце XIX — начале XX века. И это не только сведения о систематических закупках невьянскими мастерами в I четверти XX столетия жестяных листов на различных фабриках. Особенности художественного стиля невьянской продукции вполне соот-



Рис. 3. Погребец. Мастерская О.П. Лаптева. Нижний Тагил. Конец XIX века — до 1902 года

ветствуют стилевым предпочтениям эпохи рубежа XIX–XX веков. Это очевидно при сравнении их не только с кондитерской упаковкой, но и с другими произведениями прикладного искусства.

Немаловажное значение при атрибуции уральских сундучных изделий имеет тщательное изучение их конструкции. В собрании Русского музея находится изделие, ранее называвшееся шкатулкой (11). По выставочным каталогам удалось ее датировать периодом времени — «конец XIX века — до 1902 года» (она участвовала в выставке 1902 года в Петербурге, откуда через Кустарный музей поступила в коллекцию Русского музея). Это небольшое изделие прямоугольной формы (ил. 3). Поверх золотистых листов «мороза» прикреплены тонкие полосы желтой жести, образующие клетку, наподобие шахматной. Кроме «мороженой» и желтой жести, мастера использовали геометрический орнамент, состоящий из различных фигур. Он в техниках гравировки и тиснения нанесен на металлические полосы, обрамляющие края шкатулки. Углы отмечены узором в виде перечеркнутых квадратов с точками внутри. В ходе подготовки к одной из выставок в Русском музее было проведено открытие этой шкатулки. Выяснилось, во-первых, что она была снабжена музыкальным звоном, и, во-вторых, что это вовсе не шкатулка, а т.н. погребец — совершенно другой вид сундучных изделий. Внутри «шкатулки» располагались многочисленные отделения для транспортировки посуды во время путешествий. Именно под названием «погребец», а не «шкатулка» эта вещь теперь фигурирует в музейной документации.

Необходимо отметить, что некоторые другие частности конструкции уральских изделий также имеют значение при атрибуции. Речь может идти о форме замочных пластин, боковых ручек и петель.

Первые чаще всего сердцевидной формы или в виде ромба, или в виде большого квадрата с маленькими на углах, или в виде сложной фигуры, напоминающей двуглавого орла без крыльев. Ручки, как правило, имеют посередине утолщение наподобие «дыньки» в древнерусской архитектуре или изгиб (для удобства переноски). А петли, прикреплявшиеся к передней поверхности крышки, обычно ланцетовидной формы.

Внимание не только к конструкции, но и к материалу, из которого изготовлен тот или иной музейный предмет, может сыграть важную роль при атрибуции. Рассмотрим уральские ларцы-теремки (в музеях они датируются, как правило, XVIII веком). Ларцы из коллекции ОНИ ГРМ имеют средние размеры, состоят из одного отделения (12). Произведения имеют типичную форму — прямоугольный ящик и трапециевидная крышка. Деревянная основа полностью покрыта листами жести золотистого цвета. Ларцы украшены «зеркальными» вставками сложной формы, растительным и геометрическим орнаментом, выполненным в различных техниках (по большей части, это гравировка и прорезь). При декорировании одного из ларцов мастер использовал цветные вставки [8, с. 83–92; 9, с. 77–83].

Как известно, произведения подобной формы были распространены в XVII–XVIII столетиях. Однако форма не может быть основанием для атрибуции этих вещей XVII–XVIII веками. Приверженность традициям всегда была свойственна искусству Урала. В первую очередь, это связано с тем, что в местной культуре на протяжении длительного времени определяющую роль играло старообрядчество с его ориентированием на «старину», поэтому мастера зачастую воспроизводили формы и орнаментальные мотивы, давно вышедшие из широкого употребления в других регионах. Это касается многих местных художественных явлений, например, производства медной посуды и утвари — «котельники» — и в XIX веке воспроизводили древнерусские формы изделий. Покрой уральского костюма не изменялся на протяжении весьма длительного времени — что было принято в XVIII веке, повторялось почти без изменений в XIX–XX столетиях. Датировка всех без исключения уральских ларцов-теремков XVIII веком должна быть пересмотрена.

Об их более поздней датировке свидетельствуют и аналогии. В РЭМ хранятся шкатулки (13), датирующиеся XIX веком, художественное оформление которых идентично рассматриваемым изделиям из Русского музея. На большом сундуке из коллекции ОНИ ГРМ (14), кото-

рый датируется XIX столетием, форма «зеркальных» вставок полностью соответствует вставкам на ларцах. И в целом характер декоративного убранства аналогичен ларцам-теремкам.

«Зеркальные» вставки использовались сундучниками на протяжении длительного времени. Чаще они использовались в XIX столетии в определенных типах продукции — ларцах и шкатулках. На выставках рубежа XIX–XX веков уральские сундучные заведения демонстрировали «железные обрезки полированные, носящие названия зеркал» (15). Именно они использовались как декоративное украшение в рассматриваемых ларцах. Однако в «Очерке кустарных промыслов Екатеринбургского уезда…», опубликованном в 1912 году, указано: «Существовавшее в прежнее время производство железных зеркал оказалось в настоящее время совершенно исчезнувшим, так как зеркала, в качестве сундучных украшений, уже вышли из моды» [5, с. 70]. Эти сведения позволяют уточнить время производства рассматриваемых ларцов (16). При отсутствии признаков, несомненно указывающих на XVIII столетие как на время производства, ларцы-теремки надо датировать XIX веком, а в отдельных случаях и началом XX-го. В каждом случае необходимо обращать особо пристальное внимание не только на форму и декоративное оформление ларцов, но и на технологию и материалы, из которых они изготовлены. Листы жести золотистого цвета, использовавшиеся мастерами XIX–XX веков при создании шкатулок и которые упоминаются в специальной литературе того времени, видны и на рассматриваемых ларцах (17). По сведениям Н.Б. Баклановa, на Урале «производство жести … большого распространения не имело до XIX века», поэтому «в списках заводов XVIII века при перечне их “фабрик” жестяные встречаются как исключение» [1, с. 110].

В завершении статьи необходимо упомянуть об аспекте, который при атрибуции имеет вспомогательное значение. Он не касается ни стилистических, ни конструктивных особенностей, ни материала, ни связей с другими художественными явлениями. Речь идет о бытовых наклейках на внутренние поверхности крышки сундуков и шкатулок. На крышке сундука Т.С. Кореневой из пос. Баранчинский Свердловской области обнаружены не только надписи хозяйственного содержания, но и рекламные этикетки уральских промышленных заведений конца XIX — начала XX века и вырезки из местной периодики (18). Этот факт может служить дополнительным аргументом в пользу уральского происхождения сундука и его датировки концом XIX — началом XX столетия.

Таким образом, при атрибуции произведений уральского сундучного промысла имеют немаловажное значение множество аспектов. Это не только стилистические и типологические особенности, но и ряд других факторов. Их необходимо учитывать.

Примечания:

1. РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Д. 327. Л. 23.

2. Инв. № М-148.

3. РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 27.

4. РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Ед. хр. 294.

5. Относительно расположения фабрики в архивных документах приводятся различные сведения: 6 линия, д. 55; 5 линия, д. 66; 6 линия, д. 66 (ЦГИА, ф. 1229, оп.1, ед. хр. 1097, л. 30, 31, 36 и др.).

6. ЦГИА. Ф. 1229. Оп. 1. Ед. хр. 1097. Л. 8.

7. В Музее хлеба (г. Санкт-Петербург) хранится большое количество жестяных упаковок, изготовленных на фабрике Г.А. Хаймовича. Среди них встречаются изделия с очень близкими тумбе узорами (например, на коробке «паровой шоколадной и конфектной фабрики» С. Васильева, инв. № УПР-1045).

8. Фабрика Г.А. Хаймовича основана в 1858 году (ЦГИА, ф. 1229, оп. 1, ед. хр. 1097, л. 8).

9. Инв. № Гр Б-890 аб.

10. «Фабрично-торговое Т-во Н. С. Растеряева. Прейскурант фабричных, железнодорожных, технических, слесарных принадлежностей. 1905–1910 гг.». См. каталог предметов антикварного салона «Артантик» (URL: https://www.artantique.ru/item/14955. Дата обращения: 2.06.2021).

11. Инв. № М-137.

12. Инв. № М-21, М-23.

13. Инв. № РЭМ 3413-11, РЭМ 688-135.

14. Инв. № Д-1128.

15. «…ими украшаются так называемые зеркальные сундуки; цена “зеркал” от 2 руб. до 5 руб. за пуд» [3, с. 154].

16. В Казани в 1909 году невьянец И.И. Рогожкин еще экспонировал свои сундуки с зеркальными стенками [4, с. 13].

17. Из коллекции ОНИ ГРМ в качестве примера — жестяной лист с инв. № М-174.

18. Материалы полевых исследований автора.

Список литературы:

1. *Бакланов Н.Б.* Техника металлургического производства XVIII века на Урале / Н.Б. Бакланов. — Москва; Ленинград: Соцэкгиз, 1935. — (Известия ГАИМК им. Н.Я. Марра / Институт истории феодального о-ва. Кафедра русского феодализма; выпуск 134).

2. Декрет о введении нового правописания. О введении нового правописания. Изменения правописания и новые правила (Из Собрания Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства от 30 дек. 1917 г. № 12).

3. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на … Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в Петербурге. — Пермь, 1902.

4. Об участии губернского и уездных земств Пермской губернии на Казанской международной выставке в 1909 году. — Пермь, 1909.

5. Очерк кустарных промыслов Екатеринбургского уезда, Пермской губернии, 1912 / под редакцией В. Сумарокова. — Пермь, 1912.

6. Перечень фабрик и заводов / под редакцией В.И. Михайловского и Н.П. Лангового. — Санкт-Петербург, 1897.

7. Перечень фабрик и заводов торгово-промышленной России / под редакцией И.Н. Бродского. Выпуск I. — Санкт-Петербург, 1903.

8. Пудов Г.А. Об уральских ларцах-теремках XVIII–XIX веков (истоки художественного стиля и вопросы атрибуции) // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. АИС. — 2019. — Выпуск 53.

9. Пудов Г.А. Об уральских ларцах-теремках XVIII–XIX веков (истоки художественного стиля и вопросы атрибуции) // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. АИС. — 2019. — Выпуск 54.

10. Список фабрик и заводов Европейской России / Министерство финансов. — Санкт-Петербург: тип. В. Киршбаума, 1903.

Принятые сокращения:

АИС — Ассоциация искусствоведов

ГАИМК — Государственная Академия истории материальной культуры

ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея

РГИА — Российский государственный исторический архив

РЭМ — Российский этнографический музей

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

И.И. ТЮЛЯХОВ

Преподаватель, зав. мастерскими кафедры «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: Tulyahov@mail.ru

I.I. TYULYAKHOV

Lecturer, Head workshops of the department «Restoration of artistic metal» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: Tulyahov@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-303-313

ИСТОРИЧЕСКИ ОБУСЛОВЛЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ РЕЗЬБЫ ПО КОКОСОВОМУ ОРЕХУ НА ПРИМЕРЕ КУБКА XVIII В. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ И НЕКОТОРЫЕ СПОСОБЫ РЕСТАВРАЦИИ

HISTORICALLY DETERMINED FEATURES OF THE TECHNIQUE OF COCONUT CARVING ON THE EXAMPLE OF THE CUP OF THE XVIII CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM AND SOME METHODS OF RESTORATION

Статья раскрывает тему реконструкции техники резьбы по кокосовому ореху XVIII в. Период, который охватывает статья, относится к стилю барокко и популярности резьбы по экзотическим материалам, каким считался кокос. Приводятся результаты технико-технологических экспериментов по воссозданию старинной резьбы по кокосу и рекомендации к реставрации.

The article reveals the topic of reconstruction of the technique of coconut carving in the XVIII century. The period covered by the article refers to the Baroque style and the popularity of carving on exotic materials, which was considered a coconut. The results of technical and technological experiments on the reconstruction of ancient coconut carvings and recommendations for restoration are presented.

Ключевые слова: техника, резьба, кокосовый орех, кубок, реконструкция, реставрация.
Keywords: technique, carving, coconut, cup, reconstruction, restoration.

Проблема сохранения и реставрации кокосовых кубков XVIII века стоит остро в искусствоведческой и реставрационной науках. В музейных собраниях хранятся разнообразные по резному декору кокосовые кубки, поэтому представляет большой интерес изучение особенностей резных композиций и техники их изготовления.

В настоящей статье мы рассматриваем кокосовый кубок XVIII века из собрания Государственного исторического музея (рис. 1). Привлекает внимание своеобразие сюжетов резных композиций и стиля барокко в орнаментальном декоре этого кокосового кубка.

Европейские, в том числе и русские, мастера обратились к кокосовому ореху как к материалу для художественной обработки в период великих географических открытий в связи с активизировавшейся международной торговлей. «В XVI веке мореплаватели привозили из Индонезии, с Цейлона, с островов Тихого Океана и из Восточной Африки на европейский континент не только драгоценные камни, специи, шелка, лаки, бивни слонов, но и кокосовые орехи. На Руси их называли “индийскими”» [6, с. 7].

Эпоха Великих географических относится в большей степени к Европе и была обусловлена освоением новых земель и территорий. «<…> исследователям приходилось с немалыми трудностями, упорством, риском для жизни уточнять и дополнять первые сведения, наносить на карты очертания береговых линий, извивы рек, расположение гор» [1, с. 25].

Экзотические натуралии — скорлупа кокосового ореха, страусиного яйца, перламутр, раковина Наутилус. В 1633 году английский «гость» Томас Рыцарев преподнес царевичу Ивану Михайловичу кубок «яйцо струцовое, с кровлею» [2, с. 52]. В 1641 году в подарок от персидского шаха было получено «судно раковинное с кровлею,



Рис. 1. Кокосовый кубок XVIII в. Собрание ГИМ

оправлено золотом с каменьи» [2, с. 52]. В казне Михаила Федоровича упоминаются также перечница из страусинового яйца, два кубка «равковиных», шесть кубков и две братины из кокоса («орех индейской»).

И. Уханова пишет: «Испанские и португальские мореплаватели стали доставлять кокосы вместе с необыкновенными для европейцев товарами, такими, как причудливые морские раковины, так называемые наутилусы, страусовые яйца, именовавшиеся у русских “струковы” или “строфокамиловы”, разнообразные пряности и проч. Острова Индийского океана были особенно богаты кокосовыми пальмами, плоды которых использовали в пищу» [9, с. 21].

В рассматриваемом нами кубке присутствует ряд резных клейм, эти сюжеты часто изображались на предметах из разных материалов: кокосового ореха, кости, металла.

В описании, составленном в Государственном историческом музее, говорится: «Кубок кокосовый в серебряной оправе без крышки. По кокосу три резных барельефных клейма из завитков рококо, с фигурами птиц и амуров; в клеймах символические изображения: 1) крест под короной; 2) плывущий на парусах корабль с надписью над изображением «БЕ ОПАСЕНіЕ МНОГИіМЪ»; 3) Диана; надпись «ПР… РСТЪ ПРЕВОСХОДИЗБЪЗЦЫ». На кокосе трещина. Гладкая оправа отстает. Нижний конец ореха оправлен гладким серебром и прикреплён к стояну в виде цилиндрической трубочки на трех изогнутых ножках. Без клейм. Россия. Кокос — XVIII век. Оправа XIX век» [4, с. 80–81].

В центре первого клейма сюжет — обнаженная женская фигура Дианы Охотницы с газелью, над ней лента с надписью на старославянском, она заключена в рокайльную рамку. С верхней левой стороны рамки сидит орел, держащий в клюве виноградную лозу с одним листком, с правой стороны — ангел с ветвью из трех листков в левой руке.

На втором клейме изображен равносторонний крест, каждая сторона которого в виде полураскрытого бутона, в центре — круг, в углах креста еще четыре таких же круга. Над крестом располагается корона. Предположительно над короной была лента с надписью, так как частично остался контур, но само изображение отсутствует и частично стерто. Рокайльные рамки на всех рельефах одинаковые. Орел держит лозу с двумя листками, у ангела колосок в левой руке.

В третьем клейме изображен корабль с парусами, плывущий по воде, над ним — лента с надписью на старославянском. Выше — надпись,

выгравировано число 163. В клюве орла лоза с тремя листками, у ангела три ветви.

Одним из значимых изданий для мастеров русского декоративно-прикладного искусства являлась книга «Символы и Эмблематы». Первое ее издание датируется 1705 годом. Позднее было еще два издания, с незначительными внесенными в нее изменениями. Но нас интересует именно первое издание, так как символические изображения на изучаемом нами кубке полностью совпадают своей иконографией с изображениями этой книги.





Рис. 2. Серебряный стакан 1734 г. Россия

Рис. 3. Чеканный серебряный стакан с купидоном и голубями (фрагмент). 1734 г. Россия

Сюжеты из книги «Символы и эмблематы» часто использовались в произведениях декоративно-прикладного искусства. Например, огромное разнообразие эмблем встречается на серебряной посуде. Они были как гравированными, так и чеканными. Примером чеканного изображения эмблем служит стакан 1734 года (рис. 2, 3). На нем изображены купидон и чета голубей. Эти эмблемы обрамлены в растительные рамки с рокайльными элементами. Также примером служит серебряная позолоченная кружка, созданная между 1733 и 1741 г. На ней мы можем увидеть орла, слева от него — дерево, вся эта композиция заключена в круглый медальон [5]. Мастера предпочитали простые мотивы, ими выбирались отдельные предметы или персонажи, все они сочетались между собой. Так, изображая орла и дерево, они, скорее всего, ориентировались на эмблемы под № 43 и 194 из книги «Символы и Эмблематы».

Мастера косторезы Русского Севера также использовали в своих работах мотивы из книги «Символов и эмблематы». Такие мастера обладали обширными знаниями традиционных иконографических источников и великолепно совмещали их с эмблемами и надписями-символами. Наибольший интерес к этому изданию проявляли холмогорские мастера-косторезы. Каждая работа этих мастеров свидетельствует о серьезном подходе к изобразительному источнику. Тщательный подбор эм-



Рис. 4. Перламутровая накладка на крышку табакерки, XVIII в. Россия



Рис. 5. Кокосовый кубок XVIII века. Изображение богини Дианы Охотницы



Рис. 6. Кокосовый кубок XVIII века. Изображение корабля и острова

блем в единый ансамбль и многословные подписи говорят о глубоком понимании материала [10, с. 61]. Примером может служить перламутровая накладка на крышку табакерки, сделанная в Холмогорах в 1720-х годах. На ней изображена эмблема «И В СМЕРТИ ТЕБЕ ТОВАРИЩ» (рис. 4).

Резьба выполнена на рассматриваемой нами чаше из цельной скорлупы кокосового ореха. Эта чаша разделена на три сегмента резными клеймами. В каждом клейме вырезан отдельный сюжет, основой для которого послужили композиции из книги «Символы и Эмблематы». Каждый сюжет обрамлен рамкой из рокайльных завитков и раковин. Слева на рамке сидит птица с ветвью в клюве, справа — амур с ветвью в руке. Все три рамки идентичны.

В первом клейме изображена богиня Диана Охотница (рис. 5). Как правило, она изображается стройной, в легкой короткой тунике, волосы ее завязаны в пучок сзади. Главными атрибутами этой богини являются колчан и лук. Иногда рядом с ней изображается олень. Богиня Диана также олицетворяла собой целомудрие [8, с. 376]. Иконография Дианы на кубке полностью совпадает с эмблемой из книги «Символы и Эмблематы». Этой эмблеме соответствует надпись-символ «Премрсть превосходи звезцы» [7, с. 56–57], что означает «Премудрость превосходит звёзды» [3].

Во втором клейме изображен корабль, идущий на всех парусах. На заднем плане — изображение острова (рис. 6). На данном клейме

мы можем увидеть совмещение двух эмблем. Первая — это изображение острова, которому соответствует надпись-символ «Безопасение многим» [7, с. 56–57], этот символ означает землю, порт. Эта же надпись вырезана на клейме. Вторая — изображение корабля, идущего на всех парусах к этому острову, то есть корабль, входящий в порт. Этой эмблеме соответствует надпись-символ «Желания его исполнятся» [7, с. 2–3]. Это символ радости и скорого обретения желаемого.



Рис. 7. Кокосовый кубок XVIII века. Изображение креста с короной

На третьем клейме изображен равносторонний крест, над крестом располагается корона (рис. 7). Предположительно, над короной была лента с надписью, но она частично затерта. От нее остался лишь контур. Иконография резьбы по кокосу полностью совпадает с эмблемой из книги «Символы и Эмблематы». Этой эмблеме соответствует надпись-символ «Сила Божия снами» [7, с. 56–57].

Реконструкция старинной методики резьбы по кокосовому ореху. Понимание основ техники резьбы по кокосовому ореху важно для воссоздания исторических памятников, которые хранятся в музейных собраниях и имеют разного характера утраты.

В данном случае мы провели ряд технико-технологических экспериментов по обработке кокоса. За образец был взят фрагментов резьбы с кубка — изображение корабля. Задача эксперимента сводилась к определению характеристик моделирования рельефа и проработке деталей на кокосовом орехе, при его небольшой толщине и достаточной мягкости материала.

Прежде чем приступить к созданию экспериментальной чаши из кокосового ореха, мы должны подробнейшим образом изучить материал, его структуру и свойства и, благодаря этому, понять особенности выполнения резьбы. Мы выбрали кокосовый орех с ровно-округлыми стенками. После того как кокосовый орех был выбран, мы начали его подготовку к резьбе. В первую очередь из ореха нужно извлечь всю мякоть. И сделать это нужно как можно быстрее, так как, если оставить кокосовый орех с неизвлеченной мякотью, он начинает перезревать и его поверхность трескается, что делает его совершенно не пригодным для

резьбы. Чтобы извлечь мякоть, в первую очередь нужно отпилить основание ореха (та часть, которой он крепится к кокосовой пальме). Далее нужно слить кокосовое молочко и ложкой вытащить мякоть. После этой процедуры кокосовый орех нужно обязательно просушить.





Рис. 8. Опускание фона с помощью штихеля. Эксперимент

Рис. 9. Вид резьбы по кокосу с опущенным фоном

Немаловажную роль играет толщина кокосовой скорлупы. Она бывает неоднородной и иногда слишком тонкой. Оптимальная толщина кокосового ореха, пригодная для резьбы, — около 4–5 мм. Если орех будет тоньше, есть вероятность получить сквозные трещины и отверстия при резьбе. После того как кокосовая скорлупа высушена, можно приступить к обработке ее поверхности. Волокнистый слой следует снимать грубым напильником, далее поверхность кокоса обрабатывается наждачной бумагой разной зернистости. Мы должны добиться гладкой поверхности без рытвин и бугров. Это нужно для того, чтобы резьба была качественной и можно было легко распределять планы рельефа.

По линии рисунка, нанесенной на гуашевый слой на кокосе, шпиц штихелем гравируем силуэт (рис. 8). Потом флахштихелем убираем фон, образуются рельеф и плоскости (рис. 9). Для резьбы понадобятся разные по толщине флахштихели. Пробуем повторить обработку фона, как на оригинальном кокосе. Фон делаем гладким. Это возможно, только если мы используем остро наточенный штихель шириной не менее 3 мм. Если штихель будет плохо наточен, структура кокосового ореха не даст нам сделать обработку должным образом. Будут появляться рытвины, сколы. Поверхность будет матовой и рыхлой.

Далее мы экспериментируем с объемом, высотой и детализацией рельефа. Сначала мы обозначаем общие формы и распределяем передние и задние планы. На этом этапе нужно быть очень осторожным, чтобы не срезать лишний материал. Работать нужно исключительно остро наточенным штихелем, иначе образуются сколы и рыхлость рельефа, что негативно отразится на качестве и художественном образе изделия.

Скорлупа кокосового ореха — достаточно плотный, твердый и прочный материал, за счет этих качеств в резьбе можно исполнить тонкие и мелкие элементы. Рельеф может быть как низким, так и относительно высоким, края могут быть как мягкими и сглаженными, так и подрезанными под углом 90˚.

После того как все работы по резьбе были завершены, кокос полировался вручную, на мелкой шкурке, после — на станке мягким пушком до блеска (рис. 10). Впоследствии, при помощи кисти, покрываем кокос специальным лаком.

Создание экспериментальной модели кокосовой чаши кубка XVIII в. Для изготовления копии чаши кокосового кубка из собрания ГИМ был выполнен об-







Рис. 10. Вид выполненной резьбы по кокосовой чаше

Рис. 11. Распиливание кокосового ореха лобзиком по металлу

Рис. 12. Оправа кокосового ореха в сборке. Модель

мер. Для братины подбирался орех, подходящий по форме и размеру. Он обрабатывался так же, как мы обрабатывали кокосовый орех для маленьких пробных моделей, а именно — извлекалась мякоть, удалялся волокнистый верхний слой, и поверхность ореха шлифовалась до гладкой поверхности наждачной бумагой (рис. 11). Далее была воссоздана резьба.

Все металлические детали были примерены к кокосовому кубку и перед сборкой точно подогнаны друг к другу (рис. 12). Кокосовый орех был вставлен в венчик и зажат внутренним кольцом. Далее кокос был установлен на ножку и зафиксирован стяжками.

Рекомендации к реставрации кокосового ореха

Известно, что кокосовый орех — очень хрупкий материал, поэтому при механическом воздействии на нем могут образовываться потертости, сколы и трещины. Старинная кокосовая посуда, к сожалению, имеет подобного типа утраты. И разработать методику укрепления, реставрации и консервации — важная задача реставратора.

Пробы клея для склейки кокосового ореха

Были проведены эксперименты по склейке скорлупы кокосового ореха. В первом эксперименте мы изучали клеи, лаки и современные материалы типа «поксипол» для работы с ними на кокосовом орехе. В результате эксперимента мы выяснили, что склеенная поксиполом поверхность плохо обрабатывается штихелем, место склейки не пластичное, крошится, из-за невозможности изначально создать равномерную поверхность обработка займет слишком долгое время и не целесообразна. В следующем эксперименте по склейке кокосового ореха столярным клеем мы выяснили: поверхность хорошо обрабатывается резанием, также хорошо обрабатывается штихелем, срез ровный и четкий и хорошо обрабатывается шлифованием, при этом приобретая чуть более светлый оттенок. Далее мы попробовали для склейки натуральный кедровый лак, но оказалось, что после высыхания в течение недели структура материала осталась вязкой, слегка липкой, ее невозможно было обрабатывать штихелем (материал рвется и остается кусками на режущей кромке), также невозможно обрабатывать шлифованием из-за слишком вязкой структуры.

Склейка швов

В эксперименте по склейке швов на кокосовом орехе были использованы все вышеперечисленные клеи. Но наиболее качественный результат склейки дал столярный клей и состав БМК 17 % в ацетоне.

У столярного клея полное застывание происходило в течение 40 минут. Кокосовая крошка вмешивается хорошо и равномерно. Нанесение на края шва равномерное, при прижимании двух сторон шва схватывается медленно, нуждается в дополнительной фиксации. Шов склейки получается слегка мягкий, как бы амортизирующий.

При работе с составом БМК 17 % в ацетоне мы выяснили, что полное застывание шва происходит в течение 20 минут. Кокосовая крошка вмешивается хорошо и равномерно. Но нужно вмешивать быстро. Нанесение на края шва равномерное, при прижимании двух сторон шва схватывается быстро, не нуждается в дополнительной фиксации.

Большое значение для реконструкции утраченных фрагментов на памятнике имеет доделочная масса. Например, нами была создана доделочная масса на основе столярного клея. А именно — доделочная масса состояла из кокосовой крошки со связующим столярным клеем. Кокосовая крошка тщательно вмешивалась в клей, далее масса распределялась по предварительно подготовленной форме утраченного фрагмента рельефа.

После высыхания масса была извлечена из формы. Она полностью повторила заданный нами рельеф. Однако структура ее слегка мягкая, и ее можно было немного согнуть руками.

В заключение можно отметить, что в современной реставрации существуют разные способы реконструкции и реставрации старинной кокосовой посуды. Проверенные в ходе экспериментов методики расширяют диапазон знаний реставраторов, но требуют дальнейшей апробации.

Примечания:

1. *Баландин Р.К., Маркин В.А.* Сто великих географических открытий. — М.: Вече, 2002.

2. *Ведюшкин В.* Владыки океана. Сокровища Португальской империи XVI–XVIII веков // Каталог. Музей Московского Кремля. — М., 2018.

3. *Елькова Е.Ю.* Художественное олово в контексте русской культуры XVII–XVIII вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2004.

4. Инвентарная книга отдела Хранения Драг. Металлов. Государственного исторического музея.

5. *Костина И.Д.* Золото и серебро XVIII — первой половины XIX века // Каталог. 200 лет Музеям Московского Кремля. — М.: Слово, 2006.

6. *Пятов Г.* Российские изделия из кокоса XVIII–XIX вв. // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2007. — № 9 (50), сентябрь.

7. Символы и Эмблематы. — Голландия, 1705.

8. *Токарев С.А.* Мифы народов мира. Том 1. — М., 1987.

9. *Уханова И.* Кокосовые кубки русских мастеров XVII века // Сообщение Эрмитажа. Том 49. — Л., 1984.

10. *Уханова И.Н.* Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII–XIX вв. — СПб., 2001.

Г.Д. БУЛГАЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства костюма и текстиля, АлтГУ
e-mail: bulgaevagd@yandex.ru

G.D. BULGAEVA
Candidate of Art History, department of art history, costume and textiles, Altai state University
e-mail: bulgaevagd@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-314-317

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА ИЗ МЕТАЛЛА XVIII–XIX вв.

WORKS OF CHURCH ART MADE OF METAL OF THE 18th–19th CENTURIES

В последней трети XVIII — начале XIX века одним из центров по обработке и производству предметов из серебра и меди становится Барнаульский завод. Большую часть заказов на изготовление храмовой утвари для заводских церквей выполняют местные мастера на Барнаульском заводе. Металл широко используют и как основу для живописных работ.

Barnaul factory in the last third of the 18th — early 19th century became one of the centers for processing and manufacturing items made of silver and copper. Most of the orders for making temple utensils for factory churches are carried out by local craftsmen at the Barnaul factory. Later, in Altai, metal is widely used as the basis for paintings.

Ключевые слова: Барнаульский сереброплавильный завод, художественный металл, оклады, церковная утварь, иконография.
Keywords: Barnaul silver-smelting plant, art metal, salaries, church utensils, iconography.

Барнаульский завод был одним из крупнейших производств Сибири XVIII — первой половины XIX вв. Помимо выплавки различных металлов, здесь занимались изготовлением церковной утвари из меди и серебра, снабжая всем необходимым новостроящиеся церкви. При этом восполнялись потребности не только города Барнаула, но и вновь выстроенных храмов близлежащих заводов. За процессами изготовления следило комиссарское правление, которое располагалось при сереброплавильном заводе. Здесь вели четкое наблюдение за качеством производства и количеством затраченных средств, так как на все предметы шло казенное серебро, золото, медь и все дополнительные материалы, которые были необходимы для изготовления утвари [2, л. 46]. Заказы выполнялась по рисункам — чертежам, либо с готовых образцов в их меру и вес [2, л. 38]. В архивных документах указаны имена мастеров XVIII в., работавших в Барнауле: унтер штейгер Иван Бабин, посадский барнаульского завода Еким Жуков, отставного мастерового Спиридон Бобровников и его подмастерье (пасынок работника Барнаульского завода Егора Черношеина) [2].

На данный момент исследователями не выявлены произведения, которые были выполнены мастерами Барнаульского завода, но архивные документы сохранили рисунки этих изделий [2, л. 98]. В их формах прослеживаются архаичная массивность в сочетании с изображением миниатюрных ангелочков и изгибами силуэта. Одним из критериев выбора мастера был ценовой фактор. Имена местных художников довольно часто упоминаются в договорах на изготовление церковной утвари этого времени. Контроль над этой деятельностью осуществляли, как духовные, так и светские власти. Одновременно с этим, предметы церковного богослужения закупали на Ирбитской ярмарке [2 л. 44]. Спустя десятилетия количество привезенной утвари значительно увеличивается. Согласно храмовым описям, серебряных окладов в Дмитриевской домовой церкви при заводской богадельне было не менее двадцати, и большая часть из них была заказана в столице [1]. Произведения XIX в. сохранились в храмовых и музейных собраниях Алтайского региона. Одним из таких предметов является серебряный золоченый оклад от иконы неизвестного святого. В центре изображения представлена рака с мощами святого-схимника. На полях в медальонах расположены предстоящие святые. Надписание на окладе было накладным и утратилось со временем. В соответствии с композицией, оно могло располагаться в нижней части изображения на отдельной пластине. Как говорят клейма на торце оклада, он был выпол-

нен в 1822 г., московским мастером. Сохранность произведения, целостность накладных деталей и золочения говорят о высоком качестве производства. В 1833 г. был создан оклад к иконе «Святители Московские», находящийся в одном из храмовых собраний региона. Год включен в дарственную надпись, которая нанесена на нижнем поле. Датировка на окладе расширяет рамки стилистических особенностей предметов, созданных в определенный период.



Рис. 1. Рожок для причащения младенцев из экспозиции музея «Истории Православия на Алтае»

Редким предметом церковного употребления, дошедшим до наших дней, является рожок для причащения младенцев из экспозиции музея «Истории Православия на Алтае». Клейма на рожке свидетельствуют, что выполнен он был в Москве в 1848 г. Ковальским Андреем Антоновичем. Этот мастер с 1821 по 1856 г. носил звание обер-бергпробирера, а с 1856 г. становится старшим пробирером в Москве [3 с. 175]. Рисунок, украшающий рожок, выполнен вручную в технике гравировки. С одной стороны расположен ангел с крестом в руках. С противоположной стороны — подпись, заключенная в картушь: «Бог милует и питает младенца своя». Между этими изображениями нашел свое место растительный орнамент (ил. 1).

Металл широко использовался на Алтае как основа для живописных работ. Это могли быть и иконы для аналоя, иконостасные образы, а также встречаются огромные пластины, предназначенные для монтирования в стены и нанесения сюжетов храмовой росписи. Наиболее ранним таким произведением является икона «Господь Саваоф». Образы с этим иконографическим изводом могли располагаться в системе росписей православного храма на правой щеке подпружной арки. Кроме того, такой сюжет встречается в программах иконостасов XVIII–XX вв. [4, с. 39]. Круглая форма и значительный размер произведения позволяют говорить о различных возможностях его размещения в храмовом интерьере. В пещерных храмах Киево-Печерской лавры расположены иконостасы XVIII в., основу которых полностью составляет металлический

сплав [5, с. 126]. Исследователи связывают это с особенностями места расположения церквей.

К концу XIX в. относятся медальоны Царских Врат, из собрания музея «Истории Православия на Алтае». На металле написаны образы евангелистов Луки, Матфея и Иоанна Богослова. Но, если первые иконы является двусторонними и фиксировались непосредственно в резьбе Царских Врат, то последняя одевалась на деревянную доску, которая вставлялась в предназначенное место. Металлическая основа была распространена среди выносных икон и хоругвей. Вставки металлических деталей с масляной живописью встречаются на Плащаницах рубежа XIX–XX вв. В экспозиции епархиального музея представлен памятник более позднего периода, сюжет которого является частью храмовой росписи. Образ евангелиста Иоанна Богослова в полный рост с раскрытым кодексом и поднятой десницей традиционно располагался на правом парусе подкупольного пространства. Такому иконографическому изводу соответствует изображение «апостол любви» на металлической основе в одном из залов музея.

Разнообразное украшение горнозаводских храмов XVIII–XIX века имело огромное значение для формирования эстетических ориентиров жителей Барнаульского завода. В статье введены в научный оборот новые произведения искусства, однако здесь представлена небольшая часть выявленных произведений живописи на металле. Обозначенный вопрос требует дальнейших исследований на межрегиональном уровне. Представленный материал несет в себе определенную значимость, как для Западной Сибири, так и для других территорий страны.

Список литературы:

1. ГААК. Ф. 26. Оп.1 Д. 1249.

2. ГААК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 484.

3. *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. [Текст] / М.М. Постникова-Лосева, Н.Г. Платонова, Б.Л. Ульянова. — Москва: Наука, 1983. — С. 373.

4. *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы [Текст] / Н. Сперовский // Высокий русский иконостас. — Москва, 2004. — С. 134.

5. *Шиденко В.А., Дарманский П.Ф.* Киево-Печерский государственный историко-культурный заповедник: Фотопутеводитель. [Текст] / В.А. Шиденко, П.Ф. Дарманский. — Киев: Мистецтво, 1983. — 191 с.

А.В. ТАЛАШКИН
Аспирант, Алтайский государственный университет
e-mail: talashkin@mail.ru

A.V. TALASHKIN
A post-graduate, Altai State University
e-mail: talashkin@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-318-328

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ НЕКОТОРЫХ КОЛОКОЛОВ ТЮМЕНСКОЙ ДИНАСТИИ КУПЦОВ ГИЛЁВЫХ

THE PROBLEM OF ATTRIBUTION OF CERTAIN BELLS OF THE TYUMEN MERCHANT DYNASTY OF THE GILYOVS

В статье рассматриваются проблемы атрибуции колоколов сибирского литья. Сопоставлены элементы декоративного оформления колоколов тюменской династии колокольных мастеров купцов Гилёвых, проведена датировка орнаментальных украшений, обнаруженных на колоколах. Особое внимание уделено химическому составу колокольной бронзы как фактору атрибуции колоколов.

The article deals with the attribution problems of the Siberian casting bells. The elements of the bell decorative design of the Tyumen merchant dynasty of the Gilyovs are compared. The dating of the ornamental decorations found on the bells has been carried out. A particular attention is paid to the chemical composition of bell bronze as a factor in the bell attribution.

Ключевые слова: колокола в Сибири, колокольное литьё, Тюмень, завод «Петра Ивановича Гилева сыновей», декор сибирских колоколов, орнамент, состав колокольной бронзы, атрибуция.
Keywords: bells in Siberia, bell casting, Tyumen, «Pyotr Ivanovich Gilyov's sons'» plant, Siberian bells decor, ornament, composition of bell bronze, attribution.

Купцы Гилёвы — крупнейшая в Сибири династия колокольных мастеров. На данный момент из этой семьи известно двадцать мастеров и владельцев колокольных заводов, в семи поколениях, отливавших колокола для сибирского региона. Колокольная продукция Гилёвых известна на всем континенте от Иерусалима и Севастополя до Владивостока, Камчатки и Харбина.

Известно, что колокольное производство Гилёвых переходило от отца к сыну из поколения в поколение. Таким образом, очевидно, сохранялись не только технологическая преемственность, но и элементы декоративного оформления — орнаментальные клише, иконные изображения, шрифты и т.д.

Данная статья — попытка сопоставить схожие элементы декоративного оформления колоколов, предположительно отлитых династией Тюменских купцов Гилёвых в XIX — начале XX в.

Известно, что Гилёвы лишь однажды вступили в конкурентную борьбу друг с другом, когда в 1826 году среди колокольных мастеров Тюмени был объявлен конкурс на отливку шести колоколов для этапных казарм в Таре [1, л. 5–6]. Но чаще всего Гилёвы не конкурировали, а, скорее, помогали друг другу или работали совместно. Об этом свидетельствуют и надписи на сохранившихся колоколах: «ВЫЛИТ СЕЙ КОЛОКОЛ 1866 ГОДА В ГОРОДЕ ТЮМЕНЕ МАСТЕРА КУПЕЦКИЯ СЫНОВЬЯ БРАТЬЯ ГИЛЕВЫ», «ЛИТЪ В ТЮМЕНИ 1894 Г. В ЗАВОДѢ БРАТЬЕВ ГИЛЕВЫХ» и типовая «ЛИТЪ ВЪ ЗАВОДѢ П.И. ГИЛЕВА СЫНОВЕЙ ВЪ ТЮМЕНИ». Если исходить из того, что на ранних этапах (в середине XIX века и ранее) производство Гилёвых было совместным, то можно предположить, что впоследствии разделенное, оно могло сохранить у каждого мастера и общую стилистику оформления, и идентичные декоративные элементы.

На текущий момент известно 92 колокола тюменского гилёвского литья. Только один из них отлит на «Заводе Петра Ивановича Гилёва», остальные — на заводе «Петра Ивановича Гилёва сыновей», причем 55 из них подписаны мастерами, а 37 считаются условно или предположительно гилёвскими.

В части оформления Гилёвы использовали широкую линейку орнаментов и элементов декора. Сегодня их известно более двадцати [2, с. 163–179]. Орнаментальные мотивы, используемые Гилёвыми, отчасти перекликаются с элементами тюменской домовой резьбы, отчасти ин-

дивидуальны, а отчасти совпадают с орнаментами других производителей, в том числе и из центральной части России.

К концу XIX века в Тюмени, вероятно, действовало четыре колокольных завода Гилёвых (Сергея Григорьевича, Ивана Поликарповича, Василия Андреевича и Петра Ивановича). В оформлении колоколов каждого из этих заводов могли применяться как индивидуальные, так и общие элементы декора (орнаменты, иконные изображения и др.). Атрибуция неподписанных колоколов представляет проблему, решение которой видится в комплексном исследовании колоколов (сопоставлении элементов декоративного оформления, химического состава, анализе местоположения находок, исторических данных церковных описей и т.д.).

На данный момент выделено четыре периода в развитии художественного оформления колоколов Гилёвых. К первому условно отнесены все представители фамилии, отливавшие колокола до Петра Ивановича или параллельно с ним. О внешнем виде этих колоколов практически ничего не известно, за исключением некоторых общих описаний в дореволюционной печати.

Второй период определяется второй половиной XIX века, когда сформировался стиль украшения колоколов, созданный на заводе Петра Ивановича Гилёва. На данный момент обнаружено четыре колокола, которые можно отнести к этому временному отрезку: в Харбине, отлитый в 1866 году купецкими сыновьями братьями Гилёвыми (одним из них мог быть Петр Иванович, а другими — Поликарп Иванович и Андрей Иванович — А.Т.); в Иерусалиме, отлитый «в заводе Гилёва» (Торгового дома Петра Ивановича Гилёва — А.Т.); и два — отлитые в 1893 и 1894 гг. братьями Гилёвыми (Семёном и Константином), унаследовавшими завод отца после его смерти. Стиль оформления колоколов этого периода характеризуется наличием орнаментального фриза в верхней части колокола, иконных изображений святых и херувимов в средней части, крупными надписями, отлитыми по валу, чередованием литейной и проточенной поверхностей.

Третий период оформления Гилёвских колоколов возник, по-видимому, в 1895–1905 гг., когда завод работал над крупным заказом в 9000 пудов для церквей, строящихся в районе Сибирской железной дороги. Гилёвы начали использовать новые орнаменты, усовершенствовали декоративный стиль. Возможной причиной этого могли послужить пожары [4, с. 2–3] на колокольном заводе, случившиеся в 1895(?)–1897 гг., когда завод дважды выгорал почти полностью. Вполне вероятно, что в огне пострада-

ли или были уничтожены и орнаментальные клише, и литейщикам пришлось восстанавливать производство, а линейку декоративных элементов полностью обновить. Этот этап характеризуется проработанным поярусным украшением колоколов, чередованием литейной и проточенной поверхностей, появлением технологии чернения декоративных элементов. В оформлении колоколов использовались различные декоративные фризы (отдельные для малых, средних и крупных колоколов); возможно, появилось большее количество иконных изображений. Колокольные мастера достигли высокого уровня литья, итогом этой работы стало признание деятельности завода на Высочайшем государственном уровне в 1901 году.

И, наконец, четвертый период в оформлении гилёвских колоколов начался, очевидно, около 1905 года, окончательно сформировался к 300-летию Дома Романовых и, видимо, существовал до революции 1917 года. В этот период орнаментация колоколов Гилёвых выходит на более высокий уровень, появляются новые высокохудожественные орнаменты и элементы декора, профессионально исполненные изображения святых, меняется общий стиль оформления крупных и средних колоколов, наряду с имеющимися приемами обработки металла (шлифовка, проточка, чернение) добавляются и новые, такие как патинирование и игра с цветом. В этот период на изделиях выделяются отдельным цветом не только орнаментальные фризы, но и части декора внутри самих фризов. Также выделяются и части колокола, например, корона и уши. Мастера активно используют контраст (необработанная и проточенная поверхность, чернение и беление декоративных элементов). Этот период отмечен наградами на всероссийской и международной выставках.

При исследовании колоколов, предположительно отлитых представителями тюменской династии Гилёвых, обнаружены так называемые «переходные формы», когда на одном колоколе встречаются орнаменты, отлитые с хронологическим разбросом на разных датированных колоколах. Это позволяет нам увидеть тенденции в развитии стилистики украшений и проследить за оформительской мыслью литейщиков.

Датировка орнаментов (1), обнаруженных на подписанных колоколах династии Гилёвых, приводится в таблице. В дальнейшем эти данные будут уточнены. Однако даже имеющиеся сведения уже сейчас позволяют не только атрибутировать ряд не подписанных и не датированных литейщиками колоколов, но и определить временные отрезки, в которые они могли быть изготовлены.

Таблица 1.
Датировка орнаментов колоколов династии Гилёвых

Наименование орнамента	Орнамент	Годы использования
Екатеринбургский		1891–1894
Гилёвский Черкёхский		1894
Гилёвский ранний		1897
Гилёвский поздний		1900–1904
Екатеринбургский с дугой		1904–1912
Гилёвский меандр		1904
Гилёвский растительно-геометрический малый		1905–1907

Гилёвский растительно-геометрический		1905–1908
Гилёвский плоский		1907–1911

Соотнесение иконных изображений шестикрылых херувимов является отдельным направлением атрибуции колоколов тюменской династии купцов Гилёвых. Таких изображений обнаружено несколько видов. Наиболее упрощенный (в виде смыслового разделителя текста) (рисунок 1 а) отлит на колоколах завода «Петра Ивановича Гилёва сыновей» 1900–1901 гг.

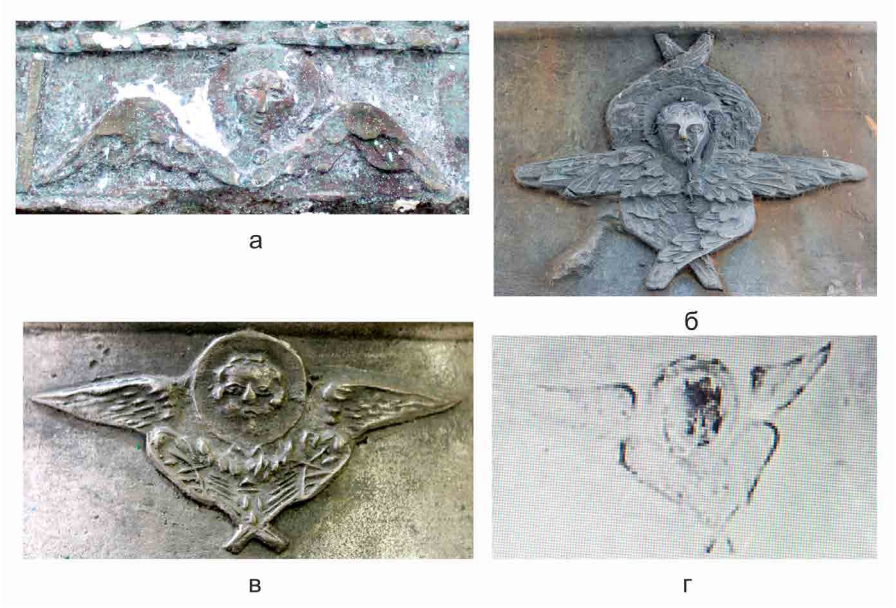


Рис. 1. Херувимы на колоколах заводов Гилёвых

Наиболее детально проработанное изображение (с прорисовкой перьев и рельефной головой) (рисунок 1 б) обнаружено на колоколах, отлитых в 1891–1894 гг. на заводах «Петра Ивановича Гилёва» и его сыновей «Братьев Гилёвых». Еще одно чуть более упрощенное изображение (с перьями-черточками и плоской головой) (рисунок 1 в) отлито на не подписанном мастерами колоколе с «Екатеринбургским» орнаментом, что позволяет датировать его 1891–1894 гг. (то есть отлитом тоже, вероятно, на заводе «Братьев Гилёвых»). А самое раннее из известных изображений относится к 1866 году: на находящемся в Харбине колоколе, отлитом «купецкими сыновьями братьями Гилёвыми», отлито четыре херувима с характерными наплывающими одно на другое крыльями-засечками. (рисунок 1 г).

При разности деталей (перья, крылья, добавление лоз и т.д.) в изображениях ликов херувимов прослеживается очевидное и пропорциональное, и портретное сходство (рисунок 2 а-ж). Это позволяет сделать предположение, что ряд обнаруженных с такими херувимами колоколов имеет родственную связь и также может быть отнесен к династии Гилёвых, хотя орнаменты, встречающиеся на таких колоколах, для известных колоколов завода «П.И. Гилёва сыновей» не характерны. В то же время различия в детализации могут свидетельствовать о принадлежности рассматриваемых колоколов к разным заводам, владельцы которых продолжали развитие собственных производств, создавали новые украшения, орнаменты и элементы декора.



Рис. 2. Лики херувимов, отлитые, предположительно, на колоколах династии Гилёвых

В качестве дополнительного направления атрибуции известных колоколов династии Гилёвых необходимо использовать и результаты исследования химического состава колокольного сплава. У Гилёвых он был особым, и связано это с тем, что заводу было Высочайше предписано отливать колокола из стреляных артиллерийских гильз [5, с. 51].

В вопросе химического состава колокольной бронзы дореволюционные авторы центральной части России приходят к единому мнению о том, что наилучший колокольный сплав должен содержать три, четыре или пять частей меди и одну часть олова. Николай Оловянишников в своей монографии «Колокола и колокололитейное искусство», впервые выпущенной в 1906 году, так определяет состав колокольной бронзы: «Обыкновенно для сплава берут 80 частей меди и 20 частей олова, хотя эти цифры часто колеблются, смотря по чистоте металлов» [3, с. 380], «вредные примеси к сплаву являются цинк, свинец и железо. В небольшом количестве цинк допустим, хотя даёт хрупкость колоколу и резкий звук. Свинец же и железо совсем нежелательны для колокола, – свинец понижает звонкость и твёрдость сплава» [3, с. 383]. В Сибири же мы видим иную картину, с конца XIX века регион начинает наполняться колоколами с особым колокольным сплавом. Эти колокола отливались целыми подборами по государственной программе оказания помощи храмам, строящимся в районе Сибирской железной дороги. Сырьем для отливки стали артиллерийские гильзы из меди-латуни, поставляемые крупными партиями из государственных складов военного ведомства. По оценкам правительства, в Сибири в связи с программой переселения всего необходимо было построить около 600 храмов, в 1894–1896 годах уже было сооружено или начато строительство 76 из них. Судя по данным анализа химического состава, мы видим, что такой сплав существенно уменьшал себестоимость продукции, что позволяло произвести требуемые большие объемы с меньшими затратами. Вообще использование цинка в литье сибирских колоколов было обычным делом еще в XIX веке, об этом имеются свидетельства в периодической печати того времени.

Химический состав (2) колокольного сплава некоторых колоколов завода «П.И. Гилёва сыновей» приводится в таблице.

Таблица 2. Химический состав колокольной бронзы некоторых колоколов династии Гилёвых

№	Колокол (место хранения)	Cu	Sn	Zn	Pb	Fe	Sb	Ni
1	10 п. 20 ф. (Новосибирск)	77,6	10,6	7,41	3,62	0,41	0,27	0,11
2	3 п. 7 ф. (Новосибирск)	71,7	8,49	18,8	0,76	0,17	–	0,113

3	1 п. 3 ф. (Новосибирск)	82,2	10,8	4,17	2,03	0,4	0,29	0,09
4	1 п. 4 ф. (Новосибирск)	82,7	11,14	2,5	2,79	0,43	0,27	0,12
5	28 ¾ ф. (Новосибирск)	79,5	13,7	2,7	3,62	0,28	0,19	0,06
6	20 7/8 ф. (Барнаул)	73,25	14,16	7,25	3,48	0,99	0,78	0,11
7	3п. 6 ф. (Барнаул)	74,94	13	6,92	3,79	0,85	0,55	0,1
8	10 п. 29 ф. (Омск)	69,33	15,58	6,75	6,04	2,31	–	–
9	19 ф. (Омск)	80,18	14,46	2,04	2,7	0,62	–	–
10	35 п. 26 ф. (Тюмень)	75,26	15,27	2,19	5,63	1,66	–	–
11	31 п. 24 ф. (Тюмень)	72,84	13,88	7,16	3,48	2,22	0,56	0,09
12	5 п. 31 ф. (Школьный, Тюменская область)	69,49	15,05	9,01	3,06	3,04	–	0,18
13	1п. 3 ф. (Иркутск)	72,93	15,91	9,45	0,83	0,83	–	0,11
14	Около 1 п. (Угловское, Алтайский край)	75,92	12,34	8,26	2,54	0,85	–	0,1
15	Около 1 п. (Каргат, Новосибирская область)	70,04	14,74	12,76	1,21	1,04	–	0,08
16	3 п. 32 ф. (Черкёх, Якутия)	67,82	14,62	13,14	2,82	1,53	–	0,1
17	Предположительно династия Гилёвых, больший (Ытык-Кюёль, Якутия)	81,63	14,32	2,4	1,33	0,3	–	0,08
18	Предположительно династия Гилёвых, меньший (Ытык-Кюёль, Якутия)	78,5	16,74	–	3,47	1,0	–	0,12

Отдельного внимания заслуживает пара колоколов, обнаруженных в с. Ытык-Кюёль в Якутии. Эти колокола не подписаны мастерами и лишь условно могут быть отнесены к работам представителей династии Гилёвых. Такой вывод напрашивается из сопоставления элементов декоративного оформления и анализа химического состава колокольного сплава. Не меньшем Ытык-Кюёльском колоколе отлиты херувимы двух видов: в верхней части изображение, характерное для гилёвских заводов, а в средней части херувимы помещены в специальные рамы. Эти последние изображены с интересным мотивом — крылья ангелов про-

должаются как бы произрастающими из них лозами. На меньшем колоколе (рис. 3 а) этот мотив лишь обозначен. На более крупном колоколе он развивается: лозы, произрастающие из крыльев херувимов, становится мощнее, соединяются и как бы поддерживают плод, созревающий внутри бутона (рис. 3 б). На обоих изображениях лозы имеют характерные завитки и стебли с листьями, что подчеркивает родственность изображений. Кроме того, сами лики херувимов (рис. 2 б, в, г) пропорционально и стилистически также соответствуют обнаруженным на колоколах гилёвских заводов. Дальнейшая атрибуция требует подтверждения, которое станет возможным при обнаружении подписанных мастерами колоколов с аналогичным декором.



Рис. 3. Херувимы, отлитые на колоколах, предположительно, династии Гилёвых и находящиеся в с. Ытык-Кюёль (Якутия) (а — меньший, б — больший колокол)

Декоративное оформление колоколов крупнейшей в Сибири династии тюменских купцов Гилёвых представлено как довольно простыми, так и весьма сложными орнаментами. Они могли использоваться отдельно или собираться в целые орнаментальные фризы. За два столетия совместной деятельности Гилёвы накопили широкую палитру элементов декоративного оформления, сформировали характерные для династии принципы украшения колоколов. Идентичные орнаменты и элементы декора, очевидно, передаваемые по наследству в комплексе со всем производством, встречаются на изделиях разных заводов династии. Благодаря сопоставлению указанных элементов, атрибуция неподписанных мастерами колоколов становится возможной.

Примечания:

1. Наименования орнаментов приводятся по статье: Крейдун Ю.А., Талашкин А.В. Декоративное оформление колоколов тюменского завода «П.И. Гилёва сыновей» // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2019. — Выпуск 35. — С. 163–179.

2. Химический состав колокольной бронзы определялся с помощью серии замеров портативным рентгенофлуоресцентным анализатором (РФА) Olimpus Delta Element. Замеры проводились в различных частях колокола, после чего данные суммировались, и выводилось среднее значение.

Список литературы:

1. ГБУТО ГАТО. Ф И-2. Оп. 1. Д. 1099. Л. 5–6.

2. *Крейдун Ю.А., Талашкин А.В.* Декоративное оформление колоколов тюменского завода «П.И. Гилёва сыновей» // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2019. — Выпуск 35.

3. *Оловянишников Н.И.* История колоколов и колокололитейное искусство. — 2-е издание, дополненное. — Москва, 1912. — 435 с.

4. Пожар на колокольном заводе // Сибирская торговая газета. — Тюмень, 1897. — № 78. — С. 2–3.

5. Церковное и школьное строительство в районе Сибирской железной дороги за 1894–1896 года. — Санкт-Петербург, 1896. — 51 с.

Е.В. КОВЗОВА

Студент очно-заочного отделения магистратуры факультета «Искусство реставрации», направление «Теория и история искусств» МГХПА им. С.Г. Строганова.
e-mail: Elena.kovzova@yandex.ru

E.V. KOVZOVA

The master student of the faculty «Art of the restoration», direction «Theory and history of art» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: Elena.kovzova@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-329-342

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В ЧАСОСЛОВЕ МАСТЕРА ЖАНА РОЛЕНА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РНБ

SPATIAL STRUCTURES OF THE MINIATURES OF THE BOOK OF HOURS FROM THE NATIONAL LIBRARY OF SAINT PETERSBURG DECORATED BY THE MASTER OF JEAN ROLIN

В данной статье рассматриваются особенности построения пейзажа и интерьера в часослове Мастера Жана Ролена из коллекции РГБ в сравнении с другими работами художника и в целом в контексте парижской школы миниатюры XV в. Автором выдвигаются гипотезы, объясняющие различие между петербургским часословом и более поздними манускриптами этой группы.

The subject of the article is the landscapes and interiors of the miniatures of the Book of hours from the National Library of Saint Petersburg decorated by the Master of Jean Rolin. The author makes suggestions explaining the difference between the book of hours from Saint Petersburg and further works of this artist.

Ключевые слова: Французская живопись XV в., французская миниатюра, иллюминированные книги, Мастер Жана Ролена, пейзаж, интерьер.

Keywords: French painting of the XV c., French miniature, illuminated manuscripts, Master of Jean Rolin, Rolin Master, landscapes, interiors.

Часослов Мастера Жана Ролена (РНБ, Разн. Q. v.I.9) — это очень важный памятник для истории французской живописи XV в. Неслучайно он был выбран для участия в знаменитой выставке «Когда живопись была в книгах» 1993–1994 гг., на которую опираются все современные исследования средневековых французских манускриптов XV–XVI вв.

Петербургский часослов Мастера Жана Ролена был создан в эпоху расцвета французской книжной иллюстрации, когда в искусстве центральной Европы постепенно намечается переход от традиций уходящей интернациональной готики к новым образам и решениям наступающей эпохи Ренессанса. Художники отказываются от «системы знаков-образов» [2, с. 11], и постепенно начинает складываться жизнеподобный художественный язык, связанный с процессом «последовательной визуализации священной истории под влиянием нового религиозного чувствования». [11, с. 15] Переходный характер этого времени отразился и в рассматриваемом произведении, в котором новаторские открытия еще сочетаются с более архаическими приемами. При этом искусство середины XV в. и петербургского часослова в частности уникально тем, что сохраняется драгоценная целостность книги, декоративные черты прекрасно сочетаются с новыми пространственными поисками.

Особого внимания в контексте пограничного времени создания рукописи, в котором новое и старое еще тесно переплетены, заслуживают использованные в ней пространственные решения. Вообще открытие глубины пространственных планов, уходящих в глубину пейзажа или интерьера, — это важнейшая проблема в искусстве позднего Средневековья и раннего Возрождения, которая заслуживает специального рассмотрения.

Задача этой статьи — рассмотрение композиционных схем и пространственных построений миниатюр петербургского часослова Мастера Жана Ролена, поиск источников и аналогий необычных планировочных решений, что позволит не только объяснить художественные особенности петербургской рукописи, но и уточнить ее место в истории французского книжного искусства XV столетия.

В данной публикации мы будем сопоставлять манускрипт из коллекции РНБ с миниатюрами из венского часослова (Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. 13237), который, по мнению большинства искусствоведов, относится к позднему периоду творчества этого же Мастера Жана Ролена. Венский часослов проиллюстрирован бóльшим количеством изображений. Часть сюжетов в обоих часословах совпадают, при этом художник совершенно по-разному решает проблему построения пространства. Такое сравнение позволяет выявить своеобразие петербургского памятника в творчестве самого художника.





Рис. 1. «Все святые», Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт-Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 256v.
Рис. 2. «Все святые», Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская Национальная Библиотека, Cod. S.n. 13237, f. 261v

Среди пространственных решений, которые использует автор миниатюр петербургской рукописи, можно выделить три основных типа: изображения горнего мира, интерьеров и сцен в земном пейзаже.

Мир небесный, горний изображается в миниатюрах «Коронование Богоматери», «Новозаветная Троица», «Все святые». Самая сложная задача перед художником стоит в миниатюре «Все святые»: в ней нет элементов, позволяющих художнику передать пространство, святые стоят на синем фоне, нет никаких «подсказок» для зрителя — сходящегося в глубине рисунка плитки, прямоугольных предметов, стен. Пространство передается только за счет того, что передние фигуры, закрывают тех, кто стоит за ними, а на заднем плане видны «волны» нимбов. В петербургском часослове (f. 256v, рис. 1) художник использует очень интересный прием — для передачи бесконечной массы фигур используется перспективное построение — на заднем плане толпа сходится в одной точке. Благодаря этому, голубой фон обретает бездонную глубину. В венском часослове (f. 261v; f. 291v, рис. 2) эта задача решена иначе: задние ряды параллельны перед-

ним, ощущения пространства не возникает.



Рис. 3. «Принесение Младенца-Христа в Храм», Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт-Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 85r

Для интерьерных сцен во всем творчестве Мастера Жана Ролена характерно использование готического декора. Питер Рольф Манкс считает, что готические элементы в интерьерах британского часослова говорят о влиянии мастерской Мастера Бедфорда, что должно подтверждать незрелость художественной манеры живописца [18, p. 107]. Готические элементы присутствуют во всех часословах, поэтому нам кажется более обоснованной позиция Е.Ю. Золотовой, которая объясняет использование готического декора во французских часословах после Столетней войны «отношением к готике как к национальной традиции» [8, с. 102].

Для венского часослова характерно стремление к повествовательности и использование более разнообразных деталей в интерьере: разные по форме колонны, нервюрные своды, ниши, череда арок, полуоткрытые двери («Миниатюра Евангелист Лука» (f. 15r), «Св. Иаков» (f. 238v), «Апостол Андрей (f. 241r)). Интересной особенностью венского часослова является также использование «таинственных» [18, с. 25] деталей. На эту черту обратил внимание Питер Рольф Манкс, анализируя «Часы Мудрости». Зритель видит через проем двери слабо освещенную соседнюю комнату, ступени уходящей в глубину винтовой лестницы («Св. Варфоломей», f. 265v) или иное скрытое от зрителя и погруженное в таинственный полумрак пространство.

В петербургском часослове интерьеры строже, лаконичнее, не загромождены деталями и более правильно выстроены. В качестве примера рассмотрим миниатюру «Принесение Младенца-Христа в храм» из петербургского часослова (f. 85r, рис. 3). Пространство тут показано за счет каркаса комнаты и диагонального расположения стола. Линии плитки на полу, дощечки потолка, горизонталь окна, архитектурные об-

ломы увлекают взгляд зрителя в глубину. Художник смог передать узор скатерти на горизонтальной поверхности стола и вертикальный орнамент на красной ткани.

В венском часослове сцена «Принесение в Храм» (f. 99r) дается в более архаичном варианте и почти полностью повторяет сцену из часослова Бенуа Дамьена (Нью Йорк, Библиотека и музей Моргана, M. 1027, f. 100r): в ней нет свободного пространства, все занято массивным столом. Стол и поверхность пола не горизонтальны, а поднимаются вверх. Ощущение дополняется тем, что люди на заднем плане выше, чем на переднем. Художник стремится показать больше деталей: Иосиф что-то обсуждает со служителем, люди в глубине беседуют. В часослове из РГБ художник отодвигает стол в глубину комнаты, действующих лиц становится гораздо меньше, они очень удачно и более соразмерно вписаны в пространство комнаты.

Таким образом, в петербургском часослове есть примеры прекрасно построенных интерьеров, в целом же в этой рукописи интерьеры более строгие, чем в венском часослове. В венском кодексе можно отметить большее количество персонажей, архитектурных деталей, часто художник жертвует оптически единым пространством, чтобы разместить как можно больше действующих лиц. Этой перегруженности в рассматриваемой петербургской рукописи нет.

Если говорить о пейзажных композициях, то можно вспомнить, что Элеанор Спенсер не высоко оценивала пейзаж Мастера Жана Ролена: «Пейзажи состоят из формального набора — трава на переднем плане, холмы, пушистые деревья, скалы, далекие равнины с реками, и городами, нарисованные с применением простой линейной перспективы, что не может заинтересовать ни художника, ни зрителя… Синее небо покрыто облаками или усеяно звездами в геометрическом порядке» [19, p. 293]. Манкс также считает пейзажи Мастера Жана Ролена схематичными: «Деревья пышные, но низкорослые с удлиненными нижними ветками, часто расположены рядами. Папортникообразные кустики растут на зеленых пятнах травы. Когда художник изображает скалистые уступы, они всегда наклоняются вправо от среднего плана. Дороги Ван Эйка прячутся в чащу леса, у Мастера Ролена они бегут по холмам к самому горизонту» [16, p. 25]. Нельзя не согласиться с тем, что пейзаж не был в центре художественных исканий рассматриваемого художника, но и в петербургском, и в венском часословах есть несколько очень тонких пейзажных сцен,

которые показывают, что при желании художник умеет использовать наблюдения над природой.

Пространство в пейзаже строится за счет положения горизонта, трактовки неба, умения выбирать масштаб фигур и предметов, разделять пространство на планы, вписывать архитектуру.



Рис. 4. «Бегство в Египет», Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт-Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 91r

Большинство пейзажных сцен созданы по одному композиционному типу, напоминающему диагональную схему построения интерьера: архитектурные кулисы справа или слева создают диагональ, уходящую в глубину. Строения на первом плане слишком маленькие, не сомасштабные фигуркам людей. Эту художественную задачу не смогли решить даже великие современники художника. Вспомним «игрушечные» розовые крепости во «Влюбленном сердце короля Рене» работы Бартельми Д'Эйка.

Небо — один из важнейших элементов пейзажа, от которого зависит все его построение. В петербургском часослове небо написано архаично, в чем мы можем отметить продолжение традиции Мастера Бусико (начало XV в.): звездное небо постепенно светлеет до прозрачной голубизны у горизонта. Поверх изображения накладывается сеть из золотых лучей. Небо занимает примерно одну треть всей композиции, в большинстве миниатюр петербургской рукописи оно насыщенного лазурного цвета, покрыто яркими звездами, независимо от времени суток («Встреча Марии и Елизаветы» (f. 45v), «Распятие» (f. 57v), «Бегство в Египет» (f. 91r, рис. 4)). При этом художник делает мягкий переход от темно-синего к светло-голубому, поэтому небо перестает быть твердым и непроницаемым, как у предшественников, а становится легким, словно наполненным воздухом. Около горизонта появляются светлые облака. Очень удачен выбор оттенка синего для неба, даже несмотря на

декоративные звезды, оно очень убедительного бездонного цвета.



Рис. 5. «Поклонение волхвов», Часослов Мастера Жана Ролена, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 77v

В петербургском часослове есть несколько примеров интересных пейзажных решений. В миниатюре «Поклонение волхвов» (f. 77v, рис. 5) огненно-желтый диск солнца висит в самом центре неба, от него исходят концентрические круги, переходящие от светло-оранжевого, холодного лимонно-желтого, через зеленый и фиолетовый к синему. Художник не может отказаться от золотых лучей, но, несмотря на этот декоративный прием, пейзаж начинает напоминать восход. Важно, что с появлением «настоящего солнца» меняется не только трактовка неба, но и все освещение в миниатюре: по сравнению с «Рождеством» (f. 61v), которое происходит в том же месте, но ночью, свет заливает скат крыши, мы видим полупрозрачные панели и темные балки несущих конструкций хлева. Интересно сравнить эту миниатюру с работой мастера Коэтиви на этот же сюжет (f. 92v). Несмотря на то, что художник был прекрасным пейзажистом, но в этом случае он использует оранжевый круг просто как знак: оранжево-апельсиновый диск, как аппликация, четко выделяется на фоне глухого синего неба. Таким образом, небо и освещение в миниатюре «Поклонение волхвов» показывают, что Мастер Жана Ролена готов к экспериментам, он задумывается над тем, чтобы внести в миниатюру элементы реального пейзажа.

В венском часослове небо отличается по колориту от петербургской рукописи: более светлое, теплое, с фиолетовыми оттенками. В большинстве миниатюр есть звезды, но они не такие яркие. Интересно, что художник покрывает небо штриховкой. По цвету и манере исполнения его можно сопоставить с часословом Ворнклиффа Мастера Франсуа (Мельбурн, Национальная Галерея Виктории).

В начале XV в. краски земли постепенно темнеют в глубину, вспомним работы Жана Пюселя и его последователей. Позднее художники начинают строить пейзаж за счет цветового членения на пространственные планы, которое к XVII в. станет обязательным правилом для живописного решения пейзажного пространства. Общий принцип «трехцветки» XVII в. — от темного и теплого переднего плана к холодной

голубой дали. У мастеров XV в. пространственные планы складываются из различных комбинаций: иногда все планы очень близки по тону и отличаются только по теплоте, иногда самый дальний становится самым ярким и теплым. В большинстве миниатюр петербургского часослова используются два плана: темный и теплый передний и яркий солнечный дальний, третий план появляется не так часто. В венском часослове художник активно использует серо-голубой цвет у самого горизонта. Интересно, что после холодного голубого плана художник может добавить еще один теплый.

Цветовое деление на планы — это пока новый прием, который художник использует не всегда. В некоторых миниатюрах композиция пейзажа строится по принципу интерьера — за счет архитектуры — диагоналей крепостных стен и домов-кулис. В петербургском и венском часословах в миниатюре «Положении во гроб» (f. 151v) между планами почти нет изменения ни в тоне, ни в цвете, только форма ограды и размеры крестов говорят о глубине пространства.

Пейзажи венского часослова, благодаря легкости и прозрачности колорита, очень гармоничны. Отдельно хочется отметить, насколько виртуозно в венском часослове показаны крепости и города на заднем плане. В петербургском манускрипте они похожи друг на друга и одинаково освещены слева, а в венском они совсем разные — художник легкими линиями набрасывает башни, крыши домов, крепостные стены («Св. Иона», f. 229v). Некоторые строения полностью погружены во тьму и превращаются в темные силуэты на фоне неба, другие освещены и выступают на передней план («Св. Мария Египетская», f. 253v).

К.С. Егорова справедливо отмечает, что «важнейшая особенность пейзажа — отсутствие правильных структур в формах природы…» [2, с. 7]. Для художников XV в. было сложно отказаться от симметрии и показать разнообразие криволинейных естественных форм: камней, деревьев, гор.

В мастерской мастера Бедфорда деревья изображались по одной схеме — нижняя часть была более темная, чем верхняя, сверху на светлый зеленый фон накладывались золотистые мазки листьев. В петербургском часослове Мастер Жана Ролена следует этой традиции: он изображает прямой ствол, симметричную крону, нижние ветки более длинные и темные, отказывается только от золотых листьев. Это не само дерево, а, скорее, его условный «знак», символ. В венском часослове таких «знаков деревьев» уже значительно меньше, хотя они тоже

встречаются: художник добавляет еще и темную обводку по всему краю, а не только на нижних ветках («Бегство в Египет», f. 105r, рис. 2), из-за чего дерево перестает быть объемным. Однако в ряде композиций венского часослова художник полностью меняет подход к изображению деревьев: они отличаются по форме, цвету, размеру. Например, вдоль рек художник изображает округлые голубые деревья, напоминающие ивы. В «Рождестве» (f. 82v) он смело объединяет их в одну цветовую массу справа от холма.



Рис. 6. «Бегство в Египет», Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская Национальная Библиотека, Cod. S.n. 13237, f. 105r.

Большим достижением петербургского часослова, отличающим его от других работ Мастера Жана Ролена, является соразмерность человеческих фигур, деревьев и архитектуры. Он делает большой шаг вперед, по сравнению с более ранними «Часами Мудрости». Здесь он опять задает исследователям загадку, почему в более позднем венском часослове он полностью отказывается от принципа соразмерности и гармоничного масштабного соотнесения разных частей композиции. В миниатюре «Бегство в Египет» (f. 105r, рис. 6) воины выше башен замка, рядом с которым они проезжают, в миниатюре «Св. Екатерина» (f. 230v) зрители на среднем плане почти такого же роста, как и на переднем. Можно предположить, что в венском часослове столь велико желание автора ввести дополнительные сцены, большое количество персонажей, увлекательных деталей и подробностей, что художник готов отказаться от единого и целостного пространства, чтобы полнее проиллюстрировать сюжет. Художник специально «увеличивает» персонажей на заднем плане, чтобы их жесты и мимика были лучше видны зрителю.

Глубина пространства может передаваться различной степенью проработки деталей объектов в зависимости от удаленности и освещения. Если основная цель художника — это повествование, то он не готов отказываться от интересных подробностей даже на заднем плане. Именно поэтому в миниатюре «Святой Георгий» (f. 279r) через окошко замка у самого горизонта видны люди, наблюдающие за поединком.

В петербургском часослове художник все действие организует на первом плане, а задний план освобождает от обилия персонажей

и подробностей, что создает визуально единое пространство. Интересно отметить, что в петербургском часослове для выделения переднего плана во многих миниатюрах художник создает «порог для зрительного отсчета пространства» [2, с. 19], от которого «отмеряются» все планы. Это может быть «разлом земной коры» с живописными неровными краями или крупные предметы. Этот прием восходит еще к традиции Мастера Бусико: он использовал в качестве репуссуара «светлую полоску почвы», вогнутую, наподобие лунки. В «Благовестии пастухам» Мастер Жана Ролена изображает золотые пни деревьев с рисунком коры и сучьев. В интерьере персонажи стоят на постаменте, мы видим его передний край. В венском часослове разломы показаны значительно реже («Встреча Марии и Елизаветы», f. 68r), и они больше напоминают аккуратно закругляющуюся сцену («Несение креста», f. 35v, «Св. Петр», f. 232r). В дальнейшем у Мастера Франсуа разломы окончательно превратятся в ровную поверхность сцены (Egerton 2045, f. 172v), что усилит театральность и еще больше сблизит миниатюру с построением сцен религиозных мистерий.

Подводя итоги, можно сказать, что середина XV в. — уникальное время в развитии книжной миниатюры. Разбор петербургского часослова и его сравнение с предшественниками и современниками Мастера Жана Ролена показывают, какой сложной и неоднородной была художественная жизнь во Франции в середине XV в., какие разные задачи ставили себе художники в изображении пространства, архитектуры, пейзажа.

Неслучайно творчество Мастера Жана Ролена получило разные оценки у искусствоведов: оно относится к переходному периоду между интернациональной готикой и новым искусством Северного Возрождения. Художник использовал разные приемы даже в одном произведении. В чем-то он дерзкий экспериментатор, а буквально через несколько страниц может показаться очень консервативным. Но это еще очень живое, «не закостеневшее» в «непреложных» правилах искусство.

Анализ петербургского часослова показывает, что в целом он соответствует тому представлению о стиле Мастера Жана Ролена, которое сформировалось в трудах Элеанор Спенсер и Питера Рольфа Манкса, рассматривавших миниатюры этого художника в «Часах Мудрости». Однако при ряде точных совпадений у петербургской рукописи есть несколько особенностей: умение построить убедительное и соразмерное интерьерное пространство, которое говорит о понимании законов перспективы, использование возможностей света и инновации в пейзаже.

Сравнение принципов построения пространства в петербургском и венском часословах выявляет индивидуальную специфику каждой рукописи и приводит к важным выводам. В чем-то более ранний петербургский часослов кажется более новаторским: автор убедительно строит пространство вымышленных интерьеров, умело вводит цезуры и свет для создания цельного художественного образа, использует принцип соразмерности фигур и архитектуры. Иногда в пейзажных миниатюрах появляются вполне «реалистичные» детали, восходящие к зрительным натурным впечатлениям, как, например, в композиции с настоящим восходящим солнцем.

С другой стороны, в венском часослове художник в отдельных композициях смело отказывается от симметрии природных форм: деревья приобретают неровные криволинейные более естественные очертания, мастер не боится объединять их в общие массы, композиции «наполняются воздухом», благодаря прозрачности заднего плана. Многочисленные города, крепости, деревни утрачивают монотонность, характерную для петербургского часослова, и становятся более вариативными и сложными.

Специфика пространственных построений и цельность стиля петербургского часослова позволяют предположить, что все миниатюры этой рукописи выполнены одной рукой, а именно самим Мастером Жана Ролена, который работал над иллюстрированием книги один, без помощников.

Цельность и индивидуальную определенность стиля петербургского часослова оттеняет его сравнение с часословом из Вены, который хотя и приписывается тому же Мастеру Жана Ролена, но значительно отличается от него по своим принципам построения пространства, композиционным предпочтениям и вариативности схем. Возможным объяснением неоднородности венского часослова может стать гипотеза о том, что рукопись из Вены является творением не одного, а, возможно, двух мастеров, работавших вместе, но отличавшихся в предпочтениях и подходах. На основании художественного анализа можно предположить, что в оформлении венского часослова принимал участие Мастер Франсуа: он приносит новые черты в зрелый стиль Мастера Жана Ролена. Одним из аргументов в пользу этой гипотезы служат колорит и фактура изображения неба в венском часослове, сложные перегруженные деталями интерьеры — черты, которые перейдут в более поздние самостоятельные произведения Мастера Франсуа.

Другая причина значительных различий между петербургским и венским часословами может заключаться в эволюции художественных приемов художника под влиянием моды или желания заказчика. Учитывая необычность общей композиции страниц петербургского часослова, характерной для фламандской школы, возможно предположить использование образца, который повлиял на стиль художника именно в этой работе.

Сравнение петербургского часослова с другими произведениями Мастера Жана Ролена, а также с манускриптами, украшенными его предшественниками и последователями, показывает, как сложно провести ту черту, которая однозначно разделит работы одного художника от работ другого. Граф Поль Дюррье, несомненно, обладал большим художественным чутьем, объединив в свое время этих художников — Мастера Жана Ролена и Мастера Франсуа — в одну группу, так как иконография, отдельные персонажи, приемы переходят из одного часослова в другой. Это свидетельствует о том, что парижская художественная школа была очень цельным явлением, а драгоценные папки с образцами верно служили целым поколениям живописцев.

Исследователям еще многое нужно сделать, для того чтобы прояснить творческий путь интересующего нас художника, но уже из данного анализа понятно, что петербургский часослов — это очень важный памятник, позволяющий увидеть стиль мастера Жана Ролена в наиболее «чистом» и самостоятельном проявлении. Стиль миниатюр этой рукописи отражает новые художественные поиски мастера и определяет даже целый этап в его творчестве.

Мы стоим на пороге революции в изучении средневековых манускриптов. Раньше изучение рукописных книг, разбросанных по библиотекам всего мира, базировалось только на тех примерах, которые исследователю удалось увидеть своими глазами. Исследовательская работа была возможна только при возможности путешествовать и прекрасной визуальной памяти. Качественное воспроизведение миниатюр появилось только в конце прошлого века. Сейчас библиотеки стали выгладывать свои коллекции миниатюр в хорошем качестве в сети интернет, появились базы данных с возможностью настраивать поиск по иконографии, региону, автору. Пока мы только в начале этого пути. Однако в ближайшее время нас будет ждать много открытий в этой области: на основании все большего числа произведений, доступных для изучения,

можно будет сделать обоснованные выводы о биографии и творческом пути безымянных средневековых художников, точнее атрибутировать различные произведения, а если очень повезет, разгадать их неизвестные пока имена.

Список литературы:

1. *Воронова Т.П.* Неизвестный памятник французского искусства XV в. из собрания публичной библиотеки в Ленинграде // Сборник Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг. Сборник научных трудов. — Ленинград, 1988. — С. 179–192.

2. *Егорова К.С.* Пейзаж в нидерландской живописи XV в. — Москва, 1999.

3. *Золотова Е.Ю.* «Часослов Этьена Шевалье» Жана Фуке: традиции и новаторство // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 85–95.

4. *Золотова Е.Ю.* Бартельми д'Эйк. Зрелый период // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 45–55.

5. *Золотова Е.Ю.* И снова о влияние франко-фламандского севера на французскою книжную миниатюру XV века // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 163–175.

6. *Золотова Е.Ю.* Миниатюра «Обрезание» из французского часослова XV века и фламандская традиция // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. — Москва, 2019. — С. 155–161.

7. *Золотова Е.Ю.* Миниатюра раннего Бартельми Д'Эйка // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 13–25.

8. *Золотова Е.Ю.* Французская живопись XV века и Италия // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 97–108.

9. *Золотова Е.Ю.* Французская живопись XV века после столетней войны. На пути от средневековья к новому времени. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2000.

10. *Киселева Л.И.* Западноевропейские «Книги часов» в библиотеках Санкт-Петербурга (описание рукописей XIV–XVI вв.). — Санкт-Петербург, 2008.

11. *Куртеева Т.Н.* Архитектурные мотивы во французской готической миниатюре. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Санкт-Петербург, 1999.

12. *Avril F., Reynaud N.* Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. — Paris, 1993.

13. *Backhouse J.* Books of hours. — London, 1985.

14. *Durrieu P.* L'enlumineur et le miniaturiste // Academie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des seances. — Paris, 1910. — P. 330–346.

15. *Durrieu P.* Un grand enlumineur parisien au XV siècle: Jacques de Besancon et son oevre. — Paris, 1892.

16. *Monks P.R.* The Brussels Horloge de Sapience: Iconography and Text of Brussels, Bibliotheque royale, ms. IV 111. — Leyden-New York, 1990.

17. *Monks P.R.* The Master of Jean Rolin II as the illuminator of the Gages de Batailles in Paris, Bibl. nat. Fr. 2258 // Scriptorium. Vol. XLVI. — Brussels, 1992. — P. 50–60.

18. *Monks P.R.* The Rolin Master's Hand in London BL MS Additional 25695 // Medieval textes and images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages. — Coire-Sidney, 1991.

19. *Spencer E.P.* L'Horloge de Sapience, Bruxelles, Bibliotheque royale, ms. IV 111 // Scriptorim. Vol. XVII. — Brussels, 1963. — P. 277–299.

20. *Sterling Ch.* La peinture medievale a Paris, 1300–1500. Vol. II. — Lausanne, 1990.

Л.В. КАЗАКОВА
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ, академик РАХ (Москва)
e-mail: kazakova.luda1938@mail.ru

L.V. KAZAKOVA
Doctor of arts, Chief Researcher of the Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts. Academic of the RAA
e-mail: kazakova.luda1938@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-343-361

ТРАНСКРИПЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ (К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИИ)

TRANSCRIPTIONS OF TRADITIONAL TECHNIQUES IN CONTEMPORARY DECORATIVE ARTS (ON THE ISSUE OF INNOVATION)

В статье рассматривается проблема использования традиционных технических приемов и их транскрипции в современном развитии декоративного искусства. Размах технического эксперимента тесно связан с общей в современном искусстве устремленностью к открытию и обновлению, изменяющей эстетический климат общества. В любом жанре декоративного искусства оригинальность авторского технического приема в работе с материалом определяет художественную значимость произведения.

The article deals with the problem of using traditional techniques and their transcription in the modern development of decorative art. The scope of a technical experiment is closely related to the general striving for discovery and renewal in contemporary art, which changes the aesthetic climate of society. In any genre of decorative art, the originality of the author's technique in working with material determines the artistic significance of the work.

Ключевые слова: технический эксперимент, декоративное искусство, инновация, авторский прием, пространство, арт-объект, стекло, керамика.
Keywords: technical experiment, decorative art, innovation, author's technique, space, art object, glass, ceramics.

Художественная практика в современном декоративном искусстве дает основание говорить об очевидных инновациях, накале художественно-технического эксперимента, связанных с общей атмосферой устремленности к открытию и обновлению. Прежде всего, это принципиальный пересмотр позиций художников в поисках нового содержательного начала авторских произведений, их функциональных смыслов и роли в создании особой эмоциональной ауры в пространственной среде, а также невиданный ранее расцвет технического эксперимента. На последнее обстоятельство мы хотим обратить особое внимание, так как оно в значительной степени определяет впечатляющие перемены в современном творческом процессе.

Вопрос новизны в искусстве заключает в себе философский аспект. Существует много разных мнений, высказываний, аргументов в понимании ее сущности и критериях ее оценки. Афористичная фраза Э. Уорхола о том, что созданное — уже не ново, обостряет суть понятия инновации. Создание нового и признание этого факта предполагают знание уже существующего, появившегося ранее, что далеко не всегда входит в реальные установки художественной практики. Как правило, художник живет и творит по законам своего времени. Уже это обстоятельство и дар предвидения, предопределения выводят создателя на путь «новой истины». «Подобно всем эпохам радикальных преобразований, наше время не даёт художнику покоя, требует от него всеобъемлющих озарений, принуждает к гениальности» [1].

Важным фактором является готовность к эстетическому освоению и осознанию нового, особенно в среде молодого поколения. Об этом свидетельствует повышенный интерес к выставкам, новым по содержанию и принципам экспозиции. Мысль Х. Ортега-и-Гассет о появлении и существовании в мире «бесспорного факта нового эстетического чувства» остается актуальной [2].

Размах технического эксперимента в авторском творчестве на рубеже XX–XXI веков продиктован запросами времени. В любом жан-

ре декоративного искусства исключительность, оригинальность приема становятся все более значимыми в определении эстетической ценности произведения.

За последние годы состоялись многочисленные конференции, круглые столы, посвященные развитию техник и технологий в искусстве, в том числе в РАХ [3]. На круглом столе РАХ 2017 года на тему «Влияние техники на творческий процесс» отмечалось: «Есть много признаков того, что мы вступили в философский этап освоения научно-технических новаций» [4]. Сохранение баланса между художественным и техническим началом в созидательном творческом процессе придает особую значимость обновлению технических средств для выстраивания собственной философии творчества, формирует новые типы мышления.

Путь развития декоративного искусства XXI века мы рассматриваем и воспринимаем как путь ярких творческих личностей и их творений, определяющих главные магистрали его движения, развития и расширения границ. Авторский индивидуальный стиль, метод, почерк выходят на передний край наших рассуждений, а потому означенную проблему мы рассматриваем сквозь призму творчества ведущих художников декоративного искусства.

Речь пойдет об авторском художественном стекле и керамике, развивающихся в контексте больших пластических искусств. Техническая основа, приемы работы с материалом всегда составляли неотъемлемую часть развития декоративного искусства. «Изобретение новых материалов и открытие видов их обработки определяли целые линии развития, возникали историко-культурные и художественные понятия: венецианское стекло, чешский хрусталь, керамика Веджвуда, копенгагенский фарфор» [5]. В разные эпохи рождался эстетический идеал, вдохновленный природой материала. Сегодня художники располагают широкой палитрой технических средств, которые во многом определяют или «подсказывают» автору и выбор темы, и ее воплощение. Нас интересует, в какой форме осознания в реальной практике происходит трансформация известных технических приемов, выраженная в их нетрадиционном использовании.

В создании стекольного объекта каждая традиционная техника, будь то горячие или холодные приемы обработки — выдувание, лепка, гравировка, литье, спекание — дает возможность открыть новую художественно-материальную субстанцию.

Характерным примером служат произведения с гравировкой — самой классической, традиционной и трудоемкой техникой обработки хрусталя и стекла. «Искусством для королей» назвал гравированное стекло известный чешский художник Р. Роубичек, имея в виду его исключительную художественную ценность. В настоящее время подлинные школы гравировки остались в Чехии, Германии, в меньшей степени — в Великобритании, Швеции. Во многих высших учебных заведениях США и Европы обучение гравировке исключено из учебных программ. Мастеров-исполнителей становится все меньше, а из числа художников лишь единицы сами гравируют свои работы. В США, Франции, Японии трудно назвать выдающихся современных авторов. В Китае лишь идет процесс освоения этой техники. Занятие гравировкой перешло в формат специально организованных летних школ, семинаров и мастер-классов, как, например, школа BildWerk во Фрауэнау в Германии, организованная по инициативе основателя студийного движения стекла в Европе и владельца стекольной фабрики Э. Эйша. В результате встречи группы энтузиастов (К. Кольман, В. Верним, Н. Кальтхоф) в 2013 году возникло объединение гравировки по стеклу —GlassEngravingNetwork (GEN). В результате уже в 2015 году была организована передвижная выставка, стартовавшая в Стоурбридже в Англии в рамках Британской биеннале стекла, представленная в Бельгии, Нидерландах, Германии, Чехии, Финляндии и завершившаяся во Фрауэнау в музее стекла [6].



Рис. 1. В. Маковецкий, Е. Лаврищева. «Ангел» 2002. Оптическое стекло, объёмная гравировка. В-30

Отрадно отметить, что этот жанр, становящийся все более избирательным во всем мире, переживает в отечественном стеклоделии возрождение и расцвет. Выставка гравированного стекла в музее керамики и «Усадьба Кусково» в 2004 году уже тогда обозначила смелые перемены в характере резьбы и появление в этой технике крупных пластических объектов. В 2019 году состоялась масштабная ретроспективная выставка гравированного стекла из собрания Государственного Эрми-

тажа и Елагиноостровского музея стекла, позволившая взглянуть на истоки и современность. Достижения этого вида искусства стекла мы отмечаем уникальными авторскими работами признанных мастеров Ф. Ибрагимова («Адам и Ева», «Путешествие Гулливера»), А. Фокина («Большое дерево»), А. Курилова («Над волнами», И. Дикого («Коррида-II»), В. Маковецкого и Е. Лаврищевой («Сцилла и Харибда»), И. Ивановой («Сова»), Е. Ивановой («Игра»). Они демонстрируют всю палитру технических возможностей гравировки — от ювелирной проработки деталей до скульптурной выразительности «мазков» резца, уходящих в плоть материала, достигающих его максимальной энергетической силы. При этом система оснастки, инструментарий для обработки стекла практически не меняется десятилетиями. Принципиально новым приемом, достигающим пластически-иллюзорного эффекта, является введение изобразительного мотива во внутреннее пространство объема. Вместе с тем, появились новые абстрактные формы и объекты. Изображение уступило место новым конструктивно-пластическим и техническим средствам. Общая тенденция развития от предмета к арт-объекту ярко проявляется и в этом, наиболее каноническом виде стекла.



Рис. 2. В. Касаткин. «Бухта». 2005. Хрусталь, травление. 38х16

Из всей плеяды мастеров особого внимания заслуживает творчество В. Маковецкого и Е. Лаврищевой. Этот замечательный тандем (Лаврищева — прекрасный рисовальщик, Маковецкий — уникальный мастер-гравировщик) создал стилистически новое направление. Отказавшись от общепринятой поверхностной гравировки и линейной резьбы, Маковецкий обратился к скульптурным формам с использованием авторского приема мощной «выборки» поверхностей, «выгрызания материала», по выражению автора. Эта радикальная новация открыла игру объемов, поток света, оптические эффекты внутреннего глубинного пространства, непредсказуемые отражения от отражений («Дракон горы», «Рейнике Лис», «Дриада», «Падший ангел»). Глубокая рельефная гравировка, при-

водящая в движение массу стекла, берет на себя формообразующую функцию («Сцилла и Харибда»). Ее световое и фактурное решение, выхватывающее разные фрагменты изображения при многостороннем восприятии объекта, позволяет оценить все богатство его оптической реконструкции, равно как и всю многомерность моделированного стекольного пространства. Особое внимание в процессе исполнения Маковецкий уделяет работе со светом: «Не увлечься гравировкой объёмов так, чтобы перекрыть доступ света к определённой части объёма, ведь свет — тоже палитра, которой нужно умело пользоваться» [7].



Рис. 3. Ю. Мерзликина. «Взмах». 2016. Стекло подзеркальное, моллирование, 170х120х106

Новые пластические вариации прочитываются в работах художника Гусевского хрустального завода В. Касаткина, который обратился к трудоемкой технике травления многослойного цветного стекла с последующей пескоструйной обработкой, известной как техника Э. Галле. Сам автор является потомственным стекольным мастером и самостоятельно исполняет свои работы.

Достижения российского стекла в гравировке признаны за рубежом. В частности, на одном из самых авторитетных в мире международных смотрах-конкурсах в Чехии, в Каменицком Шенове, выступавшие в 2002, 2005 годах наши художники были отмечены премиями и наградами, учрежденными стекольной ассоциацией и отдельными художниками. Признанные во всем мире авторитеты из Чехии, Австрии, Великобритании И. Гарцуба, П. Рат, Р. Пеннэл отмечали в работах ведущих мастеров — А. Иванова, Ф. Ибрагимова, А. Курилова, В. Маковецкого и Е. Лаврищевой, А. Фокина — ярко выраженный авторский пластический ход в создании сильных образных ассоциаций. Таким образом, гравированное стекло переживает период эксперимента и обновления языка художественных средств, среди которых главными становятся пластическое начало, современное прочтение графического рисунка,

соединение гравировки с другими техниками и видами обработки.

Формование стекла в горячем состоянии, так называемая гутная техника,— одна из самых древних и традиционных в русском стеклоделии. К сожалению, сегодня, в условиях работы художников преимущественно в мастерской или студии, возможности применения этой техники значительно сократились. Трудно переоценить роль Международного симпозиума по стеклу в Никольске, небольшом городе Пензенской области, ставшим сегодня основным центром авторского эксперимента с горячим стеклом (инициатор и организатор — художник, член-корреспондент РАХ А. Фокин). С 2001 по 2019 год состоялось девять симпозиумов. Традиции этого стекольного района России живы и по сей день, считая с момента основания Бахметевского завода князя А.Д. Оболенского, существовавшего до недавнего времени. Сейчас в городе действуют несколько небольших стекольных производств. Великолепные мастера-исполнители способны реализовать любую идею художников, работающих рядом с ними у стекольной печи. Недавно А. Фокин организовал собственную студию с установкой стекольной печи, в которой приезжающие сюда художники выполняют авторские проекты.



Рис. 4. Т. Фокина. «Первая роса». 2017. Хрусталь, выдувание, склейка. 53х25х37

За последнее десятилетие выявилась тенденция к созданию крупной пластической формы. Б.Фёдоров, Л. Савельева, О. Манукян, Е. Дубская, Ю. Мерзликина, К. Литвин и Е. Есикова и другие в рамках узнаваемой авторской стилистики заметно меняют пластические характеристики объемов, открывают много неожиданного, нового в очертаниях форм, декоративных деталях, в фактуре, что говорит о большом потенциале развития традиционной гутной техники. Отметим, что участие в ландшафтных показах на Елагином острове или Никольских симпозиумах стимулирует создание сомасштабных открытому пространству произведений, как, например, пластический объект Ю. Мерзликиной «Движение», установленный под открытым небом в 2005 году на первом

симпозиуме в Никольске. Постоянными участниками становятся студенты кафедры стекла Строгановской академии. Один из проектов симпозиума «арт-интервенция» был воспринят молодыми художниками как призыв к активному эксперименту, к преобразованию. Их работы отличались полной раскованностью в поисках новой субстанции материала.



Рис. 5. Л. Савельева. «Люди». 2007. Стекло, медь, свободное формование. В-43

Постоянно работает с горячим выдувным стеклом О. Манукян. Традиционная техника существенно трансформировались в новой системе его пластических образов, отличающих почерк мастера, что позволяет говорить о сугубо индивидуальном взгляде на традиционный материал и способы работы с ним. Его излюбленный прием — импровизация с широкой цветной лентой, которую он превращает в сложные по структуре формообразующие элементы, похожие то на языки пламени, то на роскошные букеты в работах последних лет. Импровизационный ход и одновременно точный расчет в пропорциях, ритм изгибов устремленных вверх полос цветного, зачастую красного стекла придают его работам внутреннюю силу напряжения. Многолетняя приверженность автора гутной технике вызывает естественную необходимость ее трансформации в условиях современного эксперимента, поиска новой эстетики современного объекта в пространственной среде. В стремлении к крупной монументальной форме Манукян соединяет стекло с металлом, который служит опорой конструкций объемно-пространственных, сложных по очертаниям, динамичных арт-объектов («Вращение», «Пробуждение», «Объект», «Волна», «Девятый вал» (2011–2014). Эти внушительные по размерам композиции становятся доминантой больших пространств.

На интересных технических приемах строит работу со стеклом представительница стекольной династии Т. Фокина. Особенностью авторской манеры является смелое, казалось бы, несовместимое соеди-

нение стекла и хрусталя, горячих и холодных способов обработки — гранения, гравировки, полировки или травления и так далее. В ряде случаев напыление на поверхность стекла пленки создает эффект иризации, радужного цветения, или зеркального покрытия, меняет цвет и субстанцию стекла. В ее работах с мотивами флоры и фауны это разнообразие приемов дает возможность создавать стилистически разные образы — от натурального изображения цветов до обобщенно-символических («Трава-мурава», «Первая роса», «Цветы Цереры», «Кактус»). Иногда в результате простого технического приема рождается пластический элемент, который становится модулем построения большой композиции или даже небольшой инсталляции.



Рис. 6. Н. Урядова. «Приношение». 2017. Стекло листовое, моллирование. 78х75

Совершенно уникальными являются работы чешского художника Й. Шугайека. Его неоднократное присутствие и участие в российских выставках, творческих акциях (в Гусь-Хрустальном, в Никольске), многолетнее профессиональное общение с российскими художниками, способствовали новому взгляду на возможности гутной техники [8]. Исключительность положения Шугайека состоит в том, что он является великолепным мастером-выдувальщиком, исполнителем большинства своих работ. Особый темперамент, артистизм Шугайека в работе у стекольной печи создавали творческую атмосферу, в которой момент соревнования, стремления к открытию и совершенству становились неизбежными. В свободной игре с расплавленной массой стекла важны и точность жеста мастера, и угаданность ритма движения, и момент остановки текучего материала, как заметил американский художник M.R. Raynes, чувство «замороженного движения».

Новые формотворческие идеи Шугайека ярко проявились в серии его крупных скульптур из бесцветного стекла (размером до двух метров) с изображением женских фигур в произвольных позах. Удлиненность максимально обобщенных форм, достигавшаяся исключительной

для стекла текучестью, стала характерным и узнаваемым авторским приемом в свободном моделировании пластических образов, можно сказать, патентованным знаком художника. Смысловое содержание скульптур чешский критик М. Кливар определил как «символико-экспрессивную жизнеспособность» [9].



Рис. 7. О. Киричек. «НЛО». 2015. Листовое стекло, моллирование, тонирование. 22х47х48

Следует отметить развитие живописной линии, имеющей давние традиции в русском стеклоделии. У нас уже есть классические примеры обновления характера росписи и узнаваемости авторской манеры в современном творчестве Б. Смирнова, Л. Савельевой, Ю. Манелиса, Е. Вихровой, Л. Матосян. Широкий кистевой мазок на поверхности прозрачного объема, цветовая насыщенность или акварельная легкость возрождают в памяти лучшие образцы расписного старого русского стекла, в то же время являя собой яркие индивидуальные творческие решения, в отличие от исторических канонов.

Инновационная идея сочетания техники живописи и моллирования реализована Б. Фёдоровым в уникальных настенных большеформатных панно-триптихах «Посвящение А. Тарковскому», «Солнце». В одном из них сложные, подобные лаве, фактуры, покрывающие большие плоскости, создают впечатление подвижности всей массы стекла, а вспышки золотистого цвета достигают эффекта драгоценности. Что не менее важно — живопись на плоском стекле включается в пространство в формате произведения изобразительного искусства.

Более скромное место в авторском стекле занимает одна из самых классических техник — алмазного гранения стекла и хрусталя, существующая только в условиях производства. Заметим, что на Гусевском и Дятьковском хрустальных заводах сохранилась школа мастерства алмазной грани, что позволяет художникам осуществлять творческий эксперимент. Новые идеи и авторские приемы в огранке хрусталя

в работах гусевского художника В. Касаткина заключаются в пластическом подходе к форме и декору как формообразующему средству, а не только как украшению поверхности. Цвет несет большую эмоциональную и смысловую нагрузку. Разнообразие видов грани — валовая, волнообразная, широкая, острая — в каждом конкретном случае рождает новый пластический эффект («Рассвет», «Пластические мотивы», 2008), «Архипелаг», «Омут» (2018), «Кокетка» (2019). Глубокий контррельеф, игра света и цвета, контраст фактур — излюбленные приемы мастера, благодаря чему привычные «способности» хрусталя проявляются в поле особого эмоционального напряжения.

Новые условия работы в мастерских и студиях ввиду закрытия многих стекольных предприятий в начале 1990-х годов заставили художников обратиться к новым материалам. Листовое стекло, считающееся строительным материалом, стало чуть ли не единственным для воплощения художественных задач. Наступил пересмотр технических возможностей, основными стали холодные виды обработки, всеохватный характер приобрела техника спекания, так называемый фьюзинг (fusing). Заметим, что Чернятинский завод в Брянской области — единственный, который выпускает листовое стекло. Художники работают также с китайским, американским стеклом «Спектрум».

Плоское листовое стекло и техника спекания и моллирования изменила художественные ориентиры в развитии мирового и отечественного арт-стекла. Эта тенденция стала одной из приоритетных в студийном стекле, особенно в Японии, Китае.

Перед художниками возникли абсолютно иные задачи в поисках выразительных средств, выявлении неизвестных ранее природных свойств этого нового в «художественном деле» плоского материала. Усилились роль и значение конструктивно-пространственных форм, разработка новых фактурных покрытий поверхности и их отражающих способностей. Изменилась роль света в насквозь просматрива-



Рис. 8. А. Криволапов. «Схимники Беловодья». 2017. Стекло, литьё в форму. 76х54, 70х78

емых конструкциях. С созданием разного типа конструкций появилась необходимость найти соответствующие приспособления в креплении и сборке деталей, особенно случае соединения стекла с другими материалами, чаще всего с металлом, служащим, как правило, опорой конструкции. Конструирование стекольных объектов во многом созвучно современной архитектуре, и в этом заключены большие потенциальные возможности их синтеза.

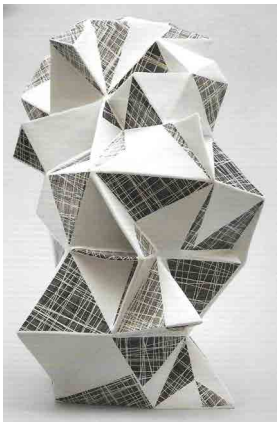


Рис. 9. Л. Крутикова. «Грани видимого». 2016. Каменная масса, глазурь, деколь

Одной из первых обратились к работе с плоским стеклом и технике спекания Л.И. Савельева. В середине 1990-х годов она создала небольшие «пробные» рельефы с изображением птиц, насекомых, оленей. Автор этих строк впервые увидела эти работы в мастерской художника. Подвешенные между оконными рамами, поставленные на подоконнике, они воспринимались как миниатюрные витражи, сливались с пейзажем за окном, а каждый из них в отдельности являлся желанным авторским сувениром. Но возведение этого материала и техники в ранг художественного явления произошло в серии «Я и мой мир» (2002–2004), в которую вошли портреты любимых поэтов и писателей — А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Тютчева, А. Ахматовой, а также близких и друзей самого автора. Творческая удача автора заключалась не только в портретном сходстве персонажей. Инновация состояла в том, что при всей плоскостности листового стекла ощущалась трехмерность объема в пространстве, материальность массы, что в значительной степени достигалось графическими средствами изображения. Этой работой Савельева обозначила одну из основных творческих проблем работы с плоским стеклом — поиски объемно-пластических качествэтого материала в соизмерении с пространством.

Другой творческий ход отличал работы с листовым стеклом Н. Урядовой. Использование техники моллирования в создании матовой поверхности придавало плоскости пластически-живописную фактуру, ритмически напряженную динамичную жизнь. При этом такое решение было адекватно сложным, порой драматичным темам и сюжетам религиозного, исторического содержания. Многочисленные настенные пан-

но, рельефы и горельефы Урядовой, представленные на персональной выставке в 2019 году в Москве, — «Приношение», «Вечеря», «Знамение», «Дары. Царю. Богу. Душе», «Изгнание», «И вот Вам знак» (2013–2018) — выполнены в лаконичной манере, с известной долей условности, однако не теряющей ассоциативной образности, раскрывающей тайные смыслы.

Е. Остапенко-Иванова демонстрирует сложную авторскую технику. Моллированные мозаичные фигурные детали цветного стекла, декоративные в своих очертаниях, методом спекания превращаются в орнаментальные поверхности. Создается впечатление акварельного перетекания цвета, его произвольного движения, свободного ритма («Путь мечты», 2020). Применение особого стекла, «Спектрум» (Spectrum 96), усиливает эффект воздействия авторского приема.

В русле технических инноваций характерна тенденция использования в одной работе разных материалов — стекла, дерева, металла с их разными, оттеняющими друг друга, природными свойствами. При этом значительно усложняются смысловые задачи, появляется возможность обращения к философским темам, что приводит к расширению границ творчества, появлению новых видов и жанров, таких как арт-объект и инсталляция. В современной практике художников декоративного искусства, особенно молодого поколения, мы отмечаем универсализм творчества как особенность современного художественного процесса.

Современные примеры демонстрируют абсолютно иной взгляд на возможности витражной техники. В творчестве Л. Серовой, начинавшей свое творчество с ее традиционного использования, исконная техника разыгрывается со всей свободой формотворческих идей. В «Венеции» автор демонстрирует красоту палитры цветного стекла, спаивает разные по фактуре и цвету пластины, образующие цилиндрический объем. Тонкий колористический подбор синих тонов передает ощущение лагуны, неба воздуха. Темные линии спаек создают графический узор оправы в объекте «Игра». На стыке их соединений сверкают, будто драгоценные камни, так называемые эрклёзы, куски необработанного стекла со сколами.

Материалом-фаворитом стало зеркальное стекло. Безграничные возможности в отражении и преобразовании пространств делают его одним из самых востребованных материалов в современном искусстве. Используя их, художник создает нечто новое, поражающее неожиданным визуально-зрелищным эффектом.

Как правило, работа с зеркальным стеклом связана с конструктивными принципами построения форм. В творчестве петербургского художника Е. Панкратовой зеркало как материал приобретает философский смысл. «Отражение отражённых миров»,— так объясняет задачу автор. По сути, речь идет о законе оптической бесконечности, основанной на отражении подобия в подобном, который Леонардо да Винчи сформулировал в трактате «О живописи и перспективе».

В большинстве ее работ зеркальное стекло становится полотном довольно крупных размеров, которое вбирает в свое пространство все происходящее в нем. Начав с живописи на зеркальной поверхности, «рисуя, как на бумаге», по признанию автора, она приходит к созданию сложных арт-объектов, соединяя стекло с деревом, текстилем, фотографией. Так в объекте «Состояние» (2013) в круглой зеркальной плоскости возникает графическое фотоизображение, сложное по цветовой структуре. При попытке зафиксировать такую работу зритель оказывается вовлеченным в этот внутренний мир. Индивидуальные творческие решения в жанре витража и декоративного панно представляют московские художники Е. Алексеева, Л. Серова, демонстрируя изобретательность авторских технических приемов.

Яркий пример индивидуального творческого высказывания, исходящего от исключительности авторского технического приема, представляет творчество А. Криволапова. Им разработан особый необычный состав массы стекла с вкраплениями глины разного цвета, гипса, толченого кирпича, соды. При этом образуется новая субстанция материала, с которым автор работает на следующем этапе его плавления в форме и дальнейшей трудоемкой обработке шероховатой, сложной по фактуре, поверхности. Полупрозрачное глухое стекло, в то же время светящееся изнутри, его особая органическая структура, напоминающая слоистые породы, вспененную лаву со всеми их природными свойствами, создают впечатление его архаической древности, налета патины времени. Монументальные многочастные рельефы-пласты, равно как и скульптура, воспринимаются как летопись нашей древней истории в пластических образах. Удивительное соответствие выразительных средств авторской техники историческим сюжетам и образам, библейским персонажам достигает абсолютной художественной гармонии («Путешествие А. Никитина», «Слово о полку Игореве», «Кто мы?», объекты — «Борис и Глеб», «Схимники Беловодья», «Добрый пастырь», «Иоанн-креститель», «Пётр и Февронья», «Степан Разин», «Незваный гость»).

Большую популярность вновь приобретает техника выдувания стекла на газовой горелке. В истории отечественного стекла ее расцвет падает на 1970-е годы и связан с именами И. и М. Маршумовых, работавших тогда на Калининском стеклозаводе в Твери. Их фигуративная стеклянная миниатюра, выполненная с ювелирным мастерством, по сути, представляла собой камерную скульптурную пластику и в таком качестве органично вошла в интерьерное пространство. Цельность, нерасчлененность объемов небольших по размеру фигурок достигалась особым методом, когда все детали «продувались» на трубке в цельную форму, а не припаивались к ней. Легкая незатейливая роспись завершала задуманный образ. В настоящее время в нашей художественной практике эта техника осталась в сфере сувенирной продукции, в основном, анималистического характера. Отрадно отметить, что А. Маршумов продолжил дело своих родителей. При этом он привнес свой взгляд на возможности скульптуры из дрота. Более крупные размеры композиций, иной декоративно-ритмический и цветовой строй, пластическая наполненность объемов, отточенные по силуэту детали отличают работы автора. Кроме того, Маршумов стал инициатором создания музея стекла в селе Медном Тверской области, где представлены лучшие образцы, изготовленные на газовой горелке.

В мировом стеклоделии эта техника получила неожиданный размах уже в формате арт-объекта. Из сферы стеклянных миниатюр эта техника широко распространилась на создание крупных многочастных объектов, своего рода инсталляций. Особенно характерна эта тенденция в американском стекле. Главные фигуры этого вида искусства в США —М. Кэн, Л. и Дж. Кокер, Д. Мэнли, семья Лорон. Успешно, на протяжении более тридцати лет, работает в этой технике Ш. Феро в своей студии в Пэнлэнд (штат Северная Каролина). Широко известен П. Стенкард, стоявший у истоков этого вида стекла, Дж. Раффнер, которую окрестили королевой Flameworking. Ее сложные, крупные по размеру композиции представляют собой концептуальные арт-объекты. Из признанных современных мастеров более молодого поколения можно назвать К. Койке (японский художник, которая с 2003 года работает в США). Она создает фигуративную трехмерную пластику с изображением зверей, возникающих из множества стеклянных нитей, «сплетённых» в ажурном сквозном узоре [10]. В послевоенные годы было сильно влияние Чехии (вспомним Я. Брыхту, автора популярной фигурки Й. Швейка), Германии, Австрии,

особенно в анималистическом жанре. Фигурки изготавливали также в Италии на Мурано, во Франции. В Италии мы отмечаем творчество старейшего мастера В. Костантини, прошедшего школу мастерства на Мурано и работающего в мастерской в Венеции.

Искусство стекла на газовой горелке получило распространение во многих странах, подтверждением чего стал Международный фестиваль в декабре 2019 года в Китае. Биеннале современного стекла в Лондоне в 2019 году также включала эту технику. Последняя входит и в программы обучения многочисленных летних студий и семинаров. Повышенный интерес к изготовлению стекла на горелке объясняется возможностью такой работы в лабораторных условиях.

Уровень и размах технического эксперимента на Западе чрезвычайно широк. Об этом можно судить по тому количеству мастер-классов, творческих семинаров, перечню технических дисциплин, которые предлагаются для обучения летними школами в разных странах. Среди них — всемирно известная уникальная школа Пилчак глас в Сиэтле в США —детище Д. Чихули, которая существует уже почти пятьдесят лет. Ее программы по обучению стекольному ремеслу охватывают буквально все существующие техники и приемы работы, включая, помимо стекла, работу с деревом и металлом. Среди приглашенных преподавателей — ведущих художников стекла из разных стран мира — есть специалисты по керамике, мебели, осветительным приборам, голографии и другим дисциплинам. Не последнюю роль в деятельности школы играет Международная ассоциация художников стекла (GAS), которая ежегодно, с 1975 года, проводит встречи художников стекла всего мира, сопровождаемые устройством выставок, мастер-классов, лекционных чтений. Последняя состоялась в 2021 году в Сиэтле (США). Можно констатировать, что технический эксперимент имеет приоритетное начало в современном студийном движении. Более того, диапазон поиска расширяется за счет использования новых технологий, связанных с использованием неонового света (музей неонового света открылся в Калифорнии), всякого рода визуальных средств. Наблюдается тесная связь науки и искусства стекла, в результате лабораторных исследований становятся возможными применение лазерных и рентгеновских лучей, новых по составу материалов, например, таких, как плазменное вещество. В 2017 году в США в Калифорнии состоялась выставка «Искусство плазмы». Открыт музей виртуального искусства, в музее стекла в Корнинге существует большой

раздел визуального искусства, что свидетельствует об утверждении этого жанра в структуре современной культуры.

С такой же устремленностью к техническому эксперименту работают керамисты. Современный взгляд и обращение к древнейшей технике «раку», с характерным для нее приемом дровяного обжига, дает открытия новых сложных структур поверхности изделий. С помощью технологии «бумажной глины» (paper clay), когда глина смешивается с целлюлозой, меняется структура массы, увеличивается пластичность глины. В работе она дольше не рассыпается, что дает возможность художнику работать с сухими деталями. Художники включают в глину разные вещества и материалы. Например, В. Решетников спекает глину со стеклом, металлом, использует ткань. Окуная ее в глину, шликер, он формирует пластику. Авторский технический прием работы с фарфором позволяет Н. Хлебцевич создавать утонченные, хрупкие формы. Автор считает, что авторский почерк во многом определяется новациями в использовании материала. Обмакивая бумагу в фарфоровую массу, она получает тонкие слои, которые отливает в гипсовую форму.

Л. Крутикова, работая с глиной, каменной массой, фарфором, бумагой, выводит материалы за пределы их обычного видения в контексте предметного существования, давая им новую жизнь в мире игровых отношений с пространством с помощью форм, линий, цвета и света. Она создает скульптурно-графические пространственные конструкции. Из плоских деталей, вырезанных из пластов глины, автор конструирует сложные по конфигурации объемы, в которых плоскости приобретают пластическое качество. Черно-белую графику она переводит на керамику средствами печати, деколи, росписи. Соединение скульптуры с графикой дает новый впечатляющий результат, при этом идея «развернуть графику в трёхмерность, сделать её скульптурой» претворяется в создание нового вида скульптурной графики. Графические черно-белые объекты Крутиковой — «Движение формы» (2014), «Грани видимого», «Топология объекта» (2016), «Части целого» (2017), с наслоением, сложной комбинаторикой большого количества плоскостей, их симметрией ритмов и открытым обращением к пространству, — заключают в себе иллюзию движения. Автор ставит перед собой задачу «создать иллюзию подвижности и потери устойчивости объекта при полной его физической стабильности» [11]. При этом свет и тень берут на себя роль активных «концептуальных» художественных средств. При определен-

ном освещении фарфоровые пластины приобретают объем. Свет меняет ауру восприятия произведений. Фрагмент наделен силой полноценной художественной выразительности. Тень как бинарная форма обладает какой-то магией нематериального присутствия.

Современные художники вспомнили авторский прием в творчестве художника XVI века Б. Палисси, который состоял в «выжигании лягушек и змей», предварительно обработанных фарфоровой массой. П. Голощапов и О. Симатова обмакивают в фарфор ветки, растения, которые при обжиге выгорают, оставляя свои формы. Следует заметить, что у художников, работающих с керамикой, существует проблема создания крупной формы из-за ограниченных размеров печей для обжига, поэтому инсталляции создаются из множества составных частей, фрагментов, модулей. Однако потенциал развития керамики заключается в соединении разных материалов, технических приемов, в обращении к другим видам искусства, а главное — в новых идеях и осознании ее новой эстетической роли в реалиях современной художественной культуры.

Таким образом, наряду с традиционными техниками и их традиционным использованием, за последнее тридцатилетие возникла целая новая «индустрия» техник и технологий, значительно меняющая общий художественный облик современного арт-стекла и керамики.

Примечания:

1. *Мальро А.* Зеркало нимба. — М., 1989. — С. 152.

2. *Х. Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства. М., АСТ. 2008. — С. 29.

3. По итогам международной конференции РАХ в 2018 году опубликована коллективная монография. Особенности развития техник и технологий в современном искусстве. История и современность. — Москва, 2020.

4. *Сафарова А.Д.* Влияние техник на творческий процесс // Декоративное искусство. Лето. 2017. — С. 47.

5. *Казакова Л.В.* Транскрипции традиционных технических приёмов в современном творчестве // Особенности развития техник и технологий в современном искусстве. История и современность. — Москва, 2020. — С. 226. См. [3]

6. *Сааре М.* Гравировка в странах Европы в XXI веке на примере Glass Engraving Net Work //Гравировка в художественном стекле. — СПб., 2020. — С. 83, 84.

7. *Лаврищева Е.В. Маковецкий В.К.* Художники-граверы по стеклу. Санкт-Петербург //Гравировка в художественном стекле. — СПб., 2020. — С. 80.

8. Шугайек Й. избран в 2008 году почетным членом-корреспондентом РАХ. В годы обучения в Высшей художественно-промышленной школе в Праге, в классе всемирно известного в стекольном мире профессора Станислава Либенского, Шугайек стажировался в Королевском колледже искусств в Лондоне (1968–1971), где обучался мастерству выдувальщика и получил соответствующую аттестацию. Затем последовала работа в стекольных мастерских Венеции и Мурано, в академии Ритвилда в Амстердаме, в колледже декоративных искусств в Эдинбурге.

9. Apollo-1978. № 303. P. 325.

10. *Kaori Koike*. Bit by bit. The Glass Art Society. — Kentucky, 2010. — P. 110–111.

11. *Кульпина Ю.* Путь преодоления материи и пространства //Декоративное искусство. — 2020 (245). — С. 102.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 15.09.2021
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 23.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9