ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

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

2/2023
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023. – № 2. Часть 1. – 444 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по научным специальностям: 5.10.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура; 5.10.3. Техническая эстетика и дизайн

Учредитель: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Бурганов А.Н. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. — кандидат философских наук
Жердев Е.В. — доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. — доктор искусствоведения, профессор
Лободанов А.П. — почетный член РАХ, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова
Лоддер Кристина — доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Смекалов И.В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, ГТГ
Малолетков В.А. — доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. — доктор искусствоведения, профессор
Назаров Ю.В. — доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ
Трощинская А.В. — доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. — доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243 от 28 ноября 2022 г.

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Урал-Пресс

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

© Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, 2023

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU» / Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – RGHPU, 2023. – № 2. Part 1. – 444 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 according to scientific specialties: 5.10.3. Fine and decorative arts, architecture; 5.10.3. Technical aesthetics and design

Publisher: Russian State University 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. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor, Rector of the Stroganov University
Burganov A.N. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Koshayev V.B. — Doctor of Art Criticism, Professor
Lobodanov A.P. — Honorary member of Russian Academy of Arts, Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Art of the Lomonosov Moscow State University
Lodder Christina — PhD, Professor, School of Arts, University of Kent
Maistrovskaja M.T. — Doctor of Art Criticism, Professor
Maloletkov V.A. — Doctor of Art Criticism, Professor
Nazarov Y.V. — Doctor of Art Criticism, Professor, corresponding member of the Russian Academy of Arts
Troshinskaya A.V. — Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri — PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Zherdev E.V. — 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; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Subscription index 81174 in the Ural-Press catalogue

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

© Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2023

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура / Fine and decorative arts, architecture

Русский стиль и Строгановская школа
Russian style and the Stroganov school 12

Н.С. Букури
N.S. Bukuri
Гостиница «Ленинградская» — отголосок «русского стиля»
The «Leningradskaya» hotel — the echo of «Russian style» 16

Е.Е. Докучаева
E.E. Dokuchaeva
Русский стиль в творчестве Ипполита Антоновича Монигетти (1818–1878)
Russian Style in the Works of Ippolit Antonovich Monighetti (1818–1878) 26

Е.А. Заева-Бурдонская
E.A. Zaeva-Burdonskaya
Русский стиль в современной модели дизайна. Опыт жанровых аллюзий
Russian style in a modern design model. Experience of genre allusions 38

И.Ю. Перфильева
I.Y. Perfilyeva
«Русский стиль» в интерпретации современных российских творческих ювелирных мастерских: развитие или консервация традиции
«Russian style» in the interpretation of modern Russian creative jewelry workshops: the development or preservation of tradition 46

М.К. Юдина-Надеждина
M.K. Iudina-Nadezhdina
Русский стиль в театральной деревянной архитектуре второй половины XIX века
Russian style in theatrical wooden architecture of the second half of the XIX century 61

С.В. Курасов, Ми Цяомин
S.V. Kurasov, Mi Qiaoming
Россия-Китай: диалог искусств и практика совместных пленэров
Russia-China: Dialogue of Arts and Practice of the Joint Plein Airs 76

В.Ф. Зива, Ю.А. Манин
V.F. Ziva, Y.A. Manin
Подготовка художников-реставраторов монументально-декоративной живописи в контексте современных требований к высшему образованию
Training of restoration artists of monumental and decorative painting in the context of modern requirements for higher education 90

Л.В. Казакова
L.V. Kazakova
Авторский стиль в контексте художественного производства
Personal creative style in the context of artistic industrial production 102

К.Н. Гаврилин, А.Б. Нефедова
K.N. Gavrilin, A.B. Nefedova
Произведения В.А. Ватагина в музейных собраниях: особенности коллекции Государственного Дарвиновского музея
Works by V.A. Vatagin in museum collections: features of the collection of the State Darwin Museum 118

Е.В. Жердев, Лю Бинь
E.V. Zherdev, Liu Bin
Религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников
Religious and philosophical-aesthetic ideals in works of Chinese artists 127

А.Н. Ковальчук, П.О. Цветкова, Чжан Утао
A.N. Kovalchuk, P.O. Tsvetkova, Zhang Wutao
Монументально-декоративное искусство в формировании художественно-образной среды станций метрополитена (на примере г. Ухань, Китай)
Monumental and decorative art in the formation of the artistic and figurative environment of metro stations (on the example of Wuhan, China) 138

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova
Дом Гюйгенса как архетип воспроизведения палладианских принципов в Голландии XVII века
Huygens' house as an archetype of the reproduction of Palladian principles in Holland in the XVII century 148

К.Н. Гаврилин, Лю Синь Си, А.И. Савицкая
K.N. Gavrilin, Liu Xin Xi, A.I. Savitskaya
Китайско-советские художественные связи и их роль в становлении искусства гравюры в Китае
Chinese-soviet artistic relations and their role in the development of the art of engraving in China 157

К.Н. Гаврилин, Цю Цян
K.N. Gavrilin, Qiu Qiang
Тема национальных меньшинств Китая в творчестве Чжань Цзяньцзюня
The theme of national minorities of China in Zhan Jianjun`s creativity 163

Ди Оулэй, Е.Е. Докучаева
Du Oulei, E.E. Dokuchaeva
Архитектурные особенности и художественный образ китайской «Мечети небесного журавля» в Янчжоу
Architectural Features and Artistic Image of the Chinese «Heavenly Crane Mosque» in Yangzhou 169

П.С. Кононова
P.S. Kononova
Проблемы реконструкции линейных сооружений в исторической части города на примере Ольгинского моста в г. Пскове
Reconstruction of linear structures in historical places main difficulties (on example of the Olginsky Bridge in Pskov) 178

М.В. Горелов
M.V. Gorelov
Архитектурно-стилистические и конструктивные особенности маяков Крыма
Architectural, stylistic and design features of Crimean lighthouses 192

К.О. Мхитарян, Ж.И. Айтуганова, Т.Д. Саттарова
K.O. Mkhitaryan, J.I. Aytuganova, T.D. Sattarova
Вертикальные фермы, их характеристики, концепции и виды
Vertical farms, their characteristics, concepts and types 210

Чан Куок Тхинь, И.И. Орлов
Chan Quoc Tinh, I.I. Orlov
Современное состояние общинного дома «динь» XVI–XVIII вв. и перспективы сохранения
Functional-spatial and constructive genesis of the community house in the XVI–XVIII centuries 223

Ф.Ф. Джурич, И.П. Кириенко
F.F. Dzhurich, I.P. Kiriyenko
Гештальт в дизайне жилого интерьера
Gestalt in residential interior design 233

Н.Д. Корина
N.D. Korina
«Памятник русской культуре…». Сергей Михайлович Волнухин и московская скульптурная школа в конце XIX – начале XX века
«Monument to the Russian culture…». Sergei Mikhailovich Volnukhin and the Moscow School of Sculpture in the late 19th and early 20th centuries 245

А.Ф. Ибрагимова
A.F. Ibragimova

Реляционная эстетика в искусстве скульптуры открытых общественных пространств
Relational art of open public spaces sculpture 258

А.С. Ильин
A.S. Il'in

Преемственность традиций в формировании художественно-стилевых особенностей ледовой скульптуры разных регионов России
Continuity of Traditions in the Formation of Artistic and Stylistic Features of Ice Sculpture in Different Regions of Russia 266

Фань Чжиюй
Fan Zhiyu

Скульптура Чжан Вэя — поиск связи между традиционной китайской культурой и современным обществом в скульптуре
Zhang Wei's Artistic Practice — The Search for Connections between the Traditional Chinese Culture and the Modern Society in Sculpture 276

П.П. Козорезенко, И.И. Орлов, М.Л. Половинкина
P.P. Kozorezenko, I. I. Orlov, M.L. Polovinkina

Проблемы интерпретации советского искусства: от традиционных христианских начал до создания «новой религиозности»
Problems with the interpretation of Soviet art: from traditional Christian beginnings to the creation of a «new religiosity» 282

А.Л. Павлова
A.L. Pavlova

Эклектика в церковной стенописи: росписи церкви Благовещения с. Княжево под Бежецком
Eclecticism in church wall painting: the murals of the Annunciation church in the village of Knyazhevo near Bezhetsk 291

М.Ю. Сивкова
M.Y. Sivkova

Влияние художественных тенденций 1970–1980-х на произведения флорентийской мозаики в позднесоветском монументальном искусстве
The influence of artistic trends of the 1970–1980s on the works of Florentine mosaics in the Late-Soviet monumental art 311

П.А. Арзамасцева
P.A. Arzamastseva

Трансформация художественного стиля Бориса Дехтерева на материале иллюстраций к произведениям Максима Горького
The Transformation of Boris Dekhterev's Artistic Style in His Illustrations for Maxim Gorky 326

А.В. Трощинская, Чжан Юн
A.V. Troschinskaya, Zhang Yong

Китайская классическая живопись «цветы и птицы» и анималистическая графика В.А. Ватагина. Опыт сравнения и выявления параллелей
Chinese Classical Painting «Flowers and Birds» and Animalistic Graphics by V.A. Vatagin. Experience in Comparing and Identifying Parallels 333

И.П. Шавшина
I.P. Shavshina

Историческая картина в творчестве сибирских художников второй половины XIX века

Historical painting in the works of Siberian artists of the second half of the XIX century 355

Н.В. Коростелева
N.V. Korosteleva
«Путешествия Гулливера» Дж. Свифта в графике А.Н. Бенуа
«Gulliver's Travels» by J. Swift in the graphic art of Alexandre Benois 363

О.В. Петрухина
O.V. Petrukhina
С.А. Алимов — художник, создавший оригинальный графический стиль советской графики и анимации в период с 60-х – по 80-е гг. XX века в России
S.A. Alimov is an artist who created the original graphic style of Soviet graphics and animation in the period from the 60s to the 80s of the XX century in Russia 371

Ф.Ф. Абдухаликов
F.F. Abdukhalikov
Искусство портретной живописи в миниатюре Сефевидского периода
The art of portrait painting in miniature of the Safavid period 383

Лю Синь Си, А.И. Савицкая
Liu Xin Xi, A.I. Savitskaya
Коллекция советской ксилографии 1920–1930-х годов писателя Лу Синя и культурный обмен между Китаем и СССР
Collection of Soviet Woodcuts from the 1920–1930s by Writer Lu Xun and the Cultural Exchange between China and the USSR 392

Ма Цзыюе, Е.А. Вострикова
Ma Ziyue, E.A. Vostrikova
Советско-китайский культурный обмен в 1930–1940-е годы и становление новой китайской гравюры
Soviet-Chinese cultural exchange in the 1930–1940s and the formation of the new Chinese engraving 398

А.А. Дроздов
A.A. Drozdov
Стекло Измайловского завода по данным письменных источников
Glass of the Izmailovsky factory according to written sources 404

Е.В. Василенко, П.Г. Василенко, Е.А. Семенова
E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko, E.A. Semenova
Особенности применения художественного стекла в дизайне архитектурного пространства
Features of the use of art glass in the design of architectural space 418

В.В. Богданова, Л.Н. Кабанова
V.V. Bogdanova, L.N. Kabanova
Холодные способы художественной обработки стекла в современном студийном стеклоделии
Cold ways of artistic processing of glass in modern studio glassmaking 429

В.В. Богданова, Е.В. Корбут
V.V. Bogdanova, E.V. Korbut
Декоративный эффект светопреломления в стекле
Decorative effect of light refraction in glass 438

РУССКИЙ СТИЛЬ И СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА

RUSSIAN STYLE AND THE STROGANOV SCHOOL

В мае 2022 года в музее РГХПУ им. С.Г. Строганова совместно с НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ и Национальной академией дизайна проходила первая из серии запланированных научных конференций к 200-летию Строгановской школы.

В истории культуры России Строгановская школы выступала инициатором исследования национальных традиций архитектуры и декоративного искусства, сохранения и активной трансляции художественных ценностей национальной культуры в системе образования и творческой практики в различных областях изобразительного и декоративного искусства, архитектуры и дизайна. Сегодня Русский стиль как один из элементов национального культурного кода приобретает особое значение. Его художественные черты, творческие программы тесно связаны с политическими, экономическими, культурными и образовательными задачами Отечества.

В выступлениях участников был предъявлен актуальный взгляд на идейно-творческое и художественно-эстетическое значение поисков национальной идентичности в изобразительном и декоративном искусстве, проходивший в течение всего XX века и продолжающийся уже в нынешнем XXI веке. Начало исследований было положено научными конференциями, публикациями, выступлениями, посвященными изучению наследия Строгановского училища и деятельности его педагогов, директоров, особенно Н.В. Глобы, изучению эпохи Серебряного века, разворачивавшимся в 2010–2021 годах и приобретающих особое значение в связи с подготовкой к 200-летию Строгановской школы в 2025 году. Наследие отечественной культуры является базой для диалога поколений, диалога искусств, диалога исследователей [1; 2; 3; 4].

Еще в 1826 году граф С.Г. Строганов, основатель «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам», видел свою задачу в том, чтобы «…противостать монополии образованности, посредством которой чужеземцы извлекают свою пользу. Монополия сия не только вредна и предосудительна для состояния ремесленников, но она производит невыгодное влияние на многочисленный класс потребителей, делая его данником и, так сказать, рабом иностранных мод и выдумок. Чужеземцы, привозя к нам свои произведения, более или менее совершенныя, но имеющия на себе прельстительную наружность, хвалят оныя как образцы хорошаго вкуса и поселяют через то равнодушие к произведениям отечественным» [2, с. 135]. Статья в «Вестнике Европы» (1826) была подписана псевдонимом «Любитель полезных искусств», но всем, знакомым с деятельностью Строганова и его школы, было ясно, кто истинный автор текста «О необходимости образования для ремесленников и об открытии для них училища рисования в Москве».

В эпоху абсолютизации глобальных ценностей, когда меняются духовные ориентиры и национальное самосознание, одним из важных путей решения проблемы сохранения и развития отечественной культуры является обращение к уникальным, самобытным истокам национальной культуры искусства, способного не только ответить эстетическим запросам общества, но и консолидировать его в ответ на различные формы противостояния России.

Известно, что русский стиль имеет обширную историю и всегда был тесно связан с бытом русского народа и государства, находя свое применение в отечественной промышленности в архитектуре и в искусстве. Великие русские художники и графики В.М. Васнецов, И.Я. Билибин, К.Е. Маковский черпали вдохновение, обращаясь к фольклорным мотивам. Творцы декоративного искусства, такие, как, например, С.В. Малютин, В.А. Гартман, И.А. Монигетти, также нередко отдавали предпочтение сказочным сюжетам. В настоящий момент русский стиль приобретает иные художественные черты, новое значение, связанные с политическими, экономическими, культурными и образовательными свершениями Отечества.

Приведем программу выступлений участников.

Т.Л. Астраханцева, член-корреспондент РАХ, д. иск., главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ: «Директор Императорского Строгановского училища, академик Н.В. Глоба и русский стиль: новые документы и материалы».

М.М. Зиновеева, к. иск., доцент, директор Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова: «Графическое наследие русского стиля в музее МГХПА им. С.Г. Строганова».

С.Н. Федунов, к. иск, профессор кафедры «Художественный металл»: «Русский стиль в проектах художественного металла Строгановкой школы конца XIX века».

К.Н. Гаврилин, к. иск., профессор, зав. кафедрой «История искусств и гуманитарные дисциплины»: «Императорское Строгановское училище и архитектурные проекты времен царствования Николая II».

Н.Л. Борисова, и.о. зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» и В.П. Бурый, к. иск., профессор кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи»: «Реставрация фрагмента стенописи XVII века из троицкого собора макарьевского монастыря города Калязин “Богоматерь” на кафедре РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова».

А.В. Трощинская, д. иск., главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи»: «Русский стиль в керамике Музеиума Строгановского училища. 1867–1892».

М.Т. Майстровская, д. иск., профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»: «Методика и мебельные проекты в русском стиле в практике учащихся Строгановской школы».

Е.Е. Докучаева, к. иск., профессор кафедры «История искусств и гуманитарные дисциплины»: «Русский стиль в творчестве выпускника Строгановского училища И.А. Монигетти».

Н.Н. Ганцева, к. фил. н., доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» и А.И. Машакин, к. иск., доцент, зав. кафедрой «Художественная реставрация мебели»: «Русский стиль в мебельной коллекции музея Строгановского училища. Реставрация гарнитура Хитина».

Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна»: «Русский стиль в костюме. Кружево и вышивка».

И.Ю. Перфильева, д. иск., главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ: «“Русский стиль” в интерпретации современных российских творческих ювелирных мастерских: развитие или консервация традиции».

А.Ю. Агафонова, к. иск., профессор, зав. кафедрой «Монументально-декоративная живопись» и Е.Е. Матько, Почетный член РАХ, доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись»: «Русский стиль в искусстве современной эмали».

И.Ю. Глинская, доктор полит. наук, профессор РУДН: «Русский стиль в рекламе конца XIX — начале XX вв.».

Е.А. Лаврентьева, к. иск., доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»: «Романтические тенденции в печатной и прикладной графике русского стиля».

Н.С. Букури, старший преподаватель кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова: «Убранство интерьеров гостиницы Ленинградская как отзвук русского стиля».

Е.А. Заева-Бурдонская, к. иск., профессор, и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн»: «Русский стиль в дизайне. Опыт стилизации».

С.А. Модестов, доктор филос. наук, доктор полит. наук, профессор, вице-президент Академии военных наук: «Русский стиль; в поисках субъектности».

М.И. Иоффе, к.т.н., полковник, Академия военных наук: «О влиянии национальной доктрины на декоративно-прикладное творчество».

Редакция «Вестника РГХПУ им. С.Г. Строганова» предлагает читателям статьи, подготовленные авторами выступлений. Редакция планирует продолжить публикацию материалов круглого стола в следующих номерах.

Список литературы:

1. Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / ответственный редактор и составитель Т.Л. Астраханцева. — Москва: Индрик, 2012. — 432 с.: ил.

2. *Гартвиг А.* Семидесятипятилетие Строгановского училища. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развитие. — Москва, 1901.

3. Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. Опыт коллективного монографического исследования. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. — 502 с.: ил.

4. Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции 11–12 марта 2020 / ответственный редактор и составитель Т.Л. Астраханцева. — Москва: НИИ теории и истории изобразительных искусств, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 504 с.: ил.

Редакция Вестника РГХПУ им. С.Г. Строганова

Н.С. БУКУРИ

Старший преподаватель кафедры «Монументально-декоративная живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: Boukouri@mail.ru

N.S. BOUKOURI

Seniour Lecturer, Departement of Monumental and Decorative Painting Russian State Stroganov University of Art and Industry
e-mail: Boukouri@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_16_25

ГОСТИНИЦА «ЛЕНИНГРАДСКАЯ» — ОТГОЛОСОК «РУССКОГО СТИЛЯ»

THE «LENINGRADSKAYA» HOTEL — THE ECHO OF «RUSSIAN STYLE»

В статье рассматривается отражение приемов «русского стиля» в отделке интерьеров одного из самых великолепных зданий послевоенной Москвы. Через анализ трактовки отдельных декоративных элементов и общего стилистического решения парадных интерьеров прослеживаются разные способы обращения к национальному наследию.

The article discusses the reflection of the methods of the Russian style in the interior decorations of one of the most splendid building of post-war Moscow. Through the analysis of the interpretation of separate details and general stylistic solutions the different ways of addressing the national heritage are traced.

Ключевые слова: «русский стиль», «сталинский ампир», парадный интерьер, синтез искусств.
Keywords «Russian style», «Stalin's Empire», front interior, synthesis of the arts.

Как победа в войне 1812 года, так и победа в Великой Отечественной приносит большие изменения в послевоенную московскую архитектуру. Как в начале XIX, так и в середине XX века пафос победившей нации находит свое выражение в устремлении к стилям более героическим, а также к усилению национальных мотивов в архитектуре. И если послепожарная Москва застраивается в стиле ампир, то в конце 20-х — начале 30-х годов XIX века в архитектуре уже начинает формироваться так называемый «русский стиль».

В статье «Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века» исследователь русской архитектуры И.Е. Печенкин так определяет предпосылки его зарождения: «Принято считать, что актуализация национальной темы в архитектуре имела двоякую природу: с одной стороны, она возникла в силу подъема национального самосознания в российском обществе, с другой — была результатом целенаправленного культивирования монархией национально-патриотических ценностей» [1, с. 52]. Стиль этот возникает, в первую очередь, как язык, удобный для обращения «верхов» к низшим сословиям.

Похожие процессы происходят и в советской архитектуре конца 40-х годов. Появившийся еще до войны так называемый «сталинский ампир» после войны приобретает не только более величественные и триумфальные формы, но и ощутимую национальную окраску. Послевоенная советская архитектура отличалась очевидным поворотом к историзму. Особенно это проявилось в московской архитектуре. Это связано как с политическим статусом Москвы как столицы победившего государства, так и с ее историческим назначением национальной, русской столицы.

В 1947 году постановлением Совета Министров СССР принимается решение о строительстве в Москве высотных зданий. Изначально целью проекта было не только создание высотных доминант в центре города, но и демонстрация величия Страны Советов. Помимо этого, в контексте превосходства социалистического строя необходима была некая антитеза буржуазным небоскребам, поэтому архитектурный облик этих зданий должен был иметь глубоко национальный характер.

«В отличие от американских небоскребов с их оголенной, безрадостной архитектурой, лишенной национального своеобразия, в наших высотных зданиях отражены характерные черты русской архитектуры с ее красочностью и стремлением ввысь» [2 с. 158]. В качестве образцов для

подражания, в первую очередь, выдвигаются архитектура Московского Кремля, а также «нарышкинское» барокко.

Самой «русской» из построенных московских высоток станет построенная в 1954 году самая небольшая из них — гостиница «Ленинградская». В ней архитекторами Л.М. Поляковым, А.В. Борецким и А.Г. Рочеговым будут широко использованы не только декоративные, но и композиционные приемы древнерусской архитектуры.

Обращение к древнерусской архитектуре и, в первую очередь, к архитектуре Кремля очень показательно. Это своеобразное послание и к соотечественникам, и к внешнему миру. Как и в случае с изначальным русским стилем, это, в первую очередь, обращение «верхов» к «низам», то есть власти к народу, осуществленное доступным языком. Выбор же архитектуры Кремля как первоосновы свидетельствует также и о том, что из всех течений внутри русского стиля были выбраны самые официозные — официально-академический Николая Султанова и воинственно-агрессивный Владимира Шервуда. Оба этих направления идеалом русской архитектуры считали Московский Кремль и московское зодчество XVI–XVII века, в особенности, храмовую архитектуру.

Как и в XIX веке, обращение к национальным корням идет снизу и сверху одновременно. Сверху оно направляется государством как способ поднятия национального самосознания и патриотизма, а также некой реабилитации национальной тематики после десятилетий культа всего пролетарского и интернационального. Снизу этот процесс был обусловлен, в первую очередь, самоощущением народа-победителя.

Один из будущих авторов гостиницы «Ленинградская» архитектор Александр Григорьевич Рочегов писал о послевоенных проектах: «Архитектура просто не могла не быть триумфальной, она должна была быть мощной и простой. Она должна была быть русской по всем своим основам, происхождению! Отсюда и замысел, и вдохновение у нас, у солдат Отечественной» [3, с. 7].

Немалую роль в повороте к национальным традициям сыграл и факт послевоенного примирения государства с церковью. Создается совет по делам Русской православной церкви при правительстве, возобновляется деятельность храмов и богословских учреждений. Перед архитекторами была поставлена задача использования в постройках элементов традиционного церковного зодчества.

В своей статье «Героико-патриотические мотивы московской архитектуре 1940–1950 гг.» К.Н. Гацунаев отмечает использование композиционных принципов церковного зодчества во многих сооружениях Москвы этого периода, выделяя среди них ряд станций метро («Таганская», «Автозаводская, «Октябрьская» кольцевая), а также, в наибольшей степени, здание гостиницы на площади трех вокзалов.

«В соответствии с новыми требованиями архитектор Л.М. Поляков в своем проекте гостиницы «Ленинградская» широко использовал как композиционные решения, свойственные православным храмам, так и приемы декоративного оформления, присущие средневековым византийским и русским церковным сооружениям. В высотном здании гостиницы архитектор воспроизводит типичную для православного русского зодчества трехчастную композицию: притвор, средний храм, алтарь. В гостинице первым двум смысловым элементам храма соответствуют большой и малый вестибюли, а в виде алтарной ниши выполнен лифтовой холл, оформленный золотой смальтой и шокшинским мрамором. Применение самого дорогого на тот момент отделочного материала — шокшинского кварцита (порфира), стилизация люстр и светильников под паникадила, имитация парусных сводов с характерной для русского средневековья росписью — все это получило благожелательную оценку со стороны властей» [4, с. 20].

К работе над проектом гостиницы последующими проектами вместе с А.Г. Рочеговым была привлечена его жена Мария Александровна Энгельке, как и он, выпускница Академии художеств, талантливый живописец, проявившая себя как замечательный проектировщик интерьеров и художник-декоратор. Именно ей было поручено выполнение художественных работ в парадных интерьерах «Ленинградской». По ее проектам были выполнены не только декоративные росписи потолков, но и лепнина. Благодаря ее тонкому чувству стиля и пластическому чутью удалось создать замечательный по красоте ансамбль, в котором органично соединились элементы русского узорочья и «нарышкинского» барокко.

Замечательное чувство материала и мастерство рисовальщика позволило ей выполнять картоны для лепнины сразу в натуральную величину, без предварительных эскизов.

В интерьерах «Ленинградской» реализован великолепный образец стилизации, сочетающий в себе различные приемы и техники декоративного искусства — росписи, лепнину, живописные плафоны, витражи,

художественный металл. Наиболее насыщенными по отделке являются парадные интерьеры первого этажа, решенные в духе древнерусской архитектуры. Интерьеры ресторана и кафе выдержаны ближе к стилистике «нарышкинского» барокко.

За основу декоративного убранства первого этажа взяты преимущественно образцы русского искусства XVII века. Вероятнее всего, главным источником для вдохновения Марии Энгельке послужили интерьеры Теремного дворца и его церквей. Так, например, решетка, разделяющая залы вестибюля, является копией Золотой решетки Верхоспасского собора Московского кремля, точно такая же решетка украсит и другое творение Энгельке — вестибюль станции «Арбатская» Арбатско-Покровской линии московского метро. Много и других схожих мотивов, в частности, фигуры геральдических львов в основании лестниц, как и на Золотом крыльце Теремного дворца. Выполненные в духе церковных паникадил, светильники главного вестибюля почти с точностью повторяют паникадила Успенского собора Кремля и, в особенности, кремлевской церкви Рождества Богородицы на Сенях, являющейся, как и Теремной дворец, частью комплекса Большого Кремлевского дворца

Росписи XVII века, выполнявшиеся под руководством Симона Ушакова, частично сохранились лишь в одном помещении Теремного дворца — Боярской палате, все остальное погибло в огне многочисленных пожаров. В 30-е годы XIX века росписи были воссозданы по образцам и рисункам времен Алексея Михайловича Федором Солнцевым и Петром Герасимовым. Таким образом, стилизация Марии Энгельке опирается, по сути, на такую же стилизацию, выполненную веком раньше.

Интерьеры Теремного дворца включают в себя не только росписи, художественный металл, мебель, но и изразцовые печи, витражные вставки в окнах. Основной темой росписей являются мотивы переплетающихся трав, цветов, плодов, геральдические элементы. Эти мотивы станут основными и в росписях Энгельке. Темой скульптурного убранства станет история России — над лестничными площадками первого этажа располагаются два круглых лепных медальона — «Победа на Куликовом поле» и « Победа в Ледовом побоище». В центральном вестибюле — лепной барельеф «Георгий Победоносец».

Особую торжественность вестибюлю придает не только его планировочное решение — трехчастная композиция с подобием алтаря в центре и двумя парадными лестницами, увенчанными фигурами геральдических львиц, но и темный насыщенный колорит, усиливающий звучание металлических элементов и расписанного под позолоту лепного потолка. Избежать ощущения мрачности в практически лишенном естественного освещения интерьере удается при помощи отделанных белым мрамором гладких стен. Отсутствие на них какого-либо декора позволяет не только сделать интерьер более светлым, но и сохраняет удивительную целостность и живописность общего решения, делая особо выразительными цветовые и пластические акценты. Сочетание белого, золотого, глубокого красного, подчеркнутое цветным мрамором колонн, создает удивительно мажорное звучание. В общей стилистике интерьера помимо русских, совершенно очевидно проглядывают и ренессансные черты. Это относится и к общим пропорциям помещений, и к способу применения декора (по преимуществу, на сводах и отдельно выделенных элементах, а не ковром, как в Теремном дворце), и, особенно, к великолепному лепному золотому потолку (на самом деле выполненному из папье-маше).

Главным акцентом интерьера, несомненно, является портал лифтового холла. Примененный в его отделке красный шокшинский мрамор в сочетании с архитектурными деталями из металла создает совершенно исключительный декоративный эффект. Стилизованный под парадное крыльцо, портал во многом повторяет декоративные элементы центрального входа, развивая тему московской архитектуры XVII века. Таким образом, тема, заявленная уже во входной группе с ее расписным сводчатым потолком и имитирующими белокаменную резьбу деталями, развивается в пространстве вестибюлей и достигает кульминации в завершающем центральную ось портале лифтового холла.

Но, как уже отмечалось выше, русская тема — не единственная в отделке парадных интерьеров «Ленинградской», хотя, несомненно, именно она и является основной, но ренессансные мотивы хорошо просматриваются не только в решении потолка и других элементов отделки главного вестибюля. Наиболее насыщенным ренессансными деталями является проходной малый вестибюль между входной группой и главным лобби. В его отделке ренессансные мотивы в сочетании с элементами русского стиля создают удивительное пространство со световым фонарем потолка из травленного стекла, обрамляющими его расписными сине-золотыми консолями и нарядными цветными многогранниками светильников.

Поднимающиеся по бокам центрального вестибюля лестницы ведут к парадным интерьерам второго этажа, решенным в гораздо более

сдержанном ключе. В них и в интерьерах ресторана и кафе главными в отделке становятся элементы, выдержанные, скорее, в духе «нарышкинского барокко». Росписи сменяются лепниной, практически уходит цвет. Полихромные росписи в духе узорочья XVII века украшают только крестовые своды переходных помещений второго этажа, соседствуя с пышными белыми лепными рамами, которые станут главными элементами декора ресторана (ныне бальный зал). И если в интерьере ресторана полихромность еще сохраняется в трех заключенных в лепные рамы плафонах, то в другом парадном интерьере, интерьере кафе, где сейчас находится гостиничный ресторан, цветовые отношения ограничиваются сочетаниям белых стен и лепнины и темного, под дерево, потолка.

В парадных интерьерах кафе и ресторана преобладают барочные (плафонная живопись, лепные рамы и картуши) и ренессансные (деревянный балочный потолок) элементы. «Русский дух» сохраняется, в основном, лишь в прорисовке отдельных элементов лепнины.

В отличие от мажорных, насыщенных цветом и декором интерьеров вестибюля, парадные интерьеры второго этажа и ресторана решены в легком, светлом, почти монохромном ключе. Вместе эти пространства создают удивительно гармоничное целое.

Парадные интерьеры «Ленинградской» — это удивительно насыщенное и гармонично выстроенное пространство. Как и многие памятники этого времени, это, несомненно, выдающийся пример синтеза искусств. Помимо декоративных росписей, плафонной живописи, лепнины, монументально-декоративной пластики, огромная роль в создании этого выдающегося ансамбля принадлежит художественному металлу и стеклу.

Особо стоит остановиться на осветительной арматуре гостиницы. Она удивительно разнообразна и включает в себя не только великолепные люстры-паникадила главного вестибюля, но и разнообразные торшеры, бра, подвесные фонари.

Один из светильников 15-метровая люстра, размещенная в правом лестничном пролете между вторым и седьмым этажами, даже попала в книгу рекордов Гиннеса как самая длинная в мире.

Как и многие другие декоративные элементы «Ленинградской», осветительные приборы создавались по проектам Л.М. Полякова и А.Б. Борецкого, при участии замечательного художника-декоратора Марии Энгельке.

Ее уверенная и сильная рука чувствуется не только в мощной и сочной пластике лепнины, но в прорисовке элементов напольных торшеров и настенных бра.

Следует отметить, что тонкий вкус и исключительное понимание ансамбля, а также удивительное проникновение в пластические свойства различных материалов позволило авторам найти индивидуальные пластические образы для осветительной арматуры для разных парадных помещений первого и второго этажа.

Люстры, бра и торшеры главного вестибюля и фойе второго этажа решены в духе русского художественного металла XVII века. Они щедро декорированы затейливым растительным орнаментом, в них много ажурных литых деталей, все они объединены в общий ансамбль при помощи схожих элементов декора, включающих себя прорезные шары, кисти, объемные украшения в виде цветов и листьев. Люстры главного вестибюля, основного парадного помещения, решены в духе многоярусных церковных паникадил, отдельные элементы которых повторяются в торшерах, бра и небольших светильниках переходных помещений второго этажа. Казалось бы, цветные фонари малого вестибюля решены совсем в другом духе, но на самом деле они связаны с общим решением при помощи повторяющихся декоративных элементов.

Осветительная арматура ресторана и кафе решена в ином ключе. Изящные светильники в барочном духе с обилием хрустальных подвесок прекрасно смотрятся в светлых сдержанных интерьерах, тонко сочетаясь с пышной лепниной и зеркалами.

Помимо осветительной арматуры, художественный металл находит применение и в таких важных для интерьеров второго этажа элементах, как декоративные вентиляционные решетки. Обрамленные пышными лепными рамами, они представляют собой выразительные декоративные композиции, усиливающие парадное звучание интерьеров. Этой же цели служат и накладные металлические украшения решеток отопительных батарей и дверных полотнищ. В каждом случае это тонко проработанные декоративные элементы, вносящие свою ноту в ансамбль интерьера.

Особое место в целостном звучании ансамбля парадных интерьеров принадлежит и художественному стеклу. Практически во всех парадных интерьерах, начиная с главного вестибюля и заканчивая номерами люкс, в центре оконного проема помещаются декоративные

витражные вставки. Также стоит обратить внимание и на принцип расстекловки окон парадных интерьеров «Ленинградской». Мелкое диагональное членение, дополненное декоративными витражными вставками, очень напоминает решение окон Теремного дворца.

Еще одним примером тонкого использования возможностей художественного стекла является великолепная композиция из травленого стекла на световом плафоне малого вестибюля. Ее дополняют оригинальные светильники в виде многогранных фонарей с цветными вставками.

Выдающиеся архитектурные и художественные достоинства здания «Ленинградской» были оценены по достоинству. Уже в 1949 году, до окончания строительства, а гостиница строилась с 1949 по 1954 год, ее авторам была присуждена Сталинская премия 2ой степени.

В 1953 году умирает Сталин, и радикально меняются архитектурные вкусы. Выступая в 1954 году на «Всесоюзном совещании строителей», первый секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев обрушивается с критикой на сталинскую архитектуру. Разносу подвергаются все знаковые постройки последнего времени и, в первую очередь, «Ленинградская». Ее архитекторов обвиняют в неправильном понимании «метода социалистического реализма» и в необоснованно высоких бюджетных расходах. Л.М. Поляков отказывается признать ошибки, за что его и А.Б. Борецкого лишают Сталинской премии. Поляков фактически подвергается травле — его увольняют из «Моспроекта», где он долго и плодотворно работал, выселяют из ранее предоставленной квартиры.

Критика «Ленинградской» и ее создателей становится обязательной при любом обсуждении сталинской архитектуры. В 1955 году выходит Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», где снова в негативном контексте упоминается проект Полякова и Борецкого как пример нецелесообразного расхода средств.

После этих событий Л.М. Поляков долго и тяжело болел. Последние его годы прошли в стенах МВХПУ (б. Строгановское), где он преподавал до своей смерти в 1965 году. На фасаде Строгановки установлена мемориальная доска в честь Леонида Михайловича Полякова.

Источники:

1. *Печенкин И.Е.* Несколько соображений о русском стиле в архитектуре 19 века // Артикульт журнал. — 2018. — № 29. — С. 50–59.

2. *Кулешов М., Позднев М.* Высотные здания Москвы. — М.: Московский рабочий, 1954. — 158 с.

3. *Есаулов Е.Г.* Эпоха в зеркале архитектуры. К столетию А. Г. Рочегова // Academia. Архитектура и строительство. — 2017. — № 1. — с. 5–12.

4. *Гацунаев К.И.* Героико-патриотические мотивы в московской архитектуре 1940–1950-х годов // Вестник МГСУ. — 2015. — № 8. — С. 20.

Список литературы:

1. *Астраханцева Т.Л.* Победа. Стиль эпохи. — Москва, 2010.

2. *Кружков Н.Н.* Высотные здания сталинской Москвы. — Москва, 2011.

3. *Лисенкова Е., Рочегова А., Рочегова Н.* «Мария Энгельке.» — Москва, «Белый город» 2008.

4. Москва. Памятники архитектуры XIV–XVII веков. — Москва, 1973.

5. Памятники архитектуры Москвы. Архитектура Москвы 1941–1955 гг. — Москва, 2020.

6. *Печенкин И.Е.* К вопросу о термине «Русский стиль». Опыт понимания // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 1. — С. 138–145.

7. Художественные сокровища московского Кремля. — Москва, 1990.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

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

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of art, professor of «History of Art and Humanity» the Russian State Stroganov University of Industrial and Applied Arts
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_26_37

РУССКИЙ СТИЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ИППОЛИТА АНТОНОВИЧА МОНИГЕТТИ (1818–1878)

RUSSIAN STYLE IN THE WORKS OF IPPOLIT ANTONOVICH MONIGHETTI (1818–1878)

В статье рассматривается проблема формирования русского стиля в декоративном искусстве историзма 60-х – начала 70-х годов XIX века в России на примере творчества известного архитектора, выпускника Строгановского училища Ипполита Антоновича Монигетти. Проанализированы произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные в разных материалах в русском стиле по рисункам И.А. Монигетти, показаны характерные приемы в формообразовании и декоре русского стиля.

The article deals with the problem of the formation of the Russian style in the decorative art of historicism of the 60s – early 70s of the XIX century in Russia on the example of the work of the famous architect, graduate of the Stroganov School Ippolit Antonovich Monighetti. Russian Russian-style decorative and applied art works made in various materials based on drawings by I.A. Monighetti are analyzed, and characteristic techniques in shaping and decoration of the Russian style are shown.

Ключевые слова: И.А. Монигетти, русский стиль, декоративно-прикладное искусство, Строгановское училище.

Keywords: I.A. Monighetti, Russian style, decorative and applied art, Stroganov School.

Обновление художественного языка на национальной основе в русском искусстве началось уже после окончания Отечественной войны 1812 года и фактически охватило всю вторую половину XIX и начало XX века, пройдя в своем становлении ряд этапов. Отойдя от официальной идеологии Просвещенного абсолютизма, пройдя тяжелые испытания в годы войны, на волне национального патриотизма и требовании демократических преобразований, идеологическое состояние общества на данном этапе находилось в смятении и духовном хаосе. Возрождение национального духа и интереса к собственному историческому наследию начинается уже после Отечественной войны 1812 года. Знаменательны в этом отношении слова адмирала А.С. Шишкова: «Когда мы начнем находить в Отечестве нашем многие перед другими землями недостатки; когда станут увеселять нас чужие обычаи, чужие обряды, чужой язык, чужие игры, обворожая и прельщая воображение наше правдивою русскою пословицей “Там хорошо, где нас нет”… тогда при всех наших правилах, при всех добрых расположениях и намерениях, будет в душе и в образе мыслей наших нечувствительно вкрадываться предпочтение к другим и, следовательно, уничижение к самим себе; а с сим вместе, неприметным же образом станет уменьшаться первейшее основание любви к Отечеству, дух народной гордости…» [1, с. 26].

Этот процесс растянулся на полвека, и уже к 60–70-м годам на основе научного исследования национальных традиций во всех сферах художественного творчества в искусстве историзма сформировалось художественное направление, получившее название «русский стиль». Г.Д. Филимонов в работе «Самостоятельность русского стиля с точки зрения современной критики искусства на западе» (1879) писал: «Если бы нам пришлось обратиться с подобным вопросом лет тридцать назад к заправлявшим в то время ученым и литературным движением в нашем отечестве западникам, то мы, несомненно, получили бы отрицательный ответ и, пожалуй, ещё с упреком в квасном патриотизме, отсталости и пр.» [2, с. 2].

Автор отмечает, что «смелое» слово о русском искусстве в 30–40-е годы звучало, «как ни странно, это может показаться», в государственных рескриптах, например, по случаю окончательного строительства К.А. Тоном Большого Кремлевского Дворца: «Искренно ли разделяли в душе

своей светлую веру руководители судеб России его сановники, во всяком случае, нам хорошо известно, что один из них решился высказаться именно в пользу возможности восстановления русского стиля в архитектуре. Отмечаем этот факт, как выдающийся и исключительный для того времени, когда в нашей литературе едва ли не предосудительным считалось самое выражение “русское искусство”» [2, с. 2]. Как выдающийся и исключительный факт Филимонов называет позицию С.Г. Строганова, когда само выражение «русское искусство» в литературе того времени считалось предосудительным. В этой связи хотелось бы вспомнить, что интерес к русскому искусству и национальным традициям С.Г. Строганов определил как основную идею национального художественно-промышленного образования в основанной им в 1825 году в Москве «Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам». В своем донесении попечителю московского университета А.А. Писареву С.Г. Строганов пишет: «Имеем уже с давнего времени в виду преподавать ремесленному классу в России способ к развитию его способностей, к улучшению его вкуса и вообще дать сословию сему образование, соответствующее его значению, я ещё в 1824 году сообщил по сему предмету мнение моё тогдашнему министру народного просвещения Действительному почётному Советнику князю Голицыну, с предложением учредить на собственном моём иждивении и именно в Москве, как в средоточии отечественной промышленности, школу рисования, приспособленной к искусствам и ремёслам» [3, с. 2].



Рис. 1. И.А. Монигетти (1818–1878)

Важно отметить, что практически сразу после основания этого учебного заведения здесь начал свою творческую деятельность известный русский архитектор и художник декоративного искусства Ипполит Антонович Монигетти (ил. 1). Он поступил в «Школу рисования…» в возрасте 10 лет в 1829 году. Интересные воспоминания об этом периоде и семье Монигетти оставил Дмитрий Васильевич Григорович, впоследствии ставший известным русским писателем. Д.В. Григоровича отдали в пансион, который содержала Шарлотта Осиповна Монигетти — мать Ипполита Антоновича. Она была француженкой и владела известным модным магазином на Петровке. Отец, Антон Монигетти, был купцом 3-й гильдии. В «Материалах для истории московского купечества» за 1833 год говорится, что в семье было трое сыновей: Ипполит (1818 г. р.), Федор (1820 г. р.), Осип (1822 г. р.). В девятой ревизской сказке 1850 года отмечено, что в 1849 году Ипполит Антонович «из купеческого звания исключен по ученой части» [4, с. 172].

Желая дать своим сыновьям хорошее образование, но чтобы оно обошлось дешевле, Шарлотта Осиповна брала воспитанников за годовую плату и предоставляла им помещение, стол и уроки. Д.В. Григорович вспоминал: «Госпожа Монигетти была женщина умная, бойкая, привыкшая командовать, особенно над мужем, но, в сущности, имела доброе сердце и обращалась с нами по-родительски» [5, с. 17]. Григорович писал, что все воспитанники были одного возраста, кроме Ипполита, которому в 1833 году было пятнадцать лет, он завершал обучение в Строгановском училище и готовился поступать в Академию художеств. Два раза в неделю воспитанников водили в Строгановское училище, где они учились рисованию. Позже, когда Д.В. Григорович сдавал вступительный экзамен по рисованию в Инженерное училище, он вспоминал: «…я провел на бумаге несколько перекрестных штрихов, долженствовавших, как показывали в Строгановском училище, определять место каждому орнаментальному завитку, и бойко начал набрасывать самый орнамент» [5, с. 30].

Таким образом, можно предположить, что в Строгановском училище освоение рисунка, изучение и построение орнаментов стояло на высоком уровне, поэтому, посещая пять лет Строгановское училище, Ипполит Монигетти уже был хорошо подготовлен как рисовальщик. В статье, опубликованной в журнале «Зодчий» в память о Монигетти, говорилось: «…он с первых лет детства, в возрасте 10 лет стал посещать Строгановское училище, бывшее тогда при директоре Реймерсе, замечательным приготовительным училищем для художников, и здесь блестящим образом окончил курс первым учеником. Эти успехи, выяснив его призвание, решили его участь» [6, с. 47].

В 1834 году Ипполит Монигетти становится сверхштатным академистом в Императорской академии художеств, где поступает под руководство профессора архитектуры А.П. Брюллова. В 1837 году он был удостоен 2-й, а в 1838 году — 1-й серебряной медалей. В 24 сентября 1839 года Ипполит Монигетти закончил курс по архитектуре художником 14 класса и получил золотую медаль 2-й степени. Внезапная болезнь заставила родителей отправить Ипполита Антоновича в Италию, где он в течение

пяти лет путешествовал, изучая искусство Древней Греции и Рима. В 1844 году после возвращения их-за границы Монигетти представил в Академию художеств коллекцию рисунков и орнаментов. Для завершения этого труда ему было выделено 1428 рублей серебром, которую он получал в течение двух лет. Для этого он опять уехал за границу, посетив, помимо Рима, Парижа, также Константинополь, пробыв там до весны 1847 года.

После возвращения, уже 24 июля 1847 года, Монигетти был определен на службу в Царскосельское придворное ведомство. В декабре 1847 года Академия художеств присудила ему звание академика архитектуры. Но уже современники отмечали: «Кроме работ строительных Ипполит Антонович постоянно занимался акварельною живописью, сочинял рисунки для молитвенных книжек, альбомов, мебели, бронзы и тканей. При всей необычайной плодовитости его работы постоянно отличались изящным вкусом и богатством фантазии, так что в непродолжительном времени он приобрел славу замечательного рисовальщика» [6, с. 47].

15 апреля 1858 года И.А. Монигетти получил звание профессора архитектуры, а с 6 мая 1860 года становится архитектором Высочайшего двора. В это же время императрица Мария Александровна поручила ему составление проектов для дворцового комплекса в Ливадии в Крыму, где он пробыл до 1866 года. С 1870 года Монигетти занимался оформлением интерьеров двух императорских яхт «Ливадия» и «Держава». Среди архитектурных проектов, выполненных в русском стиле, следует указать на русскую церковь св. Варвары в швейцарском городе Веве и проект Политехнического музея (совместно с архитектором Н.А. Шохиным).

Достаточно большое количество архитектурных проектов и проектов разнообразной утвари свидетельствовали о прекрасном знании Монигетти всех художественных стилей прошлого, в формах и декоре которых он прекрасно ориентировался. Но для нас являются интересными работы мастера в области русского стиля, который в его творчестве занимает активный период конца 60-х — начала 70-х годов, совпадая с деятельностью архитектора по организации всемирных выставок — Парижской 1867 года и Венской 1873 года, а также Политехнической выставки 1872 года в Москве. Эксперты отмечали: «Если в 1867 года на всемирной парижской выставке и потом на всех европейских последующих выставках и за границей, и у нас предметы русской художественной промышленности, как то: мебель, ткани, бронзовые и гончарные изделия и другие отрасли, обращали на себя внимание знатоков, то заслуга в том по большей части принадлежала И.А. Монигетти. В сфере нашей художественной промышленности имя Монигетти навсегда займет место как талантливого и плодовитого рисовальщика» [6, с. 47].

Следует указать на то, что к концу 60-х годов развитие русского стиля вышло на иной уровень, связанный с пониманием отличий византийского искусства от древнерусского и с использованием богатого археологического материала, который к этому времени был уже достаточно хорошо исследован.

В 60–70-е годы дальнейшие стилевые поиски приводят к этапу, когда уже накопленный и описанный исторический материал способствует его новому осмыслению и приводит к развитию новых художественных форм, опираясь на научную достоверность данных археологии, исторических памятников, архивных материалов, литературных источников. Именно прикладное искусство (после архитектуры) становится главной сферой применения русского стиля в искусстве этого времени.

В исторической науке и художественной критике в это время происходят колоссальные изменения: «…под влиянием сравнительного метода и в несения в него элементов этнографии и археологии, последовал большой переворот. Наука расширила область своих исследований далеко за пределы периодов, считавшихся привилегированными вместе с их художественными произведениями» [2, с. 2–3]. От простого описания исследователи переходят к поиску общих законов формообразования не только в области архитектуры, но и в связи с художественно-промышленными искусствами и особенно, орнаментацией.

И.А. Монигетти в пропаганде русского стиля стоял у истоков журнала «Зодчий». В 1872 году он взял на себя руководство отделом «русского стиля», что свидетельствовало о его авторитете в данном направлении. Кроме того, он был одним из архитекторов, которые не считали для себя зазорным создавать проекты утилитарных предметов: «Монигетти положил печать своего блестящего дарования на самых разнообразных предметах: на мебели, на декоративном деле, на бронзе, на мраморе, на золотых и серебряных изделиях. Нельзя не выразить особой признательности художникам, не пренебрегающим посвящать свои таланты на поднятие артистического уровня наших мануфактурных произведений…» [7, с. 227]

В журнале «Зодчий» И.А. Монигетти возглавлял отдел вместе с Львом Владимировичем Далем (1834–1878). Даль — серьезный исследователь русского стиля — публикует на страницах журнала «Зодчий» серию

статей на тему «Историческое исследование памятников русского зодчества», которую сопровождает прекрасно выполненными рисунками фрагментов орнаментов древнерусской архитектуры, церковной и бытовой утвари. Л.В. Даль пишет: «Вновь возникающее у нас русское направление составляет естественное следствие развивающегося у нас самосознания и более серьезного изучения глубины духовной жизни русского народа» [8, с. 9]; о более глубоком изучении истоков русского стиля: «Без внимательного их изучения мы постоянно будем впадать в ошибки, резко противоречащие эстетическим требованиям; будем помещать рядом формы различного происхождения и разных эпох вовсе не подозревая нашего заблуждения. Плодом такого легковесного отношения к искусству явится нарушение гармонии частей и, стало быть, отсутствие цельности и законченности» [8, с. 2]. Видимо, общение с Л.В. Далем и работа в журнале повлияли на более внимательное отношение И.А. Монигетти к русскому стилю. Данный процесс любопытно проследить на примере проектов, созданных И.А. Монигетти.

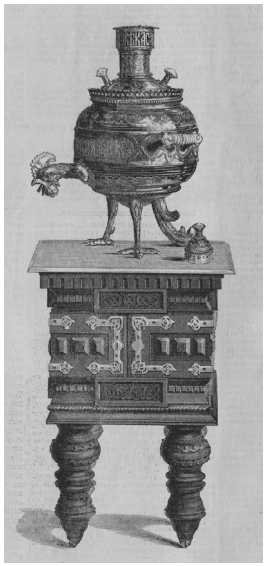


Рис. 2. Рисунок самовара-петуха из журнала «Всемирная иллюстрация». 1870. № 14

Настоящей новацией в конце 60-х — начале 70-х годов стал проект самовара-петуха (ил. 2). Этому произведению Монигетти была посвящена большая статья, опубликованная в 1870 году в журнале «Всемирная иллюстрация». Важно отметить, что приспособление зооморфной формы к функциональному назначению предмета заново переосмысливается в это время и воспринимается как один из принципов формообразования русского стиля. Неслучайно автор статьи пишет, что вызывает сожаления тот факт, что современные фабриканты не используют этот прием, хотя зооморфные образы необычайно подходят особенно для их приспособления к формам посуды. В качестве доказательства органичного использования такого метода автор приводит рисунок самовара Монигетти: «Грациозная и изящная вещь эта не может не нравится своею наивностию. Претензии нет никакой, очертание — легко, размеры гармонируют. Петух-самовар особенно хорош, если сравнивать его с нашими обиходными

самоварами, представляющими собой искалеченных и незаконных потомков прежних римских сосудов. Единственное, что сохранился от них в этих самоварах — это сужение шеи, да и то совершенно своевольное и безвкусное. В самоваре Монигетти этой злополучной шеи нет и несмотря на всю его одутловатость, на всю простоту очертания — он легок и красив. Присутствие петуха оживляет его серебряную массу. Общее впечатление самое веселое и простое. Постановка подобного самовара на стол должна неминуемо повлиять совершенно противуположно тому, как действуют на нее краснобокие или желтые великаны наших долгих чайных вечеров» [9, с. 212]. Эта форма самовара стала настолько популярна, что ее исполняют не только в серебре, но и в более дешевых медных сплавах. Например, на всероссийской мануфактурной выставке 1870 года известная фабрика Морана демонстрировала: «…царские врата и люстры в византийском вкусе, также томпаковые самовары и в их числе один в виде петуха по рисунку профессора Монигетти» [7, с. 110]. Данная форма стала своеобразным эталоном русского стиля, а образ петуха по-разному варьировался в формах изделий и орнаментальном декоре (ил. 3).

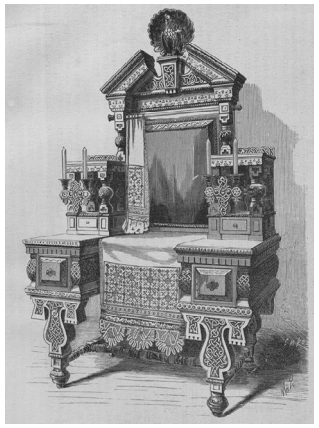
В качестве яркого элемента декора изделий в русском стиле, следует отметить включение в композиции надписей-легенд, которые часто встречались в разнообразной утвари XVII века. Эта традиция продолжается и в декоре посуды, спроектированной И.А. Монигетти. Так на тулове сахарницы из сервиза яхты «Держава» можно было прочесть: «Не приестся хороший кусок, не наскучит хороший дружок».

Особую область художественного творчества в области декоративного искусства составляла мебель, выполненная в русском стиле, поскольку в это время стало модным оформлять в русском стиле отдельные комнаты и целиком интерьеры. Такие мебельные гарнитуры часто экспонировались на всемирных и всероссийских выставках.

Так, на мануфактурной выставке 1870 года была выставлена и мебель в русском стиле, выполненная по рисункам Монигетти: «Отличный выбор материала, отчетливость в исполнении и художественность, как общей формы,



Рис. 3. Самовар-петух. По рисунку И.А. Монигетти. 1873. ГИМ



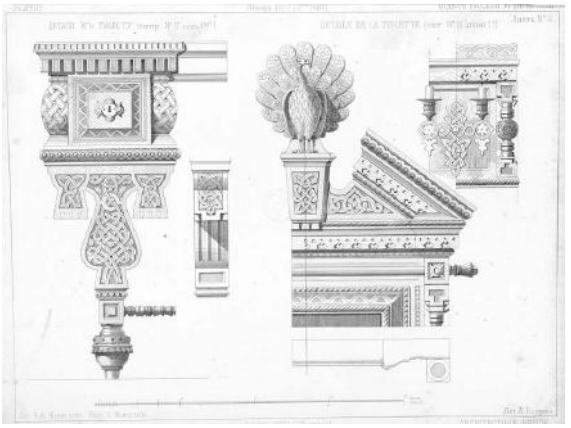


Рис. 4, 5. Туалетный столик и его фрагменты. Рисунок И.А. Монигетти, опубликованный в журнале «Зодчий». 1873

так и деталей ставят произведения петербургского мастера г. Бюхтгера на высокую степень совершенства: мебель, им выставленная, изготовлена по рис. Г. Монигетти, резьба же по ней выполнена г. Шустовым…» [7, с. 64]. В журнале «Зодчий» были опубликованы фрагменты декора, подробно исполненные Монигетти для мастера-резчика. Среди главных орнаментальных мотивов русского стиля, не только в резьбе по дереву, но и в других материалах, следует назвать плетенку. Этот узор использовался как во фризовых композициях, так и в отдельных фрагментах, напоминая обереговые узлы-наузы в древнерусских произведениях искусства. В качестве конструктивных элементов и одновременно декоративных вставок в мебели русского стиля часто используют железные оковки — прием также характерный для деревянных изделий Древней Руси. Разнообразные типы мебели были выполнены для императорского павильона Венской выставки 1873 года. Сам павильон в стиле московской архитектуры второй половины XVII века был спроектирован И.А. Монигетти и построен Р.Ф. Мельцером. Оформление интерьеров соответствовало самой архитектуре. В русском стиле были убраны спальня, столовая и зал, которые «…были устроены и меблированы с необыкновенным изяществом и художественным вкусом, начиная от княжеской или царской великолепной кровати и до изразцовой цветной печи, материй, элегантной посуды и всяких приборов. Все это было выполнено разными фабрикантами по рисункам профессора Монигетти» [10]. Следует отметить, что такой колоссальный объем проектов он не мог выполнить один, ему помогали Вальбах и Богомолов. Мебель была рассчитана на 24 персоны и изготовлена на фабрике Штанге: стулья с высокими резными спинками и диван из дуба с обивкой красным бархатом; стулья для столовой с кожаной обивкой и шкаф со старинной серебряной посудой. В спальне — кровать под балдахином и великолепный туалетный столик, рисунки проекта декора которого были опубликованы в журнале «Зодчий» (ил. 4, 5). Здесь же был беломраморный киот с копией иконы, выполненной профессором А.Л. Гуном [11, с. 169].



Рис. 6. Кувшин и столовые приборы из сервиза яхты «Держава». Альбом «Мотивы русской архитектуры». 1874



Рис. 7. Церковная лампада яхты «Держава»

Своеобразной интерпретацией русского стиля является разнообразная утварь, выполненная полностью по проектам Монигетти для императорской яхты «Держава». Следует отметить, что в этих изделиях должны были быть учтены особые условия — удобные, компактные классические формы посуды и включение морской символики в декор. Элементом русского стиля является



Рис. 8. Рисунок киота. Из альбома «Мотивы русской архитектуры». 1877

повторяющийся мотив плетения, по-разному интерпретированный в разных материалах и органично сочетающийся в декоре с элементами морского такелажа (ил. 6). Подобный прием повторяется и в церковной утвари корабельной церкви, например, в поставном подламподнике, вероятно, предназначавшемся для киота (ил. 7).



Рис. 9. Проект ковчега для хранения плащаницы. Из альбома «Мотивы русской архитектуры». 1881

В русском стиле И.А. Монигетти создает проекты для храмов — киоты из камня и дерева (ил. 8), ковчеги для священных реликвий (ил. 9), аналои и др. Большой объем проектной работы он исполнил для церкви Воздвижения креста в Ливадийском дворце. И хотя по архитектурному решению современники связывали его с византийским стилем, но в некоторых предметах интерьера, за отсутствием византийских образцов, архитектор использовал формы и декор древнерусских изделий. Так в журнале «Зодчий» был опубликован проект аналоя для хранения Евангелия и святых мощей (ил. 10).

Следует отметить, что в 60-е — начале 70-х годов, когда создавал свои основные проекты И.А. Монигетти, происходит процесс разделения стилистики византийского и русского направлений историзма. Но это касается, в основном, экстерьера и компоновки архитектурных объемов в церковной архитектуре, а также в архитектурном декоре по принципу визуальной узнаваемости. В производстве церковной утвари наблюдается картина более сложная, и в ее формах и декоре, вплоть до начала XX века, нельзя говорить о чисто византийском и чисто русском стиле. Как архитектор историзма, И.А. Монигетти свободно ориентировался в различных художественных стилях прошлого и умело использовал их в своем творчестве. Искусство Византии и Древней Руси было одним из таких источников, которые он творчески перерабатывал и создавал вещи современные своему времени, но в духе историзма.



Рис. 10. Рисунок аналоя для церкви в Ливадии. Опубликован в журнале «Зодчий». 1872

Заслуга Ипполита Антоновича Монигетти заключается в том, что большую часть своего таланта и своих сил он отдавал созданию проектов для произведений декоративного искусства: «...обладая громадным талантом и знанием, постоянно серьезно относится к каждой представляющей ему задаче. Оттого-то всякое из его произведений полно вкуса, отличается совершенством выдержки стиля и, смотря по назначению, оно пленяет или грацией, или изящной простотой» [12, с. 169].

Список литературы:

1. Шишков А.С. Рассуждение о любви к Отечеству. — Санкт-Петербург, 1812.

2. Филимонов Г.Д. Самостоятельность русского стиля с точки зрения современной критики искусства на западе. — Москва, 1979.

3. ГИА Москвы. Ф. 418. Оп. 73. Д. 4984.

4. Материалы для истории московского купечества. Том 9. — Москва, 1889.

5. Григорович Д.В. Литературные воспоминания с приложением полного текста воспоминаний П.М. Ковалевского. — Ленинград, 1928.

6. Монигетти И.А. // Зодчий. — 1881. — № 6.

7. Отчет о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санктпетербурге. — Санктпетербург, 1871.

8. Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. — 1872. — № 2.

9. Серебряный самовар по рисунку Монигетти // Всемирная иллюстрация. — 1870. — № 14.

10. Стасов В.В. Русские постройки на всемирной выставке // Стасов В.В. Собрание сочинений в 4-х томах.1847-1886. – Санкт-Петербург, 1894, Т. 1. С. 549.

11. Указатель русского отдела Венской выставки 1873 года. — Санкт-Петербург, 1873.

12. Заметки по поводу аналогия Монигетти // Зодчий. — 1872. — № 5.

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор, и. о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA
PhD in Art History, professor, Head of Environmental Design Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: lenartt@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_38_45

РУССКИЙ СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕЛИ ДИЗАЙНА. ОПЫТ ЖАНРОВЫХ АЛЛЮЗИЙ

RUSSIAN STYLE IN A MODERN DESIGN MODEL. EXPERIENCE OF GENRE ALLUSIONS

«Русский стиль», основанный на методологии стилизации, стал отражением социальных и политических задач времени. На этом основана периодичность его возникновения в истории отечественной культуры и искусства. Русский стиль вышел за пределы чисто творческих задач, но сохранил национальные корни, проявив вариативность и гибкость формообразования. В настоящее время русский стиль снова привлек внимание профессионалов в области проектной культуры. Дизайн во всем обилии жанров оказался способен воплотить традиционные формальные и содержательные модели народного творчества, несмотря на новые технологические способы реализации.

«Russian style» based on the methodology of stylization, became a reflection of the social and political tasks of the time. This is the basis for the periodicity of its occurrence in the history of national culture and art. The Russian style went beyond purely creative tasks, but retained national roots, showing variability and flexibility in shaping. Currently, the Russian style has again attracted the attention of professionals in the field of design culture. Design in all the abundance of genres turned out to be able to embody the traditional formal and meaningful models of folk art, despite the new technological methods of implementation.

Ключевые слова: модерн, дизайн, русский стиль, стилизация, стилизаторство, архитектурная среда, эксподизайн.
Keywords: modern, design, Russian style, stylization, architectural environment, expo design.

Русский стиль в определенные эпохи становится синонимом национальной идеи. «“Русский стиль” становится способом выражения идей национальности, выработки отношения к русскому наследию от обновления до возрождения и использования тех пластов русской культуры, которые в определенный отрезок времени воспринимаются как символ и знак национальности» [1; с. 14]. Русский стиль входил в историю пластического и прикладного искусства, архитектуру дважды за XIX столетие, и эти явления были связаны с проявлением и реализацией в политической и социальной жизни общества национальной идеи. При Николае I задачи русского стиля воплощали главные идеи государственности. Подобные явления, направленные на воскрешение национальных и шире — региональных устоев общества, носили международный характер, что во многом было обязано сложной политической послевоенной ситуацией в Европе второй трети — середины XIX века. Опирающийся на научно-исторические исследования и археологические факты, вариант русского стиля, по определению Е. Кириченко, оперировал методом стилизаторства, практически копируя формы допетровской архитектуры. Ситуацию резко изменила эпоха конца XIX — начала XX столетия.

С рождением в России стиля модерн вариации русского стиля приобрели иное наполнение. Методом пластического формообразования стал прием стилизации [2; с. 204], позволивший творческое композиционное преобразование прототипов. Явление нацромантизма, важнейшей ветви модерна, стало явлением международным в полном смысле этого слова. Национальная идея получала региональное воплощение. Достаточно вспомнить понятие Heimat (нем.), означающее «родное место и отечество»; стиль произведений открывал возможность средним классам — Mittelstand — предоставить свои дома практичным, продуманным, не-

навязчивым проектам, демонстрирующим немецкий идеал Sachlichkeit — простоту, умеренность и чувство порядка [3; с. 82]. Совсем иной формат приобрел русский стиль с оттенками романтизма, пример которого оставили работы строгановского училища. «Фактором появления рус¬ского стиля стала экономическая целесо-образность… граф Строганов С.Г. видел свою зада¬чу в том, чтобы,… противостать монополии образованности, посредством которой чужеземцы извлекают свою пользу. Монополия сия не только вредна и предосудительна для состояния ремесленников, но она производит невыгодное влияние на многочисленный класс потребителей, делая его данником и, так сказать, рабом иностранных мод и выдумок. Чужеземцы, привозя к нам свои произведения, более или менее совершенныя, но име¬ющия на себе прельстительную наружность, хвалят оныя как образцы хорошаго вкуса и поселяют через то равнодушие к произведе¬ниям отечественным» [4; с. 44]. Итогом Программы Строгановского училища, начиная с 1913 года, стало создание нового эквивалента национального стиля, результата сложной деформации, которой подвергся русский стиль школы; поисков и творческой переработки национальных древнерусских и народных форм искусства, по-своему развивавших «берендеевский стиль» В.М. Васнецова, сложения особого «строгановского варианта русского стиля» [5; с. 199]. Модель русского стиля, основанная на творческой стилизации, легла в основу творческих поисков XX столетия, периода постмодернизма и современного этапа новых декоративно-стилевых решений.

Рубеж тысячелетий освободил поиск стилизованных образов, расширив его постмодернистскими решениями гротесков, амасштабностью, игровыми аллюзиями, юмором и т.д. Архитектурная среда Русского культурного центра в центре Парижа на набережной Бранли (2011–2011) стала результатом разработки конкурсного проекта бюро Archgroup (А. Горяинов, М. Крымов). Дизайн среды представляет комплексное решение: от огромных панно-«фресок» знаковых икон и снежного белого «покрова» оболочки-крыши до этнического ландшафта. Редкое явление в ландшафтном дизайне — стилизации исконно русских мотивов лужка, засеянного не европейским газоном, а полевыми травами, гнущимися на ветру, березами по периметру территории, прудом, в котором отражается белокаменная монументальная архитектура, воссоздающая мотивы владимиро-суздальского храмового зодчества.

Примером выставочного дизайна стала экспозиция Российской национальной выставки, призванной продемонстрировать Франции российские технологические инновации в Гран Пале [6] (Большой дворец) в Париже (Б. Краснов, 2010). Художественный фрагмент экспозиции представлял хоровод шестнадцати гигантских матрешек, росписи которых воспроизводили стилизованные росписи народных промыслов России: Хохломы, Городецкой и Мезенской росписи; северного берестяного плетения; лаковой живописи Федоскино, Мстеры, Холуя и Палеха; росписи Жостова, образов Дымковской игрушки; буйства Гжели, Вологодского кружева. Высота каждой матрешки-инсталляции — от 6 до 13 метров. В 2011 году инсталляции выставлены в залах Афимолла (Москва).

Дизайн интерьера формирует наиболее целостное воплощение модели национального «дома». Галерея дизайна/bulthaup представила выставку проекта IZBA [7] (2014) в Санкт-Петербурге, дебютировавшую на форуме iSaloni (Милан). Концепция экспозиции, реализованная в объектах предметного дизайна, базировалась на исследовании архивов петербургского Этнографического музея. Экспонаты, лишенные традиционных форм, ассоциированных с образами народного искусства — матрешками, балалайками, яркими сарафанами и т. д., представили авторский взгляд на «проектное», конструктивное пластическое творчество. Представленные мебель, светильники, детские игрушки, текстиль функциональны и полезны для повседневного быта. Экспозиция выстроена вокруг интерьера традиционной русской избы, в которой акцентами стали типичные элементы русского жилища: «красный угол», накрытый для трапезы деревянный стол, лавка, лучина и ее подставка «светец». Масштабные стилизованные детские игрушки превращаются в мебель, а традиционные бороды, выполненные в материале дерева, превращаются в аксессуар одежды, который теперь при желании можно «надеть» или «снять». Юмор, ирония соседствуют с серьезным отношением к скромным обыденным предметом. Серьезная нота возрождения народной традиции пронизывает каждый фрагмент избы начала XXI века.

Дизайн архитектурной среды представлен достаточно известной проектой концепцией «Нового русского города» архитектурного бюро Megabudka (2018), рассчитанной на площадь 700 га. Проект — интерпретация современного русского стиля в архитектуре. Несмотря на активные попытки внести в среду национальный колорит в виде эргономов в павловопосадских платках, образах заснеженных елей и т. д., эмоциональный фон архитектурных видео реконструкций проекта нового русского города сопоставим с изолированной этнической резервацией

Средней полосы России, а точнее — Нечерноземья, вышедшего из употребления, но сохранившего в частице «не» негатив в названии региона реализации. Ответ кроется в модели социальных сценариев, предусмотренных концепцией. «Люди из домов разных ценовых категорий используют одни и те же дворы. Это позволяет избежать создания классовых гетто» [8], термина весьма далекого от ассоциации с русской культурой. Город, созданный на основе эклектичной смеси арочных и позакомарных форм русской церковной архитектуры, протоордера египетских капителей, неоклассических фризов, кирпичного стиля западноевропейских коттеджей и пластичных приемов венгерской сельской архитектуры — соломенных и черепичных крыш, лишен гармонии, оптимизма и юмора постмодернизма, оказался вне пластической системы стилизованных форм народного искусства. Нет у концепции и историко-этнографического подхода, хотя спасением проекта могли бы стать приемы планировочной структуры традиционного русского города: городской вал, центральная площадь, торговые ряды, фруктовые сады и т. д., активно используемые авторами.

Историческую перспективу явления стилизации в дизайне костюма в полной мере раскрывает экспозиция «Русский стиль: традиции и трансформации» в Галерее костюма Реставрационного центра и хранилища Государственного Эрмитажа «Старая Деревня» (2021), основанная на коллекциях отреставрированных костюмов эрмитажного фонда. Жемчужиной экспозиции стала коллекция маскарадного платья костюмированного бала в Зимнем дворце (1903). Дизайн был основан на исторической, почти этнографической, стилизации подлинных прототипов: платье императрицы Александры Федоровны повторяло образ супруги царя Алексея Михайловича; костюм Зинаиды Николаевны Юсуповой представлял «псевдо-сарафан. Платье с рукавами, стилизованным оплечьем. Сверху — телогрея с соболиной оторочкой. Зинаида Николаевна во время праздника дважды солировала в русском танце. Ей нужно было сбросить шубку и остаться в облегченном сарафане…» [9]. Элементы стилизации русских народных мотивов отличают мундирные платья императрицы Екатерины II. Стилизованные образы представлены в сравнении с экспозицией оригиналов — уникального собрания народных костюмов разных губерний Российской империи. Завершает экспозицию ретроспектива русского стиля в творчестве В. Зайцева, возродившего, вновь подарившего нам в конце XX столетия в дизайне одежды этнические мотивы и подлинные фрагменты Павловопосадских платков, вологодского кружева, русской вышивки и архитектурных стилизаций.

Современные процессы стилеобразования методически решает вопрос стилизации как метода формообразования. В дизайне среды на материале учебного проектирования вопрос трансформации русского стиля решается в ассоциативно-метафорическом концептуальном характере, который с позиций сегодняшнего дня является примером и способом ухода от энтропийных, хаотичных явлений современной жизни, вариантом достижения гармонии. Задача проектной адаптации русского стиля в дизайне происходит по различным направлениям. На уровне элементов ранее сложившейся стилевой системы (формы, способа и приема) в формообразовании объекта на примере локальных, единичных произведений. В более широком художественно-культурном значении, наряду с морфологическими стилевыми и предметно-образными заимствованиями, в стилизации происходит возрождение и актуализация утраченных форм и принципов художественного мышления, что наиболее востребовано сегодня, в период утраты национальной идеи.

Стилизация мотивов «русского стиля» в дизайне может рассматриваться на уровне целой эпохи, и в этом случае стилизация несет на себе память «стиля». Проектным примером явления стилизации и одновременно темы возрождения всей глубины материальной художественной культуры может служить серия студенческих проектов средового дизайна, посвященных возрождению регионального ремесленного центра по производству Кадомского вениза (г. Кадом, Рязанской обл.). От уровня стилевого обобщения до стилизации творческого почерка конкретного автора явление имеет инвариантный характер и может рассматриваться как универсальный проектный метод.

«Русский стиль» как любое явление стилизации формировался в политически и социально переломные эпохи. На данном явлении в истории отечественной культуры и искусства сформировалась патина многомерных наслоений, выходящих за пределы чисто творческих задач. Удивительно гибкий, богатый по вариативности, стиль полностью сохранил исконные региональные национальные корни, узнаваемость и притягательность. В настоящее время русский стиль снова привлекает интерес профессионалов уже в области проектной культуры, не только станкового и прикладного искусства. Дизайн во всем обилии жанров способен воплотить традиционные формальные и содержательные модели, пришедшие из глубины веков народного творчества, несмотря на новые технологические способы реализации проектных замыслов, что говорит о вневременной универсальной глубине проектности «русского искусства».

Примечания:

1. *Орлова Е.Ю.* «Русский стиль» в архитектуре и национальной культуре России (XVI –XX вв.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата иск. — Барнаул, 2009. — 25 с.

2. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М.: Искусство, 1978. — 399 с. — URL: http://science.totalarch.com/book/2631.rar (дата обращения: 07.06.2022).

3. Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish Style / Ed. by Michael Snodin and Elisabeth Stavenow-Hidemark. [Repr.]. — London: V & A publications, 1999. — X. — 82 p.

4. Цит. по: *Черных Д.Г.* Русский стиль и его истоки в искусстве, архитектуре, художественной промышленности // Теория и история архитектуры, градостроительства и дизайна. — 2015. — № 5.— С. 41–46.

5. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища 1825–1918. — М.: Русское слово, 2002. — 336 с.

6. Русская матрёшка. — URL: https://globallab.org/ru/project/blog_message/4a85256e-1a60-11e4-89bc-08606e697fd7.html#.Yp03wBNBzfY (дата обращения: 15.05.2022).

7. Русская IZBA: выставка молодых дизайнеров в Санкт-Петербурге. — URL: https://www.elledecoration.ru/news/events/russkaya-izba-vyistavka-molodyih-dizaynerov-v-sankt-peterburge/ (дата обращения: 12.05.2022).

8. Новый русский город. — URL: https://megabudka.ru/posts/1738 (дата обращения: 07.06.2022).

9. Костюмированный бал 1903 года. — URL: https://lamanova.com/19_bal_1903.html (дата обращения: 13.05.2022).

Список литературы:

1. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — Москва: Искусство, 1978. — 399 с.

2. Костюмированный бал 1903 года. — URL: https://lamanova.com/19_bal_1903.html (дата обращения: 13.05.2022).

3. Новый русский город. — URL: https://megabudka.ru/posts/1738 (дата обращения: 07.06.2022).

4. *Орлова Е.Ю.* «Русский стиль» в архитектуре и национальной культуре России (XVI –XX вв.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата иск. — Барнаул, 2009. — 25 с.

5. Русская матрёшка. — URL: https://globallab.org/ru/project/blog_message/4a85256e-1a60-11e4-89bc-08606e697fd7.html#.Yp03wBNBzfY (дата обращения: 15.05.2022).

6. Русская IZBA: выставка молодых дизайнеров в Санкт-Петербурге. — URL: https://www.elledecoration.ru/news/events/russkaya-izba-vyistavka-molodyih-dizaynerov-v-sankt-peterburge/ (дата обращения: 12.05.2022).

7. *Черных Д.Г.* Русский стиль и его истоки в искусстве, архитектуре, художественной промышленности // Теория и история архитектуры, градостроительства и дизайна. — 2015. — № 5. — С. 41–46.

8. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища 1825–1918. — Москва: Русское слово, 2002. — 336 с.

9. Carl and Karin Larsson: creators of the Swedish Style / Ed. by Michael Snodin and Elisabeth Stavenow-Hidemark. [Repr.]. — London: V & A publications, 1999. — X. — 82 p.

И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА

Доктор искусствоведения, доцент, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник отдела Художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

I.Y. PERFILYEVA

Doctor of arts, associate professor, the Scientific Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Senior Researcher of the Department of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art
e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_46_60

«РУССКИЙ СТИЛЬ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ТВОРЧЕСКИХ ЮВЕЛИРНЫХ МАСТЕРСКИХ: РАЗВИТИЕ ИЛИ КОНСЕРВАЦИЯ ТРАДИЦИИ

«RUSSIAN STYLE» IN THE INTERPRETATION OF MODERN RUSSIAN CREATIVE JEWELRY WORKSHOPS: THE DEVELOPMENT OR PRESERVATION OF TRADITION

На протяжении всего XX и первой четверти XXI века интерес к «русскому стилю» — осевая линия эволюции ювелирного дела в России. Он проявлялся то в виде идеологической мифологемы, то, как возрождение орнаментальной традиции. На рубеже XX–XXI веков также многие фирмы обратились к национальной традиции, стилевым направлениям историзма в искусстве рубежа XIX–XX веков. Из их многообразия в современном ювелирном деле России и сложилось художественно-стилистическое направление, продолжающее традиции «русского стиля» как единого понятия в искусстве России.

Throughout the twentieth and first quarter of the XXI century, interest in the «Russian style» is the centerline of the evolution of jewelry in Russia. It manifested itself either in the form of an ideological mythologeme, or as a revival of an ornamental tradition. At the turn of the XX–XXI centuries, many firms also turned to the national tradition, the stylistic trends of historicism in the art of the turn of the XIX–XX centuries. From their diversity in the modern jewelry business of Russia, an artistic and stylistic direction has developed, continuing the traditions of the «Russian style» as a single concept in the art of Russia.

Ключевые слова: «русский стиль», неоисторизм, художник-ювелир, мастер-ювелир, национальная стилистика, идеологическая мифологема, орнаментальная традиция, творческая фирма.
Keywords: «Russian style», neo-historicism, jeweler artist, master jeweler, national stylistics, ideological mythologeme, ornamental tradition, creative firm.

В многообразной художественной культуре России «русский стиль» как национальный вариант европейских романтических стилистических тенденций в искусстве, хотя и сформировался первой половине века XIX, но оставался актуальным вплоть до начала века XX, несмотря на смену стилевых направлений и политическую ситуацию как внутри страны, так во внешней ее политике.

Его истоки, становление и развитие, включая ювелирное дело, достаточно полно отражены в отечественной искусствоведческой литературе, посвященной как отдельным выдающимся мастерам-ювелирам, так и ведущим фирмам. Приведем лишь несколько трудов, вышедших в последние десятилетия. Это научные каталоги — «Произведения московской фирмы Хлебникова» [1] и «Произведения мастеров Москвы первой половины XIX века» [2], подготовленные С.Я. Коварской, «Произведения фирмы Овчинникова в собрании Исторического музея» [3] Г.Г. Смородиновой, монография В.Ю. Волдаевой «Ювелирный дом Сазиковых» [4] и книга «Федор Рюккерт и Карл Фаберже» [5] Т.Н. Мунтян, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения М.О. Юдина «Золото-серебряная фирма Овчинникова. Русский стиль и национальные традиции в изделиях предприятия» [6]. Однако современная реинкарнация «русского стиля» в ювелирном деле России советского и постсоветского периодов не нашла отражения в отечественной профессиональной

литературе. Трудов, анализирующих истоки и природу этого явления в современных исторических и социокультурных условиях, нет. Не подняты и не осмысленны причинно-следственные связи актуализации этого явления на рубеже XX–XXI веков, не вскрыты творческие интенции, обусловленные «заведомым» коммерческим успехом «русской темы» в ювелирном деле постсоветской России.

Разумеется, это тема фундаментального научного исследования не может быть раскрыта в формате статьи, подготовленной на материале доклада, прочитанного автором на круглом столе «Русский стиль и Строгановская школа». Но представляется, что этот разговор пора начинать. Пора выявить принципиальные различия «русского стиля» как художественного явления XIX века от современных его интерпретаций и разъяснить публике и художникам, часто работающим на уровне интуиции, что сложившиеся в XIX веке художественно-стилистические тенденции не могут быть просто экстраполированы в иную политическую, социальную, экономическую и культурную эпоху. И это ни в коей мере не является «возрождением», а тем более «продолжением и развитием» национальных традиций русского ювелирного искусства.

Несомненный и заслуженный успех Ювелирного дома «Сазиков» на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году буквально вскружил головы владельцам молодых частных ювелирных предприятий в постсоветской России.

Казалось, вот сейчас начнем выпускать такие же изделия, «и будет нам счастье». Не получилось. Вскоре стали раздаваться голоса, требующие государственной защиты не только от наплыва импорта внутри страны, но и принятия особых мер государственной поддержки на международном рынке. Что же касается собственно искусства, а не производства ювелирных изделий, то интерес к «русскому стилю» — осевая линия его эволюционного развития на протяжении всего XX века.

Основными школами, сохраняющими традиции русского ювелирного дела в России, были и остаются Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, а также Красносельское училище художественной обработки металлов (известный на всю страну КУХОМ) и Московское художественно-промышленное училище им. М.И. Калинина, ныне входящие в МГХПА им. С.Г. Строганова как филиалы. Не станем здесь углубляться в историю преподавания в тех или иных центрах ювелирного дела, так как это уведет нас далеко от остро-

актуальной на сегодняшний день проблемы текущего художественного процесса. Тем более, что, как показывает практика, определяющее значение в выборе следования в русле «русского стиля» или принципиальный отказ от него совершенно не зависят от принадлежности к той или иной школе. Проблема гораздо шире, далеко выходит за пределы географических и административных границ. Она в менталитете художников, каждый сам для себя выбирает направление творческого развития: одни смотрят только вперед — в будущее, другие только назад — в прошлое, третьи пытаются синтезировать опыт и эксперимент — создать свой не ретроспективный, но национальный современный художественный стиль. И прекрасные примеры такого научно-творческого отношения к «русскому стилю» в его современном понимании дают нам произведения русских художников-ювелиров XX века.

Отношение к «русскому стилю» на протяжении советского периода не раз менялось в зависимости от идеологической мифологемы: оно то эксплуатировалось как узнаваемый этно-знак, то запрещалось как «пережиток», то прорастало новыми формами, превращаясь в стилеобразующий фактор, способствующий возрождению и продолжению орнаментальной традиции. Но всегда это становилось осознанным ответом на внешние вызовы.

Как эстетическая задача своего времени, оно выражалось то в форме творческого «пересказа», то авторского цитирования традиционных элементов, то создания на их основе новых современных произведений, а порою буквально повторяло «старые образцы» — создавало исторические реплики или принимало форму «сувенирной продукции», пропагандирующей национальную художественную культуру России.

В советский период самое раннее обращение к «русскому стилю» как теме относится к послереволюционному десятилетию и носит характер идеологической мифологемы. Оно было инспирировано конкретными установками, сформулированными руководством страны в целях противопоставления западной «буржуазной» художественной культуре нового социалистического искусства.

Задача «Бросить в широкий иноземный мир новые социальные лозунги» [7, с. 37] была декларирована уже в 1917 году в журнале «Женское дело»: «Не следовало забывать о том, <…> что вместе с новыми принципами свободы мы должны извлечь из глубины своего народа и подарить всему миру новые принципы красоты», <…> «подчеркнуть новые формы,

красочные сочетания и орнаменты из нашей богатейшей и далеко еще не исчерпанной национальной сокровищницы» [7, с. 38].

Как следует из приведенной цитаты, роль стилеобразующего фактора отведена именно тематике, прославляющей советский образ жизни. Яркими примерами такой интерпретации «русской темы» представляются: портсигар работы неизвестного кубачинского серебряника «Красноармеец в засаде» (1920-е), продолжающий традицию второй половины XIX века по изготовлению изделий по заказам и для русских офицеров, служивших на Кавказе; клеймо «Жница» (1) работы неизвестного «самодеятельного» художника мастерских ИЗОРАМ (1920–1930-е) — своеобразный эксперимент по созданию, по аналогии с крестьянским, народного рабочего искусства; серебряная с чернью линейка «Великий Устюг», результат возрождения этого традиционного ювелирного центра России усилиями местного мастера М.П. Чиркова, опирающегося на исконную связь черневого искусства в русской гравировальной школой второй половины XIX века — видами старинных русских городов. На этом этапе «русский стиль» складывался на основе синтеза идеологических мифологем и традиционных техник художественной обработки металлов (роспись по эмали, гравировка под чернь).

Этот принцип оставалось актуальным до конца 1930-х годов, что показывают произведения русских ювелиров, созданные в ходе подготовки к Парижской Всемирной выставке «Искусство и техника в современной жизни» 1937 года. Великоустюгскими мастерами черневого дела по рисункам Е.П. Шильниковского создается уникально-выставочная серия посудных предметов, декорированных сюжетными композициями по сказкам А.С. Пушкина. В Красном-на-Волге, затем в Мстёре и Казакове возрождается техника скани. Красноселы разработали в традиционной технике русского ювелирного дела — скани (филиграни) — разнообразную коллекцию: пряжки, подстаканники, очечники, портсигары, броши в форме веточек и насекомых и др. И таких изделий, которые «<…> выделяло хорошее техническое качество исполнения, разнообразие серебряных и позолоченных “кружевных» узоров <…>”, но которые, — как писала Е.Н. Хохлова, — в художественном отношении <…> были далеко не совершенны» [8, с. 87], на выставке было представлено 1650 штук [9, с. 73].

Новый подъем произошел в послевоенные 1940–1950-е годы. Он был инспирирован национально-патриотическими настроениями в общественном сознании народа-победителя. В классическом искусствоведении этот эффект определяется как «непроизвольное одушевление» (H. Lotze) [10, с. 141–142].

Опорными точками развития «Русской темы» на географической и культурной картах России по-прежнему оставались традиционные ювелирные центры. В уникально-выставочных произведениях мастеров в этот момент обострено стремление к национальной идентификации. И оно имеет форму подчеркнутого интереса ко всему русскому: животному миру — серебряный с чернью портсигар «Русский Север» (Великий Устюг. Е.П. Шильниковский, 1950), природе, растительные мотивы — поднос и стопки (Великий Устюг. Е.Ф. Князькина, 1956), расцвету социализма — Кубок «Социалистическое строительство» (Красное-на-Волге. А.И. Удалов, А.В. Щепелкин и др., 1952) и «русской старине», поэтике хороводов под березами — туалетная коробочка «Хоровод». (Москва. М.А. Тоне. 1963).

Качественные изменения в отношении ювелиров советского периода к «русскому стилю» происходят в первой половине 1960-х годов. Тогда в ювелирном деле начинают звучать голоса молодого поколения художников, позиционирующих себя уже не как пассивные продолжатели национальных художественных традиций, но как их творцы на новом культурно-историческом этапе. В их числе — П.И. Уткин, выпускник МХПУ им. М.И. Калинина (Броши и серьги. 1959), И.Б. Бешенцева, выпускница МВХПУ, ученица и дипломница знатока традиций русского ювелирного искусства, потомственного ювелира, профессора Ф.Я. Мишукова (Серьги. 1961). Он привел молодежь в запасники Государственного исторического музея, познакомил с хранителем и исследователем М.М. Постниковой-Лосевой, также принадлежащей к известной династии русских ювелиров. Но вся их подвижническая деятельность могла бы остаться локальным явлением, если бы не общая атмосфера в искусстве, которую Н.А. Дмитриева определила как «собеседование через головы веков», как «желание увидеть себя в многочисленных зеркалах, представляемых историей мировой культуры» [11, с. 216]. Признавая эклектичность этого метода, Н.А. Дмитриева подчеркивала, что эклектизм стилистики искусства 1960–1970-х годов не подражательный, а переосмысливающий, обусловленный постоянно меняющимся отношением к наследию, что он представляет диалогическую природу восприятия художественной культуры прошлых эпох [11, с. 216].

Перспективность диалогической природы восприятия хорошо понимали и применяли как творческий метод многие художники-ювелиры этого времени. Обращаясь к традициям художественной обработки

металлов тех или иных центров России, они органично соединяют их с актуальными формотворческими тенденциями 1960-х годов: прежде всего — наследием конструктивистов ВХУТЕМАСа. Существенную роль в этом сыграл тот факт, что некоторые из них, как М.А. Тоне (Гривна. 1967), были учениками преподавателей ВХУТЕМАСа — В.А. Фаворского и Р.Р. Фалька. Другие, выпускники Таллиннского художественного института ЭССР, как Ю.И. Паас-Александрова (Колье «Кружево». 1967), тяготели к также широко востребованной в этот период эстетике Баухауза.

Как результат диалогового восприятия художественного наследия, благодаря активной творческой переработке национальных художественных традиций, в 1960-е годы в России возникает новый историзм или неоисторизм, опирающийся на широкий пласт шедевров мастеров-ювелиров прошлых веков, но также глубоко укорененный в контекст современной автору культуры. Работающие в этом направлении художники-ювелиры рассматривали свою деятельность как некую миссию, призванную соединить разорванные нити традиций отечественной художественной культуры в области ювелирного дела, вдохнуть в них новую жизнь.

Но одновременно в 1970-е годы и не менее активно, чем конструктивистская, набирает силу тенденция к декоративности. Разворачивается довольно бурная дискуссия о том, что такое декоративность на данном этапе развития искусства. В ноябрьском номере журнала «Декоративное искусство СССР» за 1967 год в статье «Наши критерии» К.А. Макаров формулирует декоративность как «одну из главных тенденций развития современного декоративно-прикладного искусства — отход от узко понятой утилитарности в сторону декоративности и монументализации обычных бытовых форм, создание на их конструктивной основе уникальных декоративных произведений. Уникальных в смысле своеобразия художественного решения и понимания красоты отвлеченной формы ... рождается логика свободного художественного декоративного мышления» [12, с. 13–15].

Оборотной стороной этой дискуссии о декоративности в рамках темы «русского стиля» в 1970-е годы стала программная артикуляция значения орнаментальной традиции, которая становится оружием мастеров-ювелиров в борьбе с все более выразительным звучанием современных уникально-выставочных произведений художников. Этому способствовало сращивание тенденции к орнаментализации с формированием

ассоциативно-образного направления в авторском ювелирном искусстве: усиление иносказательной и символической трактовке орнамента, что, в свою очередь, «всегда порождает декоративность» [13, с. 19].



Рис. 1. Ю.П. Савельев (Москва). Комплект «Морозко». 1970-е. Серебро, топазы. ВТОО «СХР»

Стилистика произведений таких мастеров-ювелиров, как А.Г. Голиков и Ю.П. Савельев (рис. 1), зиждется на совершенном владении традиционными ювелирными техниками, использовании всего многообразия их художественно-выразительных возможностей: будь то кольчужное плетение (А.Г. Голиков) или филигрань (Ю.П. Савельев). В творчестве другого мастера — Е.В. Сарыкина — роль стилеобразующего фактора играло возрождение им техники витражных эмалей на поверхностях сложной конфигурации традиционных посудных форм.

Глубокое погружение в орнаментальные традиции выбранной техники позволило каждому из упомянутых мастеров-ювелиров в рамках «русского стиля» как широкого художественно-стилистического направления создать свой собственный уникальный стиль. Правда, иногда технический прием уж слишком очевидно доминирует в произведении: изобилие использованных орнаментальных элементов приводит к композиционному хаосу (Ю.П. Савельев. Комплект «Вечер». 1977).

В начале 1970-х годов по инициативе секретаря Правления СХ РСФСР по декоративному искусству Светланы Михайловны Бескинской началась работа по созданию коллекции ювелирных изделий с вставками лаковой миниатюры, инспирированная празднованием 50-летия Палехского промысла. В ней приняли участие многие художники из Москвы: Н.Л. Гаттенбергер, Л.В. Ситникова, А.Г. Голиков, из Ленинграда — Ю.И. Паас-Александрова. Но важно подчеркнуть, что художники-ювелиры, по характеру своей деятельности имеющие непосредственное отношение к народным художественным промыслам — М.А. Тоне, З.М. Зенкова и другие творческие сотрудники НИИ художественной промышленности, не откликнулись на этот проект. И даже, как может лично свидетельствовать автор этих строк (2), относились к нему весьма скептически.

Несмотря на достаточно широкую поддержку со стороны критики и Союза художников РСФСР, безусловно обогатив стилистическое мно-

гообразие ювелирного искусства середины XX века, тенденция к «русскости» все же не стала всеобщей.

Новый подъем интереса к ней обозначился уже в конце 1980-х и в 1990-е годы, в постсоветский период. В то же время, нельзя не отметить решающее значение того факта, что в силу сложившихся социокультурных условий переходного периода обращение к «русскому стилю» в этот момент развивалось в контексте утраты адекватного мироощущения своей эпохи, правил новейшей эстетики [14, с. 141], что является непременным условием выработки оригинального и органичного художественно-стилистического направления. С другой стороны, молодые частные фирмы должны были бороться за свое место «под солнцем», поэтому они и обращались к поиску опорных связей в «славном прошлом» русского ювелирного дела. Ставку делали на реплики «эталонных образцов», хорошо известных и уже признанных на мировом рынке еще в XIX веке. Казалось, этот «творческий» ход позволит решить и актуальную коммерческую задачу: противостоять западному импорту и выйти на мировой рынок.

Однако в силу сложившихся обстоятельств (в ведущих музеях России прошли выставки, посвященные 150-летию фирмы Фаберже (1992) и 150-летию со дня рождения Карла Фаберже (1996)), в центре внимания ювелирных фирм от Москвы («Сирин») и Ленинграда/Петербурга (ЗАО «Ананов») до Владикавказа («Гуриати») оказалась фирма «К. Фаберже». Именно поэтому в стилистическом отношении, несмотря на богатейшие и уникальные художественные традиции Москвы, Петербурга и Владикавказа, упомянутые фирмы — не родные, но сводные сестры.

Творческое наследие этой фирмы было декларировано как главная художественная «традиция русского ювелирного искусства». На второй план были отодвинуты истинные творцы «русского стиля» в серебряном деле — фирмы П. Сазикова, П.А. Овчинникова, И.П. Хлебникова.

В обиход вошел лозунг «Возродим отечественное ювелирное искусство от Фаберже до наших дней», как будто до К. Фаберже в России не было ювелирного искусства. Имя К. Фаберже нещадно эксплуатируется и по сей день, иногда воплощаясь в весьма причудливые куншткюки вроде пасхального яйца с изображением Соборной мечети в Петербурге (ЗАО «Ананов». 2014).

В числе тех, кто не поддался искушению возрождать традиции русского ювелирного искусства в интерпретации фирмы «Фаберже», — Творческая Мастерская Николая Балмасова (Ярославль, 1989 — наст. в.). Владелец

Мастерской выбрал для себя «русский стиль» как стилеобразующую орнаментальную традицию и следует этому принципу до сих пор.



Рис. 2. А.Н. Донцов (Санкт-Петербург). Лампада «Памяти погибших в Блокаде Ленинграда». 2016. Серебро, позолота, перегородчатые расписные эмали, чеканка, стекло. Гран-при Конкурса «Россия. XXI век». Гохран РФ. 2016

Общая стилистика базируется на соблюдении принципа сохранения и преумножения всего богатства традиций ювелирного искусства России. Мастера (имена которых никогда и нигде не озвучиваются, что специально оговорено в Уставе Мастерской) осваивают и возрождают традиционные ювелирные техники: преимущественно приемы работы с эмалями — миниатюрная живопись, декоративная роспись, эмаль по скани, выемчатые, витражные и др.

В работе с формами предметов (часы, настольные украшения, посуда, церковная утварь, иконы и др.) — те же строгие принципы традиционности: никаких новаций. Но парадокс в том, что пластика «старых» форм явно не понята и не прочувствована мастерами. Отсюда — дисгармония композиционных и «крикливость» цветовых решений, пропорциональная несочетаемость спорящих друг с другом материалов: полихромных ювелирных эмалей и цветных ювелирных камней.

Флагманом современного развития «русского стили», по версии Гильдии ювелиров и Национального фонда развития ювелирного искусства России, считается фирма «Русское серебро» (Кострома), твердо держащаяся «русской тематики». Однако ее стилистика не раз становилась предметом острых обсуждений в профессиональном сообществе, поскольку здесь очевидны серьезные проблемы, уже не говоря о том, что довольно часто изделия этой фирмы премиум класса находятся на грани хорошего вкуса и китча, нередко они просто неграмотно скомпонованы, изобилуют множеством ошибок и просчетов в архитектонике чрезвычайно претенциозных посудных предметных форм.

Серьезное отношение к теме, глубокое проникновение в суть работы в «русском стиле» в современном художественно-стилистическом



Рис. 3. Н. Майса (Москва). Двойной перстень с молитвой «Царю Небесный Утешителю». Православные ювелирные изделия «София»

Рис. 4. Ю.А. Федоров (Санкт-Петербург). Барма пятичастная. Модель 2011. Серебро, позолота. Вес — 85 г. Д медальона — 3,23 см. Мастерские Юрия Федорова. I место в номинации «Национальная тема в творчестве мастеров золотого и серебряного дела» конкурса Гохран РФ. 2019

контексте демонстрируют фирмы, работающие в русле православной тематики. Среди них следует назвать «Софию» в Москве, «Мастерские Юрия Федорова», компанию «Акимов и К» и мастерскую А.Н. Донцова (рис. 2) в Петербурге. В этой сфере современного ювелирного искусства можно выделить две основные тенденции развития «русского стиля». Изделия московской фирмы «София» отличает поразительная смелость художника Наталии Майса синтезировать каноничность православной художественной традиции со смелыми дизайнерскими композиционными решениями на основе современных эстетических принципов формообразования и методов работы с металлом (рис. 3). Декор, гравированный вручную, не стелется по форме, но формирует, подчеркивает пластику современного украшения — лаконичного и выразительного.

Более осторожны в своих творческих экспериментах петербургские ювелиры Ю.А. Федоров (рис. 4) и А.Н. Донцов. Они также не ограничиваются приверженностью орнаментальной традиции, но ищут новые формы ювелирных изделий на православную тематику, отвечающие принципам современной эстетики формообразования, поэтому их произведения, при очевидной каноничности, удивительно современны — синтез традиций и новаций, являющих две стороны одной, русской национальной, художественной культуры: ее приверженность орнаментализму, дистанцирование от холодного дизайнерского решения.

Насколько тема «русского стиля» актуальна сегодня, можно судить по произведениям, представленным на конкурс ювелирного искусства «России. XXI век», который с 2009 года проводит Гохран РФ.

В «Положении о конкурсе» прямо сказано, что: «<...> конкурс призван содействовать <...> популяризации российских художественно-ювелирных традиций и декоративно-прикладного искусства, продемонстрировать творчество отечественных мастеров и многообразие культур России» [15].

На протяжении нескольких лет победителями конкурса в номинации «Национальная тема в творчестве мастеров золотого и серебряного дела» становились как художники «столичных» фирм: «София», А.Н. Донцов (Гран-при, 2016. Лампада «Памяти погибших в Блокаде Ленинграда». 2016) и Ю.А. Федоров (I место, 2019. Барма пятичастная. Модель 2011) из Петербурга, органично соединяющие традиционные технико-технологические приемы и современные интерпретации православной тематики, так и мастера традиционных ювелирных центров России, в том числе выпускники КУХОМа (3) — Е.Н. Жукова (II место, 2016. Комплект «Птица». 2016) (рис. 5), опирающиеся также на традиции «русского стиля» новейшего времени — советского периода в истории России.

На последний конкурс произведений такого уровня представлено не было. Тем не менее, призерами 2021 года в номинации «Национальная тема в творчестве мастеров золотого и сере-



Рис. 5. Е.Н. Жукова (Кострома). Комплект «Птицы». 2016. Серебро, золото, сапфиры, рубины, эмаль. Выемчатая эмаль, кольчужное плетение. 19,5 х 9,6 см; 8,0 х 5,0 см. Победитель конкурса Гохран РФ «Россия. XXI век» в номинации Национальная тема в творчестве мастеров золотого и серебряного дела». 2016

Рис. 6. С.В. Пичкалова (Кострома). Комплект «Веретено». 2020. II место в номинации «Национальная тема в творчестве мастеров золотого и серебряного дела» конкурса Гохран РФ. 2021

бряного дела» стали выпускница КУХОМ С.В. Пичкалова (Кострома) (II место. Сет «Веретено») (рис. 6), представившая свое видение темы, но не диалог с традиционной художественной культурой, и Н.Н. и В.А. Афанасьевы (Тольятти) (III место. Сет «Макошь»), построившие художественно-образное решение композиции на основе традиционного геометрического орнаментального мотива, бытовавшего как в вышивке, так и в резьбе по дереву.



Рис. 7. А.Г. Шарифулин (Кострома). Серьги «Сказочные». 2021. Золото, султаниты, александриты

К сожалению, возможности выбора у жюри были весьма невелики. Не отмеченные наградами произведения художников, представляющих школу КУХОМ: серьги «Сказочные» (2021) А.Г. Шарифулина (Кострома) (рис. 7), ковш (по мотивам русских сказок) Мастерской «Хризолит» (Ростов Великий) и работа педагога Колледжа декоративно-прикладного искусства им. К. Фаберже (Москва) Ж.А. Ловыгоной и ее выпускницы А.И. Казьминой (сканый браслет «Фантазия». 2021), а также шкатулка с эмалью (2020) В.В. Варламовой и О.С. Коньковой, — весьма далеки от глубокого творческого погружения в материал. В них почти никак не отражено современное видение «русского стиля». Правда, авторы добросовестно отдают дань уважения «русской теме» и традиционным ювелирным техникам: филиграни (скань, зернь), витражным и перегородчатым эмалям. Но ни поиска новых форм, ни нового языка в их произведениях не прочитывается.

Это возврат в первую половину XX века, когда миссия мастеров-ювелиров заключалась в сохранении традиционного ремесла, и игнорирование опыта художников-ювелиров середины и второй половины XX века, когда обращение к художественным традициям побуждало к поиску современных форм и языка ювелирного искусства, что и создавало в новых социокультурных условиях прочтение «русского стиля» как неоисторизма — вневременного художественного явления в истории национальной школы авторского ювелирного искусства.

Приведенный анализ специфики проявления «русского стиля» в наши дни, побуждает сделать вывод, что сегодня, к сожалению, он фактически сводится к его имитациям почти исключительно в коммерческих

или, в лучшем случае, в идеологических целях, без творческого анализа и переосмысления в современном контексте. Видимо, создание в ювелирном искусстве современного «русского стиля» так, чтобы он был интересен в России и явил богатство нашей художественной культуры всему миру, — это программа будущего. Надеемся, ближайшего. И она предполагает консолидированную деятельность как системы образования, так и художественно-экспертного сообщества.

Примечания:

1. Ранее клеймо «Жница» числилось в инвентарных документах ВМДПНИ как «клеймо по мотивам Малевича». Автору, при содействии советника директора ВМДПНИ по комплектованию коллекции А.А. Гилодо, удалось установить, что в 1930-е годы это произведение было передано в Центральный Кустарный музей в Москве, собрание которого сейчас входит в коллекцию ВМДПНИ, из Кустарного музея в Ленинграде.

2. Автор статьи, И.Ю. Перфильева, в 1970-е годы работала в Лаборатории художественной обработки металла и камня НИИХП.

3. КУХОМ — Красносельское училище художественной обработки металлов (с 2012 года — Красносельский филиал Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова).

Список литературы:

1. *Коварская С.Я.* Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова: Каталог / С.Я. Коварская. — Москва: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2001 (ООО Инкомбук). — 119 с.: ил., цв. ил.

2. *Коварская С.Я.* Произведения мастеров Москвы первой половины XIX века. — Москва: ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”», 2017. — 476 с.

3. *Смородинова Г.Г.* Произведения фирмы Овчинникова в собрании Исторического музея / Государственный Исторический музей. — Москва, 2016. — 384 с.: ил.

4. *Мунтян Т.Н.* Федор Рюккерт и Карл Фаберже. — Москва: Ревякин, 2018. — 612 с.

5. *Волдаева В.Ю.* Ювелирный дом Сазиковых. — Москва: Интербук-бизнес, 2014. — 208 с.

6. *Юдин М.О.* Золото-серебряная фирма Овчинникова. Русский стиль и национальные традиции в изделиях предприятия. [Диссертация на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура]. — Москва, 2016. — 239 с.

7. *Демиденко Ю.Б.* Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между двумя войнами // Теория моды. Одежда. Культура. Выпуск 3. — Москва, 2007. — С. 33–53.

8. *Хохлова Е.Н.* Искусство филиграни // Русский художественный металл / ответственный редактор Н.С. Шкаровская. — Москва: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. — С. 79–92.

9. *Разина Т.М.* Ювелирные изделия красносельских мастеров // Русский художественный металл / ответственный редактор Н.С. Шкаровская. — Москва: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. — С. 68–78.

10. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. — С. 288.

11. *Толстой В.П.* Свободомыслия очаг … Всесоюзный семинар искусствоведения в Паланге. 1970–1991. — Москва: Галарт, 2013. — 256 с.: ил.

12. *Макаров К.А.* Наши критерии // Декоративное искусство СССР. — 1967. — № 11. — С. 13–15.

13. *Кеннет К.* Пейзаж в искусстве. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. — 303 с.: ил.

14. *Земпер Г.* О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. — Москва, 1970. — С. 117–148.

15. Официальный сайт: Гохран РФ. — URL: https://www.gokhran.ru/common/upload/gohran/polozhenie_1989.pdf (дата обращения: 03.06.2022).

М.К. ЮДИНА-НАДЕЖДИНА

Аспирант кафедры «История искусства и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: nadezhdinarita@gmail.com

M.K. IUDINA-NADEZHDINA

Postgraduate student of the Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_61_75

РУССКИЙ СТИЛЬ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

RUSSIAN STYLE IN THEATRICAL WOODEN ARCHITECTURE OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

В данной статье рассматривается проблема проявления русского стиля в театральной деревянной архитектуре, начиная с 60-х годов и до конца 90-х годов XIX века; для этого был собран и систематизирован в хронологическом порядке иллюстративный материал, который позволил наметить общие тенденции в решении объемно-пространственной композиции театров, построенных из дерева в русском стиле. Анализируется взаимосвязь внутреннего и внешнего пространства, декоративное убранство, уточнена дата постройки первого деревянного театра в русском стиле.

The article considers the problem of the manifestation of the Russian style in theatrical wooden architecture from the 1860s to the end of the 1890s. To this end, the author collected and systematized illustrative material in chronological order, which allowed outlining common trends to organize the volumetric and spatial compositions of Russian-style wooden theatres. The article analyzes the interconnection between their interiors and exteriors, including decorations. The author specifies the date when the first wooden theatre in the Russian style was built.

Ключевые слова: русский стиль, деревянная архитектура, русский народный театр XIX века, деревянная театральная архитектура XIX века.
Keywords: Russian style, wooden architecture, The Russian People's Theatre of the XIX century, wooden theatre architecture of the 19th century.

Интересным феноменом в архитектуре русского стиля являются деревянные театры, активно возводившиеся в России во второй половине XIX века. Этот период характеризуется демократическими тенденциями в общественной жизни и, в частности, в театральном искусстве. С 1860-х годов остро стоял вопрос: «В силу каких причин театр лишён органических связей с русским бытом, с психологией страны, с ее культурными и эстетическими традициями…» [16, с. 192]. Одной из попыток выстроить данные взаимосвязи и являлся проект строительства народных театров, которые стали доступными для широкой аудитории. Неслучайно для их убранства был выбран русский стиль, а именно — его фольклорный вариант, вдохновленный народной традицией. Основными и самыми яркими представителями этого движения в архитектуре были В.А. Гартман (1834–1873), И.П. Ропет (1845–1908), Ф.С. Харламов (1835–1889), которые и стояли у истоков создания первых образцовых проектов деревянных театров. В дальнейшем на их опыт опирались архитекторы, строившие театры в разных регионах Российской империи. Основной пик строительства театров пришелся на 80–90-е годы XIX века [3, с. 177].

Еще одним фактором, вызвавшим интерес к деревянной театральной архитектуре во второй половине XIX века, стало увеличение числа строительства летних театров в городских садах и в дачных местностях, которое также активизировалось, начиная с 1860-х годов. По сути, это продолжение традиции организации общественных увеселительных садов и парков с целым комплексом построек (летний театр, вокзал, танцевальный зал, буфет и т. д.), наметившейся еще в середине XIX века под влиянием романтических тенденций в искусстве [8]. Эти комплексы представляли синтез усадебного парка и временных павильонов, возводимых для народных гуляний, создавая новый тип всесословной архитектуры [8, с. 138]. Для этих временных построек как нельзя лучше подходил русский стиль, в котором также возводились и дачные деревянные строения.

Как уже отмечалось, интеллигенция с 1860-х годов считала театральное искусство важным фактором в воспитании и образовании народа, поэтому создание профессиональных театров для народа было одной из важных демократических задач. Однако нельзя сказать, что активное строительство народных театров началось в это десятилетие. Например, первый народный театр в Москве, построенный в рамках Политехнической выставки 1872 года, имел огромный успех у публики, но работу после завершения выставки не продолжил. А в Санкт-Петербурге первые народных театры стали появляется только в 1880-х годах. Это связано с тем, что данному строительству препятствовала монополия императорских театров, тормозившая процесс организации в столицах частных театров, а также страх правительства перед возможными революционными последствиями из-за учреждения таких театров.

Архитектуру деревянных театров можно охарактеризовать как синтез профессиональных знаний архитекторов в области художественного театрального проектирования и изучение национального наследия. Используемая планировочная схема для деревянных театров была схожа со строившимися театрами в стиле историзм: форму фасада определял цилиндрический объем полукруглого фойе, организованный вокруг зрительного зала. Для создания особого образного языка зодчие вдохновлялись народным искусством. Элементы архитектуры и архитектурного декора заимствовали из различных ремесел. Орнаменты вышитых полотенец, разнообразные виды деревянной архитектурной резьбы, декоративного убранства крестьянской утвари, а также книжная миниатюра мастерски интерпретировались зодчими в убранстве театральной архитектуры. Следует отметить, что этот прием, в целом характерный для русского стиля 60–70-х годов XIX века, проявлялся в деревянных строениях различного типа и несколько позже в каменном зодчестве.

Первый театр в русском стиле был построен в 1868 году в Красном Селе под Санкт-Петербургом для военных и их семей. Проект театра был разработан военным ведомством и окончательно доработан инженер-полковником Бенземаном и его помощником Еньским. Проект отделки интерьеров разработали архитекторы Ф.С. Харламов и И.П. Ропет [7, с. 85].

Судя по архивным фотографиям и имеющемуся в газете «Голос» за 1868 год подробному описанию, театр представлял себя двухэтажное прямоугольное в плане здание, с вынесенным портиком на главном фасаде для основного входа, и портиком, с другой стороны, — для императ-

ского подъезда. Внешняя отделка была достаточно сдержана, резными были только ограждения крытых галерей первого этажа и террасы второго этажа, лаконично решенные оконные наличники и некоторые подзоры карнизов. Зато зрителей должно было поражать внутреннее убранство в «строго русском стиле» [15]. Театральный зал имел три яруса лож, из общей линии которых по бокам были выдвинуты две царские ложи, имевшие форму настоящих русских изб с коньками и с орнаментами народного зодчества. Верхний элемент сценического портала был выполнен из дерева, его резьба и роспись напоминали шитые полотенца-ручники и крестьянское кружево. Плафон был декорирован росписью, подобной ковру в народном стиле, с изображениями фигур русских крестьянок в национальных одеждах разных губерний. В центре плафона была подвешена деревянная резная люстра в русском стиле, которая, согласно заметке в газете, не давала достаточного освещения. Этот интерьер являлся первым опытом использования народных мотивов в зрительном зале и примечательно, что именно в отделке этого интерьера принял участие будущий яркий представитель фольклорного направления русского стиля Иван Петрович Ропет [9, с. 259].

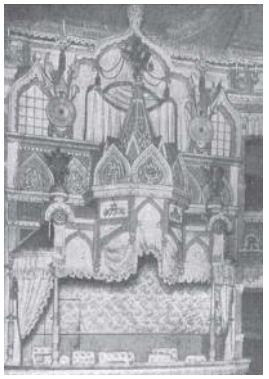


Рис. 1. Красносельский театр. Царская ложа. Фото К. Буллы

Сохранившиеся архивные фотографии интерьеров театра в Красном Селе (ил. 1, 2, 3) сделаны уже после капитальной реконструкции театра в 1904 году, которую проводил академик архитектуры А.И. фон Ге-

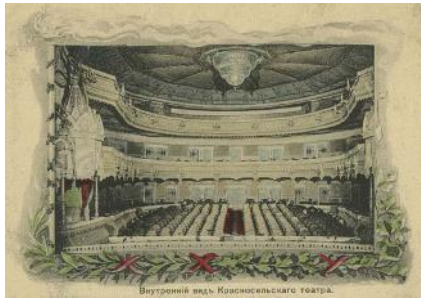


Рис. 2. Зрительный зал Красносельского театра. Открытка начала XX века



Рис. 3. Занавес Красносельского театра. Фотография начала XX века

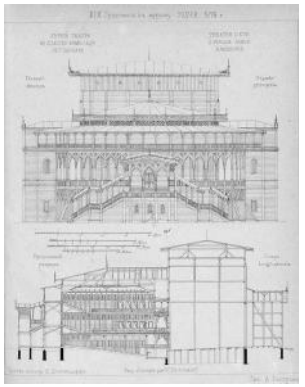


Рис. 4. Летний театр в Саксонском саду в Варшаве. Чертежи



Рис. 5. Летний театр в Саксонском саду в Варшаве. Фото 1870-е годы

ген [14, с. 20]. Точно известно, что был обновлен плафон, но есть основания полагать, что также были переделаны царские ложи, которые стали напоминать вход в боярские палаты XVII века (ориентация на архитектуру XVII века характерна для более позднего периода развития русского стиля). Обрамление сценической арки также было декорировано сложными орнаментальными мотивами, источником для которых послужили орнаментальные заставки их книжных миниатюрах.

Вторым примером деревянного театра в русском стиле являлся Народный театр, построенный в 1872 году в Москве по проекту архитектора В.А. Гартмана для Политехнической выставки. Этот театр считается первым образцом, имеющим сборно-разборную конструкцию и особую планировочную схему с выявленным во внешней структуре цилиндрическим объемом зрительного зала. Но известно, что были более ранние примеры схожей конструкции. Это летний театр, построенный архитектором Забержевским в 1870 году в Саксонском саду в Варшаве (ил. 4, 5), который несколько позже, зимой и весной 1871–1872 гг., был доработан по проекту В. Диттендорфа, поэтому есть основания полагать, что проект Народного театра для московской Политехнической выставки 1872 года, скорее всего, учитывал опыт зодчих летнего театра в Варшаве [5].

Однако именно театр В.А. Гартмана оказал огромное влияние на последующее строительство деревянных театров в городах Российской империи. Здание павильонного типа имело достаточно ясную структуру.

Основной полукруглый внешний объем состоял из трех уровней, которые представляли метрические ряды конструктивных и декоративных элементов. Первый и второй уровни — это открытые галереи, а третий уровень визуально напоминал массивный антаблемент, декорированный фризами разнообразного резного декора. С двух сторон от цилиндрического объема располагались также трехуровневые объемы для лестничных маршей. Над этими частями здания позади возвышался двухскатный прямоугольный объем, возведенный над сценой, который был отделан разнонаправленно положенным тёсом. На этом фоне предполагалось разместить декоративный резной и расписной деревянный рельеф в виде восходящего солнца с изображением деда-раешника и надписью «Москва — народу» (ил. 6), однако это декоративное панно не было выполнено, и его отсутствие сделало здание несколько упрощенным, а пропорции более приземленными. Важную роль в создании образа русского тетра играл цвет, который вызывал в памяти цвета древнерусских эмалей и изразцов, а также книжных миниатюр древних рукописей.

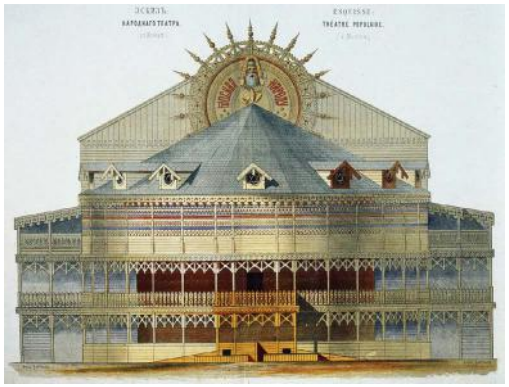




Рис. 6. Народный театр в Москве по проекту архитектора В.А. Гартмана

Рис. 7. Интерьер зрительного зала Народного театра в Москве

Интерьер имел четко выраженную конструкцию. В зрительном зале располагалось три уровня лож, по бокам от сцены с двух сторон, за счет закруглений линии балконного ограждения были выделены по две ложи для знати. Из декоративных элементов в зале были резные балконные ограждения, оформленные кружевными и вышитыми драпировками по мотивам вологодских кружев и народной вышивки (ил. 7). Портал сцены был резным, а центральный элемент всей композиции — занавес, также украшали ряды разнообразных вышивок и кружев (ил. 8). В целом само предназначение театра для народа не предполагало роскошного убранства интерьера, как это было в театре в Красном Селе. Основной эффект в декоре интерьера строился на контрасте деревянной конструкции потолка, поддерживающей ярусы консолей и тонком рисунке вышивки красным по белому на драпировках тканей.

Театр Гартмана можно назвать хрестоматийным примером для последующего строительства деревянных театров, так как такой упрощенный вариант конструктивного и декоративного решения позволял



Рис. 8. Сцена Народного театра в Москве. Фотография 1872 года



Рис. 9. Вид на народный театр в саду «Аркадия» в Санкт-Петербурге. Нач. XX в.



Рис. 10. Театр Лентовского в саду «Эрмитаж» в Москве. Рисунок Н.Н. Каразина 1880-е годы



Рис. 11. Летний театр В.И. Видинеева в Уфе. Открытка начала XX века

возводить здания народных театров на периферии даже не слишком квалифицированными рабочими. Наиболее схожими по своей типологии являлись театры: в саду Аркадия в Санкт-Петербурге (ил. 9), театр Лентовского в саду Эрмитаж в Москве (ил. 10), Видинеевский театр в Уфе (ил. 11), театр в Екатеринославе (ил. 12), а также летний театр в Павловске (ил. 13). Последний наиболее интересен для подробного рассмотрения, он был построен по проекту профессора архитекторы Н.Л. Бенуа в 1876 году. Изначально здание предполагалось построить в «бревенчато-венцовой» технике [4, с. 27], но в связи с высокой стоимостью конструкция здания была упрощена до каркасной, с последующей обшивкой тесом. Первоначальный проект не был утвержден, так как оказался слишком «классическим» для летнего театра. Зодчий доработал проект в стиле «садовой архитектуры» [4, с. 28], что для того времени означало — в русском стиле, распространенном тогда в загородном деревянном строительстве. Но, если судить по чертежам из журнала «Зодчий» [19] за 1878 год, окончательный



Рис. 12. Летний театр в городском саду в Екатеринославе. Открытка конца XIX века



Рис. 13. Летний театр в Павловске. Фото конца XIX века



Рис. 14. Деревянный театр в Вологде. Открытка начала XX века



Рис. 15. Городской театр в Вятке. Открытка начала XX века

проект свидетельствует о том, что внешнее и внутренне убранство опиралось на совершенно различные стилевые источники. В целом такое смешение стилей было свойственно эпохе историзма, но не в русском стилевом направлении. Очевидно, что неутвержденный первоначальный проект представлял единое архитектурное решение, выполненное в классическом стиле, которое сохранилось в убранстве интерьера театра в Павловске. Можно проследить общие декоративные мотивы в отделке интерьера с более ранним проектом зодчего — театром в Гельсингфорсе (Хельсинки), который был построен в 1867 году [2, с. 116–121]. Особенно эти параллели заметны в декорировании барьеров ярусных лож с одинаковым орнаментальным рисунком в виде растительных гирлянд и геометрических фризов. Но очевидно, что на экстерьерное и конструктивное решение театра в Павловске оказал влияние Народный театра Гартмана.

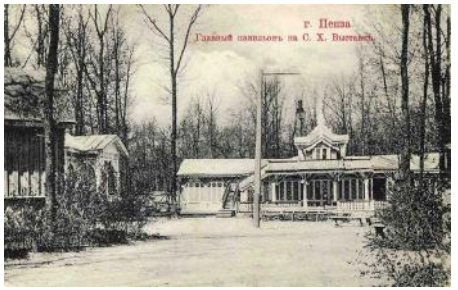


Рис. 16. Выставочный павильон в Пензе на территории Верхнего гулянья, использовавшийся как народный театр. Нач. XX в.

Также важно рассмотреть региональные особенности архитектуры деревянных театров. Наиболее интересное решение было представлено в театре в Вологде (ил. 14), построенном в виде огромной северной избы. Здание имело два этажа, центральный фасад опоясывал балкон, создававший крытую галерею (аналог гульбища) на первом этаже. С двух сторон на балкон вели наружные лестницы. В тимпане располагался резной рельефный декор, источником мотива которого являлось вологодское кружево. За счет тонких колонн, поддерживающих балкон второго этажа, и утопленного объема первого этажа, здание выглядело массивно и приземисто. Некоторая массивность постройки сглаживалась за счет ряда окон с полукруглыми завершениями, обрамленных живописными резными наличниками. Здание театра в Вологде является примером наиболее точного воспроизведения форм народного зодчества Русского Севера и обращения к творчеству местных мастеров.

Интерес вызывает также архитектура народного театра в Вятке (ил. 15) (современный Киров). Театр был возведен по проекту губернского архитектора И. Нефедьева в 1877 году. Здание имело сложную струк-



Рис. 17. Новый летний театр в Пензе на территории Верхнего гулянья. Нач. XX в.



Рис. 18. Летний театр в Астрахани. Открытка начала XX века



Рис. 19. Летний театр в Севастополе. Фото конца XIX века — начала XX века



Рис. 20. Народный театр в Тобольске. Фото конца XIX века — начала XX века

туру и состояло из разноуровневых прямоугольных объемов, но за счет достаточно лаконичного убранства его конструктивная основа хорошо считывалась. Главный фасад был выделен выступающим портиком из четырех колонн, который поддерживал балкон второго этажа и завершался щипцом, декорированным орнаментированными причелинами и полотенцами. Основным средством художественной выразительности в этом здании являлся контраст между массивными бревенчатыми стенами и ажурными подзорами карнизов со сквозной резьбой.

Также интересен пример, когда под здание летнего театра был приспособлен выставочный павильон (ил. 16). В Пензе в 1893 году на территории Верхнего гулянья проходила сельскохозяйственная выставка, после которой остались павильоны, построенные в русском стиле. В одном из них в 1896 году был организован народный театр им. В.Г. Белинского. Театр

в этом здании просуществовал всего до 1898 года, когда павильон снова понадобился для проведения выставки [20]. Но в этом же году театр получил свое здание, построенное в русском стиле там же, на территории Верхнего гулянья. Небольшой комплекс построек, состоящий из павильона для продажи билетов, смотровой будки и основного здания с открытой сценой, был ориентирован на Садовую улицу (ныне ул. Лермонтова). Вход на территорию осуществлялся через ворота, напоминавшие сложно орнаментированные наличники XVII века периода московского узорочья (ил. 17).

Деревянная театральная архитектура после 1880-х годов характеризуется более сложной многосоставной структурой и опирается на иные исторические источники — теремное деревянное зодчество XVII века. Такие решения были использованы в театре, построенном в саду Аркадия в Астрахани (ил. 18), в Севастополе (ил. 19), а также в Тобольске (ил. 20). Объединяют эти примеры хоромное построение, наличие дополнительных высоких объемов башен, которые делают его похожим на древнерусские терема, создавая живописный силуэт, а также более свободное использование разнообразных элементов декора во внешнем убранстве.

Летний театр в Астрахани был построен по проекту архитектора А.С. Малаховского в 1899 году. Наиболее интересной являлась его уникальная динамичная композиция, образованная за счет врезки в полукруглый объем зрительного зала центрального трехэтажного портика с





Рис. 21. Детали летнего театр в Астрахани. Цветная фотография Ховарда Сочурека из журнала «Life» за 17 ноября 1958 года

Рис. 22. Боковой вид летнего театра В.И. Видинеева в Уфе. Открытка начала XX века



Рис. 23. Главный фасад Василеостровского театра. Фото конца XIX века



Рис. 24. Народный театр в Москве по проекту архитектора В.А. Гартмана. Фото 1872 года

высоким щипцом, фланкируемого двумя башнями. Особую динамику композиции придавали лестницы, соединяющие башни с крытыми галереями. Здание выглядело легким за счет растворившегося объема стен за мерцающим резным декором колонн, балюстрад, карнизов с подзорами и причелинами. Театр имел полихромную раскраску (ил. 21), что придавало ему еще большую нарядность.

Здание театра в Тобольске интересно сочетанием конструктивности и декоративности — контрастом суровых бревенчатых стен и разнообразием резного деревянного декора. В компоновке архитектурных объемов считывается строгая симметричная композиция с акцентированным центром в виде вынесенного портика с высоким палатным покрытием. Декор смотрится ажурным и легким с традиционными подзорами карнизов, причелин и на средства полотенец.

Еще одним примером позднего периода является летний театр в Уфе (ил. 11, 22), построенный по проекту неизвестного зодчего на средства заводчика В.И. Видинеева в 1894 году [18]. Здание находилось на центральной площади сада, который местные жители называли Видинеевским, по имени владельца. Театр отличало необычное соотношение между большой сценой и компактным зрительным залом, полукруглый объем которого с внешней стороны образовывал три уровня галерей, ориентированных на сад. Галереи второго и третьего уровня сообщались с внутренними ярусами зрительного зала. В декоративной отделке использовался достаточно крупный модуль резных элементов, что придавало особый масштаб всему зданию. Интересно отметить, что этот театр просуществовал вплоть до 1991 года.

В конструкции деревянных театральных зданий, возводимых в русском стиле, можно отметить некоторое сходство с балаганами, традиционно возводившимися в России во время народных гуляний. На момент строительства театров фольклорное искусство народных гуляний не исследовалось в полной мере, но это не помешало ему стать источником образного вдохновения и примером решения легко возводимых деревянных конструкций [12, с. 10]. Балаганные строения представляли легко возводимые временные театры, прямоугольной формы с выделяющимися наружными балконами — раусами. Внутри помещения были решены аскетично, зрители сидели на грубо сколоченных скамейках. Украшали балаганы настенными росписями, вывесками и флажками. Наиболее очевидное заимствование структуры балагана можно заметить в Василеостровском народном театре (ил. 23), построенном в 1887 году для рабочих по проекту К.К. Андерсона [6]. Это одно из самых демократичных театральных зданий как в объемно-пространственной структуре, так и во внешней и внутренней отделке. Здание было двухэтажным, прямоугольным в плане, с боковыми выступами и мезонинами. На главном фасаде выделялся балкон, над которым находился центральный мезонин с флажком, резной декор балконных украшений был решен в традиционном русском стиле. Интерьер также отличался простотой отделки [6], в зале были партер и антресольный балкон, зрители располагались на скамейках. Все это роднило его с балаганными строениями.

Для театров балаганного типа характерно как использование конструктивных, так и переосмысление некоторых архитектурных элементов, например, наружных балконов-раусов: органичное сочетание этого элемента с найденной новой формой внешнего объема театра (например, в Народных театрах в Москве (ил. 24, 10) и в Видинеевском летнем театре (ил. 11).

Если говорить о развитии деревянной театральной архитектуры, то прослеживается общая тенденция к ее рационализации. Происходит отбор наиболее прогрессивных, экономических и целесообразных приемов [3, с. 178]. Театральная архитектура имела простое конструктивное решение (чаще всего, каркасное), а декоративные элементы были оптимизированы (повторение модулей декора). Характерна достаточно компактная структура здания, где большая часть была отведена под зрительный зал, имелось небольшое фойе и выделялись функционально расположенные подсобные помещения. Если рассмотреть особенности

архитектурного облика зданий театров с точки зрения их расположения в ландшафте города, то можно заметить, что чаще всего постройки имели возможность кругового обхода, но были ясно выделены главные фасады, которые обычно ориентировались на площадь с комплексом увеселительных построек.

Новаторские планировочные и конструктивные решения, применяемые в строительстве деревянных театров, являлись отражением демократических тенденций второй половины XIX века. Дерево — близкий по духу материал для национальной архитектуры — наиболее ярко отражал те источники крестьянского искусства, которые брались за основу, а орнаментальный декор строился не только на богатых традициях деревянной резьбы, но и свободном заимствовании мотивов из других традиционных для русского искусства техник и материалов — вышивок, изразцового и эмалевого декора.

В целом строительство более демократичных деревянных театров, которые стали важными центрами культуры во многих городах Российской империи, во многом выполнило те функции, которые возлагала на них демократическая интеллигенция, так как идея их создания была не только развлекательной, но и просветительской. Театры дали толчок последующему развитию народных домов, которые позже были преобразованы в дома культуры.

Список литературы:

1. *Астахов А.Ю.* Идеи русской архитектуры. — Москва: Белый город, 2022. — 208 с.

2. *Бартенева М.И.* Николай Бенуа. — Ленинград: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1985. — 184 с.

3. *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. — Москва: Наука, 1979. — 320 с.

4. *Андерсин М.* Летний деревянный театр в г. Павловске // Зодчий. — 1878. — № 3. — С. 27–29.

5. *Диттендорф В.* Летний театр в Саксонском саду в Варшаве // Зодчий. — 1879. — № 11. — С. 126.

6. *Поляков В.* Народный театр в С.-Петербурге // Всемирная иллюстрация. — 1887. — № 944. — С. 159.

7. *Кириченко Е.И.* Архитектор И.П. Ропет. Архитектурное наследство / Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при ГОССТРОЕ СССР, Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. Выпуск 20. — Москва: Стройиздат, 1972. — 168 с.: ил. — С. 85–93.

8. *Кириченко Е.И.* Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики). Архитектурное наследство. Выпуск 36. Русская архитектура / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; под редакцией Н.Ф. Гуляницкого. — Москва: Стройиздат, 1988. — 255 с.: ил. — С. 130–143.

9. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — 2-е изд., исп. и доп. — Москва: БуксМАрт, 2020. — 580 с.: ил.

10. *Лисовский В.Г.* Архитектура России. XVIII — начала XX века. Поиск национального стиля. — Москва: Белый город, 2009. — 568 с.

11. *Майорова Н.О.* Мотивы русской архитектуры. — Москва: Белый город, 2020. — 208 с.

12. *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. — Ленинград: Искусство, 1988. — 215 с.

13. *Нигматуллина И.В.* Старая Уфа. Историко-краеведческий очерк. — 2-е изд., перераб. — Уфа: Белая река, 2007. — 224 с.: ил.

14. *Николаева Т.И.* Историческая застройка Красного Села // История Петербурга. — 2004. — № 2 (18). — С. 14–27.

15. Петербургская хроника. Общая заря и открытие театра в Красном селе. // Голос. — 1868. — № 178. — 29 июня. — С. 2–3.

16. Русская художественная культура второй половины XIX века / В.Г. Кисунько, М.Н. Бойко, Л.З. Корабельникова и др. — Москва: Наука, 1988. — 388 с.

17. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века / редколлегия: А.Д. Алексеев, Ю.С. Калашников, В.С. Кружков, А.А. Сидоров, Г.Ю. Стернин. Книга 1. 1895–1907. Зрелищные искусства. Музыка. — Москва: Наука, 1968. — 442 с.

18. *Синенко С.Г.* Видинеевский театр — Уфа от А до Я. — URL: https://posredi.ru/enc_v_vidineeva_teatr.html (дата обращения: 13.12.2022).

19. Чертежи. Летний театр в г. Павловске Н. Л. Бенуа // Зодчий. — 1878. — № 3. — Листы 18–22.

20. *Шишкин И.С.* Все начиналось с Шипин-бора. — URL: https://culture-province.ru/news/vse-nachinalos-s-shipin-bora (дата обращения: 13.09.2022).

21. *Щеглов И.Л.* Народный театр в очерках и картинках. — Санкт-Петербург: Издание А.С. Суворина, 191?. — 395 с.

С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, Академик РАХ
e-mail: info@mghpu.ru

МИ ЦЯОМИН
Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель Института искусств Китайского университета Жэньминь
e-mail: mqm0416@qq.com

S.V. KURASOV
Doctor of Art, professor, Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Full member of the Russian Academy of Art
e-mail: info@mghpu.ru

MI QIAOMING
Researcher of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, lecturer at the Institute of Arts of Zhenmin University of China
e-mail: mqm0416@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_76_89

РОССИЯ-КИТАЙ: ДИАЛОГ ИСКУССТВ И ПРАКТИКА СОВМЕСТНЫХ ПЛЕНЭРОВ

RUSSIA-CHINA: DIALOGUE OF ARTS AND PRACTICE OF THE JOINT PLEIN AIRS

Авторы рассматривают творческие и организационные проблемы проведения совместных художественных живописных семинаров и выставок, посвященных жанру современной пейзажной живописи. Подчеркивается необходимость планирования не только временных и территориальных параметров, но и постановки учебно-творческих задач, связанных с методикой ведения живописного произведения, влиянием окружающего ландшафта, особенностями передачи тонких эмоциональных состояний в живописи на пленере. Анализируется уникальный опыт проведения совместных пленеров академика РАХ, зав. кафедрой академической живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова Е.В. Ромашко.

The authors consider the creative and organizational problems of holding joint art workshops and exhibitions dedicated to the genre of modern landscape painting. The necessity of planning not only temporal and territorial parameters, but also setting educational and creative tasks related to the methodology of conducting a painting, the influence of the surrounding landscape, and the peculiarities of conveying subtle emotional states in painting in the open air is emphasized. Also analyzed is the unique experience of holding joint plein-airs of the academician of the Russian Academy of Arts, head of the Department of Academic Painting of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts E.V. Romashko.

Ключевые слова: пейзажная живопись, российско-китайские живописные пленеры, РГХПУ им. С.Г.Строганова, художественное образование России и Китая.
Keywords: landscape painting, Russian-Chinese pictorial plein-airs, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, art education in Russia and China.

С началом 1950-х г. Китай вступил в период мирного строительства. Провозглашение КНР в 1949 г. привело к формированию национальной академической художественной школы. Фактически сразу после основания КНР началось регулирование процесса обучения и функционирования системы национального изобразительного искусства.

Передача достижений советской (русской) академической школы — навыков обучения рисунку, композиции, колористическому и пространственному построению, ускорила процесс формирования китайской национальной художественной школы в ее современном понимании. Несмотря на значительные преобразования русского искусства в начале XX в., традиции академической школы России, ведущие историю с середины XVIII в., не только не были утрачены, но и смогли быть переданы китай-

ским живописцам. Выработанная система, заключающаяся в последовательном освоении техники живописи путем последовательного изображения предметов, от простых к сложным, стала эффективно применяться в китайском художественном образовании.

Культурный и художественный обмен, установленный в середине — второй половине XX в. между СССР и Китаем, определил во многом сходство творчества живописцев, в частности, в плане обращения к жанру пейзажа. Развитие отношений двух стран привело к тесному сотрудничеству и многочисленным обменам в художественной сфере. «Традиции русской и советской академической художественной школы <…> нашли отражение в творческой и художественно-педагогической деятельности не только советских, но и зарубежных мастеров изобразительного искусства, в том числе китайских художников — студентов и аспирантов Института им. И.Е. Репина 1950–1960-х гг., направленных на учебу в СССР Китайской Народной Республикой», — указывает китайский искусствовед Нин Бо [1].

Одним из ключевых векторов развития русско-китайских художественных взаимоотношений стало приглашение в 1950-е гг. педагогов из СССР. Ведущим среди таковых принято считать Константина Мефодьевича Максимова [2], видного советского художника, мастера пейзажа. Пожалуй, именно Максимов стал известнейшим русским живописцем, повлиявшим на становление китайской школы реалистической живописи, в ее современном понимании. Окончивший Ивановское художественное училище (1935) и Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (1942), художник прибыл в Китай в 1954 г. на волне всплеска политических и культурных взаимоотношений СССР и Китая.

В период своего пребывания в Пекине в 1954–1957 гг. художник организовывал курсы и мастер-классы масляной живописи по советской модели обучения. Группа художников, сформировавшаяся вокруг мастера, получила название «группа Максимова» и смогла освоить принципы и основы реалистической живописи, с ее вниманием к линейной перспективе и геометрической правильности форм. Значительное влияние на развитие китайской живописи оказал соцреализм Советского Союза, а также творчество русских передвижников и система преподавания рисунка Павла Петровича Чистякова (1832–1919) [3]. Советское искусство во второй половине XX в. заложило основу нормативной модели высшего художественного образования в Китае.

«К.М. Максимов, — пишет Цзян Дэсай, — лично вывозил студентов на природу, чтобы писать с натуры, исследовать природу и наблюдать как в условиях естественного освещения изменяются цвета и фактуры. Этого не было в методике преподавания изобразительных искусств в Китае того времени, поэтому опыт пейзажной масляной живописи, привнесенный Максимовым для Китая, был бесценен. Все художники, получившие художественное образование по Советской модели, составили ядро китайских живописцев нового поколения и педагогов в сфере преподавания изобразительного искусства, что сыграло огромную роль в развитии китайской масляной живописи» [4].

Китайские художественные вузы стали для многих советских художников-педагогов именно той площадкой, где они смогли полностью реализовать накопленный потенциал, а советские институты, в свою очередь, радушно открыли двери для китайских студентов. Кроме того, важное место в процессе образования в китайских художественных вузах заняло изучение теории и истории изобразительного искусства, позволившее углубить профессиональную грамотность, познакомиться с теорией живописи, формирующей понимание пропорций, линейной и воздушной перспективы, а также колорита.

Безусловно, такому культурному обмену способствовала государственная политика КНР, поощрявшая обучение в вузах СССР. В то же время в Советский Союз была направлена группа из тридцати студентов для обучения в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Китайские студенты изучали масляную живопись, скульптуру, гравюру, получали богатые теоретические знания. Множество китайских живописцев, прошедших там обучение, по возвращении на родину продолжили творческие поиски (в том числе и в жанре пейзажа), дополняя реалистический стиль элементами национальных направлений китайского искусства (шань-шуй, гохуа, се-и).

Сильная реалистическая школа, заложенная китайским и советским институтами, вкупе с постоянным совершенствованием изобразительной манеры, помогли в этот период сформироваться многим мастерам китайской живописи. Узнаваемы полотна Цюаня Шаньши. Профессионализм мастера настолько высок, что ему доступны многие жанры: это и самобытный китайский ландшафт в пейзажной картине, и историко-революционный сюжет, и портретное творчество. Отметим весьма богатую и разнообразную цветовую палитру мастера, включающую полу-

тона и оттенки всех основных цветов, а также глубокий академический подход к изображению деталей — с большим вниманием, но при этом далекий от натурализма. Владение всем спектром живописных приемов, природное чувство композиции и объема сделали творчество художника востребованным как на родине, так и за рубежом.

Вэн Гоцзян окончил Центральную академию искусств Китая по направлению живописи в 1961 г., а в 1980 г. к своей квалификации живописца добавил навыки изготовления гравюр и эстампов, окончив соответствующий факультет Центральной академии. Сегодня мастер широко известен в Китае как автор многочисленных гравюр и литографий, а также как бывший руководитель отделения гравюры Центральной академии искусств.

Творческая карьера Цзиня Шанъи отчасти схожа с карьерой Вэна Гоцзяна. В 1953 г. Шанъи окончил факультет живописи Центральной академии искусств, а в 1957 г. — художественные курсы, организованные К.М. Максимовым. Академическая база, аналитический подход к созданию живописного произведения, заложенные советским художником, позволили молодым китайским художникам, в числе которых был и Цзинь Шанъи, выйти на высокий профессиональный уровень. С 1962 г. художник начал самостоятельную преподавательскую деятельность на живописном факультете Академии. Сегодня Цзинь Шанъи — почетный профессор, председатель Ассоциации китайских художников, внимательный педагог. Работы мастера находятся во многих музеях и частных собраниях Китая.

Интерес к пейзажу, к работе на пленэре, привитый К.М. Максимовым, отразился в творчестве Шанъи. Он стал автором самобытных пейзажей, изображающих горные ландшафты Тибета и Памира. Выполненные мастером пейзажи сбалансированы по колориту и композиционно гармоничны. Пространство картины будто «слеплено» из хлестких мазков, отделяющих предметы друг от друга.

С середины 1980-х гг. в культурных образах и представлениях пейзажной живописи Китая просматривается глубокое внимание художников к вопросам родной земли, а также возвращение к местной культуре. Художники, придерживающиеся различных концепций и идей, придают особое значение местным сюжетам и формам. Эта тенденция стала общим направлением развития современной живописи Китая. После глубокого и длительного изучения живописных традиций Европы и России современные китайские художники обратились к местным истокам изобразительного искусства.

В настоящее время работает немало китайских художников, которые получили высшее художественное образование в российских вузах, считающихся одними из самых престижных в мире. Ведущим среди них является Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, обучивший многих самобытных мастеров. В процессе активного творческого взаимодействия участвуют Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена и многие другие вузы Российской Федерации.

Последние десятилетия культурный обмен между Россией и Китаем развивается особенно активно по разным направлениям, в том числе, по направлению изобразительного искусства. Реалистическая школа масляной живописи, которая является одной из ведущих в России, находит активную поддержку в Китае как со стороны государства, так и со стороны частных галерей. Это, в первую очередь, связано с идеологией государства и бурно развивающейся экономикой, в результате чего появилась возможность вкладывать денежные средства в организацию выставок на территории различных музеев и частных галерей, печатать книжные издания, альбомы, проводить серии тематических передач по телевидению, организовывать дискуссии, конференции, семинары, ориентируясь на российское искусство.

Рассмотрим пленэрную практику русских художников, проходившую в различных провинциях Китая. В первые десятилетия XXI в. к процессу пленэрной подготовки китайских обучающихся подключились такие российские вузы, как МГАХИ им. С.И. Сурикова, Строгановская академия (ныне РГХПУ им. С.Г. Строганова), РГПУ им. В.И. Герцена и другие российские художественные вузы, разработавшие актуальную методику пленэров и пленэрных мастер-классов, отличающуюся сочетанием традиционных академических и современных средств высшего художественного образования.

Работа на выездных пленэрах имеет свою специфику. Во-первых, маршруты поездок разрабатываются задолго до начала поездок. Во-вторых, определяется не только состав учебных групп, но и направленность работ, а также возможные пункты организации итоговых экспо-

зиций. Если первые пленэры российских художников организовывались, как правило, в качестве дополнения к выставкам привезенных работ, то в последние несколько лет до пандемии работа на природе стала носить более независимый характер. Выбранный для поездки регион тщательно изучался всеми заинтересованными сторонами. При этом, если в более ранних поездках сформированные планы зачастую имели случайный характер, то позднее система поездок продумывалась более основательно. Как правило, для поездки выбирался какой-либо регион с характерными особенностями ландшафта, имеющий живописные виды, притягательные для глаз. Пленэрные поездки, прошедшие в Китае, стали незабываемым впечатлением и оставили глубокий в след в душе многих российских художников.

Важной вехой в жизни и уникальным творческим опытом стали пленэрные поездки в Китай и для Евгения Викторовича Ромашко, заведующего кафедрой академической живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова, академика Российской академии художеств. В своих воспоминаниях он описывает эти события в своей жизни как наиболее яркие.

Художник отмечает, что во времена, предшествующие пандемии, взаимные отношения между Китаем и Россией развивались ударными темпами. Еще в далекие 90-е в Китае возник особый интерес к российскому изобразительному искусству, который повлек ряд международных контактов в области культуры и искусства, определил возникновение и развитие отношений между государственными и частными художественными институциями. Все больше и больше русских художников китайская сторона приглашала как с персональными, так и с коллективными выставками, а позже и в качестве преподавателей художественных дисциплин в китайские вузы. Тем временем и из Китая в Россию хлынул поток студентов и аспирантов, которые были заинтересованы в получении образования в российских вузах.

В Китае с новой силой вспыхнула мода на российское искусство, оно стало невероятно популярным и востребованным на рынке искусства страны. Первыми откликнулись на эту востребованность художники из дальневосточного региона, затем подтянулись художники-сибиряки, и уж потом очередь докатилась до Москвы и Санкт-Петербурга. Параллельным процессом шел рост интереса к преподавателям из России, приглашенным как для ведения длительных курсов, так и коротких мастер-классов. Популярным было также проведение летних пленэрных практик, так как

каникулы в российских художественных вузах позволяли художникам и педагогам задержаться в Китае на более длительное время.

Евгений Ромашко вспоминает, что впервые ему довелось попасть в Китай в 2004 году, будучи членом делегации Российской академии художеств (РАХ), возглавляемой Э.Н. Дробицким и А.А. Бичуковым. Организована эта поездка была китайской стороной при инициативе Лю Минсю — директора частного музея российского искусства в Харбине. Делегация привезла в Китай выставку русских художников, которая с успехом прошла на китайской земле. С тех пор делегации РАХ неоднократно привозили произведения российских художников в Харбин и радовали зрителей возможностью созерцать шедевры кисти русских мастеров. Выставки были, как правило, приурочены к проведению в Харбине крупных торгово-промышленных выставочных мероприятий. Выставки всегда вызывали интерес не только среди представителей культуры и искусства, коллекционеров художественных произведений, состоятельных китайцев и бизнес-элиты, приехавших в Харбин, но и среди простых людей, в душах которых русское искусство всегда находило отклик.

Эти выставки и послужили отправной точкой для многолетнего сотрудничества Евгения Ромашко, а также других преподавателей и студентов РГХПУ им. С.Г. Строганова с Китаем.

Первая пленэрная поездка Е.В. Ромашко была организована в китайский город Далян в провинции Ляонин на северо-востоке Китая, являющийся крупным портом и популярным морским курортом. Художники из Китая, Кореи и России исследовали не только сам город, но отдаленные городские районы, например, живописную область в 30 километрах от Даляня — Порт-Артур. Эта местность со всех сторон окружена сопками и представляет собой настоящий музей под открытым небом; в старые времена порт, благодаря уникальному природному ландшафту, называли «Пастью тигра». По сей день в этих местах сохранились этнические китайские деревни, которые запечатлели художники из разных стран, отражая на своих полотнах мир старой китайской деревни, столь притягательный на фоне современных небоскребов.

По окончании пленэра была организована выставка. Ценностью данного пленэра был культурный, профессиональный и эмоциональный обмен. Все художники, принимавшие участие в этом проекте, были, как правило, уже состоявшимися мастерами. Созерцая результаты творчества такого уникального коллектива участников, можно было многому нау-

читься, увидеть новые ракурсы художественного восприятия одних и тех же мест, осознать разницу и единство художественных подходов, впитать традиции разных школ, понять живописные тенденции мирового сообщества современников, найти единомышленников.

Во время второй поездки в Китай Евгений Ромашко участвовал в мастер-классе по приглашению частного Иньчуанского университета, расположенного в регионе пустыни Гоби, между горами Хэланьшань и рекой Хуанхэ. Пригласила художника выпускница мастерской Валентина Михайловича Сидорова в МГАХИ им. В.И. Сурикова, работавшая в этом университете преподавателем живописи. Это уже был классический мастер класс преподавателя живописи для студентов-живописцев. Общение со студентами началось с лекции, на которой Евгений Викторович рассказал об истории российского и советского изобразительного искусства, о творчестве великих художников. Также художник поведал аудитории о себе и своем творчестве. На следующий день прошел первый мастер-класс пленэрной живописи на открытом воздухе в университетском парке. Собралось много студентов и просто зрителей, которые, как казалось, впервые видят работающего на глазах у всех художника и педагога из другой страны. Во всяком случае интерес к мастер-классу, а также к пленэрной практике был огромен.

Через пару дней Евгений Викторович с группой студентов, а также художником-переводчиком Сяо Бинем поехали в рыбацкий поселок недалеко от города Циндао для проведения пленэрной практики. Этот район довольно популярен у живописцев и студентов художественных вузов, которые ежегодно на летние каникулы приезжают сюда писать этюды и черпать вдохновение.

Мастер-класс в Циндао включал несколько этапов. Для начала были проведены обзорные лекции по истории искусства, о жанрах и видах масляной живописи, а затем — уже непосредственно о пейзаже в живописи, о мастерах, истории сложения традиций пейзажной живописи. Отдельная лекция была посвящена рассказу о живописном творчестве Строгановской школы. Продолжением этих вводных занятий стала уже непосредственная работа на пленэре, в рыбацкой деревушке Циндао на берегу Желтого моря. Когда-то небольшая рыбацкая деревня — ныне это огромный город-порт, но с островками живописной традиционной культуры и быта, что привлекает художников из многих стран.

Молодые художники, студенты внимательно наблюдали за ведением работы, обращая внимание на тип красок, кистей, порядок размещения

цветов на палитре. В подобных мастер-классах принимают участие те, кто интересуется реалистической масляной живописью. И здесь для них важны все этапы работы: компоновка, начало, проработка деталей, завершение.

Евгений Ромашко был удивлен тому, как быстро студенты сумели адаптироваться к той новой информации, которую получили в течение мастер-классов, как живо они схватили тот материал, который им рассказал и показал художник. Китайские студенты в большинстве случаев очень дисциплинированы и мотивированы на работу и обучение. Уважительно, можно сказать, даже с большим почтением относятся к преподавателям и тем людям, которые способны им дать действительно важные основы профессионального мастерства.

Художник рассказывал о пейзажной живописи, транслировал методику работы не только словом, но и делом, поставив свой мольберт рядом с остальными и создавая пленэрные живописные работы в режиме реального времени. Педагог раскрывал некоторые секреты и хитрости мастерства. Кратковременная работа маслом, требующая предельной концентрации сил при работе, всегда предполагает ясность в решении композиционных задач. Художник продемонстрировал, что этюдные пленэрные работы в своей живописной интерпретации должны убедительно передавать своеобразие местности и «настроение» природы [5].

В итоге никто из участников не заметил, как пролетели десять дней пленэрной практики, столь увлекательным и насыщенным было плодотворное творческое общение. Итогом стала небольшая выставка пленэрных работ, масса общих фотографий, яркие незабываемые впечатления и много новых знакомств.

Подобные мастер-классы художник проводил во многих городах и провинциях Китая: это и город Ухань Внутренней Монголии, и город Чжоучжуан, названный китайской Венецией, и многие прочие города Китая. Его работы, созданные во время поездок по Китаю, обладают высоким живописным мастерством, целостностью созданных образов китайских пейзажей.

Творческая работа на пленэрах в Китае отличается особой спецификой, обусловленной условиями живописной практики. Произведения, появившиеся в Китае, существенно отличаются от тех картин, которые написаны Евгением Викторовичем и его коллегами в ходе привычной пленэрной практики в России. В своей обычной практике художники, как правило, создают на пленэре натурную базу, которую затем дорабаты-

вают в мастерской. Таким образом, процесс создания картины состоит, обычно, из двух этапов. В ходе пленэрной практики в Китае художники создают картину-этюд, которая не дорабатывается в мастерской, а является самостоятельным, законченным произведением. Вот почему китайские этюды художников-педагогов РГХПУ им. С.Г. Строганова в составе групп под руководством Евгения Ромашко не только основаны на живых, сиюминутных мотивах, которые они запечатлевают в ходе пленэра, они отличаются особой трепетностью, спонтанностью мазка. Собранные вместе пейзажи художников, работающих в формате «этюда», представляют единую картину мира, созданную на основе реалистического метода, характеризующегося единством мировосприятия и мироощущения. Традиции русского национального искусства, реализованные на удивительной по красоте местности Китая, понятны, а картины притягательны.

Как правило, по результатам коллективных пленэрных экспедиций в конце самой практики проводятся камерные выставки, призванные продемонстрировать самим художникам тот опыт, который они получили во время пленэров. Такие выставки имеют цель сформировать предпосылки для творческой рефлексии. Также по результатам пленэров и пейзажной живописной практики проводятся выставки крупных масштабов, знакомящие широкую общественность с творчеством мастеров пейзажа, издаются художественные альбомы — как коллективные, так и персональные.

Руководство Российской академии художеств, РГХПУ им. С.Г. Строганова и других вузов России и Китая поддерживает творческую, выставочную и научную деятельность художников, студентов и педагогов. Во-многом благодаря этой деятельности, молодежь Китая знакомится с искусством России и принимает решение получить образование в России. В свою очередь, в Китае уделяют большое внимание развитию международных отношений, поощряя молодых людей учиться в России, изучать культуру, искусство и науку этой страны.

Взаимодействие культур двух государств стало обязательным аспектом диалога в различных сферах. В рамках художественного обмена между Россией и Китаем РГХПУ им. С.Г. Строганова организуются различные культурно-просветительские проекты: коллективные и персональные выставки живописцев, совместные пленэры и курсы лекций по истории изобразительного искусства, мастер-классы в различных провинциях Китая. За период творческого сотрудничества было проведено большое количество выставок и встреч.

Также стоит отметить выставки художников и педагогов РГХПУ им. С.Г. Строганова, проходившие в различных городах Китая. Русские живописцы всегда готовы делиться своим искусством и опытом, готовы демонстрировать достижения в области современной масляной живописи и пленэра. Все продемонстрированные работы художников-педагогов в составе групп педагогов и студентов под руководством Евгения Ромашко показывают художественную гибкость в подходах к изображению мира, неповторимость каждого творческого почерка, уникальность и вариативность сочетаний приемов и техник в области масляной живописи, существующих в рамках единого реалистического метода, нацеленного на передачу состояния природы. Данный аспект показывает единство принципов в преподавании таких дисциплин, как «Живопись» и «Композиция».

Незабываемые путешествия, завершившиеся выставками, показали, насколько глубоко художники смогли прочувствовать непривычность местных ландшафтов, весьма отличающихся от Русской равнины. Осознать новую задачу и при этом остаться верными себе, сохранить свой творческий почерк — под силу мастерам, владеющим технологией работы масляными красками, умеющим свободно использовать возможности любимого материала. Культурный обмен, построенный на практике освоения мастерства живописи, является наиболее естественной формой реального общения людей и действенным средством достижения взаимопонимания [6].

Опыт активного диалога искусств России и Китая свидетельствует о том, что представление о пейзажной живописи в творчестве целого ряда китайских и российских художников конца XX — начала XXI в. сформировалось благодаря систематическому творческому общению, организации и проведению совместных выставок, а также пленэрной практики. Ключевым фактором в эволюции китайской живописи стало совместное плодотворное творчески-педагогическое сотрудничество двух стран. Интенсивность процессов глобализации, начиная с последней трети XX в., привела к значительным изменениям в искусстве как Китая, так и России, открыв новые возможности для усиления двустороннего сотрудничества.

Анализ пейзажной живописи российских и китайских художников, выполненной на пленэре в Китае, выявил тот факт, что картины живописцев, безусловно, обнаруживают те художественные концепции отражения мира, эстетические идеалы, которые доминируют в националь-

ных художественных школах России и Китая. Проведение совместных российско-китайских пленэров, выставок, мастер-классов и прочих культурно-просветительских и образовательных мероприятий является не только определенной формой диалога между представителями разных культур, но также новым способом осуществления индивидуального творческого поиска и обогащения национального искусства России и Китая.

Примечания:

1. *Нин Бо.* Китайские выпускники института имени И.Е. Репина — носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы. Автореферат диссертации. — СПб., 2010. — С. 3.

2. Подробнее о творчестве К.М. Максимова — в ст.: Ли Япин. Константин Мефодиевич Максимов русско-китайский художник // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2007. — № 44.

3. *Чжан Жубин.* Краткий анализ влияния российского высшего художественного образования на Китай // Материалы международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» Москва, 2022. — выходные данные — С. 45–58.

4. *Цзян Дэсай.* Исторические аспекты развития жанра «пейзаж» в китайской живописи маслом // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2014. — № 172. — С. 139.

5. Творческие результаты этой поездки — серии пейзажей Циндао; опубликованы в каталоге выставки произведений Е.В. Ромашко в Государственном Русском музее: Евгений Ромашко (Клокова О.). — СПб.: Palace Editions, 2022. — 176 с., ил:

6. Подробнее анализ пейзажной живописи мастеров двух стран рассмотрен в ст.: Ми Цяомин. Пейзаж в станковой живописи художников России и Китая. Общность творческих устремлений // Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 482–487.

Список литературы:

1. *Бо Нин*. Китайские выпускники института имени И.Е. Репина — носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы. Автореферат диссертации. — СПб., 2010.

2. *Дэсай Цзян.* Исторические аспекты развития жанра «пейзаж» в китайской живописи маслом // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2014. — № 172. — С. 139.

3. *Го Сяобинь.* Влияние русской и советской реалистической живописи в Китае 1950–1960-х годов: рецепции и традиции. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2017. – № 1. С.182-208.

4. Евгений Ромашко (Клокова О.). — СПб.: Palace Editions, 2022. — 176 с., ил:

5. *Жубин Чжан*. Краткий анализ влияния российского высшего художественного образования на Китай // Материалы международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2022. — 602 с.

6. *Цяомин Ми*. Пейзаж в станковой живописи художников России и Китая. Общность творческих устремлений // Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 482–487.

В.Ф. ЗИВА
Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой ДПО РГХПУ им. С.Г. Строганова, председатель Федерального УМО
e-mail: ziva@mghpu.ru

Ю.А. МАНИН
Доцент кафедры реставрации монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: maninjurij@yandex.ru

V.F. ZIVA
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of DPO RSHPU named after S.G. Stroganov, Chairman of the Federal UMO
e-mail: ziva@mghpu.ru

Y.A. MANIN
Associate Professor of the Department of Restoration of Monumental and Decorative Painting. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: maninjurij@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_90_101

ПОДГОТОВКА ХУДОЖНИКОВ-РЕСТАВРАТОРОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТРЕБОВАНИЙ К ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ

TRAINING OF RESTORATION ARTISTS OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING IN THE CONTEXT OF MODERN REQUIREMENTS FOR HIGHER EDUCATION

Потребность в реставраторах сегодня стоит очень остро, в данных профессиональных специалистах нуждаются как учреждения культуры и искусства, так и многочисленные художественные произведения, которые находятся в этих учреждениях. Одним из животрепещущих вопросов современной культурной жизни является не только сохранение и охрана памятников и произведений искусства, но и подготовка художников-реставраторов. Безусловно, подготовка реставратора — процесс сложный, продолжительный и многогранный. Художники-реставраторы, наряду с изучением теоретических гуманитарных дисциплин, предметов специальных отраслей наук, должны заниматься рисунком, живописью, композицией, овладевать методологией техник и технологий монументальной живописи.

The need for restorers is very acute today, both cultural and art institutions and numerous works of art that are located in these institutions need these professional specialists. One of the burning issues of modern cultural life is not only the preservation and protection of monuments and works of art, but also the training of restoration artists. Of course, the preparation of a restorer is a complex, lengthy and multifaceted process. Restorers, along with studying theoretical humanities, subjects of special branches of sciences, should be engaged in drawing, painting, composition, master the methodology of techniques and technologies of monumental painting.

Ключевые слова: наука, искусство, практика, монументально-декоративная живопись, подготовка реставраторов, охрана культурного наследия, методология изучения техник и технологий.
Keywords: science, art, practice, monumental and decorative painting, training of restorers, protection of cultural heritage, methodology of studying techniques and technologies

В настоящее время в центре внимания руководителей учреждениями культуры, реставраторов, искусствоведов, музейных работников, профессиональной общественности оказались вопросы, связанные с современным состоянием реставрации и консервации художественных произведений. В этом направлении ведется важная работа, издаются нормативно-правовые акты. Разрабатываются законы, подзаконные акты, отраслевые положения, приказы и требования. Среди них можно выделить Закон Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [1], Свод реставрационных правил [2], Кодекс Этики комитета по

консервации Международного Совета по делам музеев ICOM [3], Приказ Министерства культуры «Об утверждении Положения о Музейном фонде Российской Федерации» [4] и целый ряд других материалов, регламентирующих сферу реставрационной деятельности. Научно-исследовательские институты успешно занимаются изучением нынешнего состояния художественных произведений, поисков методов их реставрации и консервации. Об этом красноречиво свидетельствуют планы научно-исследовательских работ специализированных учреждений, конкретные монографии и статьи. Тем не менее, как представляется, в рассмотрении вопросов, связанных с современной реставрационной деятельностью, одной из менее разработанных проблем остается тема подготовки кадров. Потребность в реставраторах сегодня стоит очень остро, в тоже время надо отметить, что подготовка реставратора — процесс сложный, продолжительный и многогранный. Известно, что квалификация «художник-реставратор» присваивается выпускникам, обучавшимся по специальности 54.05.02 «Живопись», в рамках которой есть специализации: «художник-реставратор (станковая масляная живопись)»; «художник-реставратор (темперная живопись)»; «художник-реставратор (монументально-декоративная живопись)». Безусловно, на преподавательский состав возлагаются масштабные задачи — это теоретическое обучение, организация и проведение практических занятий. Сегодня каждый обучающийся должен иметь представление о таких важных процессах, как наука и практика, их тесной взаимосвязи, на основе — «наука и производство», «наука и образование»; знать методы организации и проведения научно-исследовательской работы, основы методической деятельности в сфере реставрации; уметь организовывать и проводить изыскательскую и методическую работу по проблемам реставрации, применять навыки научно-методической деятельности для решения конкретных задач, возникающих в процессе проведения реставрационных работ.

Теоретико-методологическая составляющая компетентностно-практического обучения чрезвычайно важна в подготовке будущих реставраторов и является залогом высокого качества образования и уровня профессиональной готовности к самостоятельной работе. Сегодня художников-реставраторов готовят в государственных высших и средних профессиональных учебных заведениях. Следует признать, что до сих пор прием в вузы и средние специальные учебные заведения ведется без учета необходимого количества будущих специалистов, скорее традиционно,

набор в профильные учебные заведения невелик и в среднем составляет 10–12 человек. Особенностью обучения реставраторов является то, что учебный процесс прочно увязан с профессиональной средой: реставрационной наукой и практической реставрацией. Изменения и новшества в этой среде в той или иной степени отражаются на работе преподавателей, большинство из которых являются действующими профильными специалистами в этой области. За последние несколько десятилетий ведущими научно-реставрационными организациями накоплен большой массив научных знаний по технике и технологии монументальной живописи. Проводится системная работа по его анализу. Результаты этой работы непрерывно публикуются в периодических изданиях и научных монографиях. Потребителем этой информации, наряду с профессиональным сообществом, является сфера высшего профильного образования. Возникает частная методическая проблема постоянного сбора и переработки научных знаний для внедрения их в учебный процесс. Для решения этой проблемы недостаточно механически включать технико-технологические исследования современных специалистов в темы лекций и учебные пособия. Есть опасность неоправданного расширения учебных материалов, излишнего дробления информации и отклонения образовательного процесса от сбалансированного подхода в освоении знаний, умений и навыков в сторону формальной эрудиции. Расширение понятия «культурного наследия» и круга вовлекаемых в это понятие явлений обусловливает необходимость разработки научных и педагогических методов обучения, которые помогали бы преподавателю внедрять новые знания в учебный процесс, а в студентах развивали бы способность к самообразованию и саморазвитию. В связи с этим, целесообразно предложить к рассмотрению опыт по выявлению, описанию и формированию научно-методических принципов на примере преподавания дисциплины «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов». Получение глубоких знаний в области техники и технологии стенописи имеет большое значение для сохранения объектов культурного наследия, консервации и реставрации памятников монументального искусства. Изучая монументальную роспись, квалифицированный реставратор как бы реконструирует процесс ее создания, мысленно проходя вместе с мастером прошлого все этапы воплощения его замысла. Овладевая профессиональными методами работы в области монументальной живописи, технико-технологическими и живописными приемами, специалист учится

видеть, понимать и чувствовать произведение искусства, с которым работает. Выполняя глубокий анализ художественного произведения, он раскрывает логику и осмысленность всех технических операций и приемов, применявшихся автором, а также осознает, что старые мастера, выбирая из широкого спектра современных им материалов, прекрасно знали их свойства, старались подобрать оптимальные технологические решения в конкретной архитектурной и климатической ситуации. Через комплексное изучение и освоение техники и технологии монументальной живописи художник-реставратор приходит к наиболее полному пониманию произведения этого вида искусства, а при необходимости он в состоянии воспроизвести его в документальной копии или копии-реконструкции.

Все это позволяет реставратору цельно и глубоко видеть комплекс проблем, связанных с сохранением конкретного произведения искусства; помогает в процессе консервации и реставрации не привносить в художественное произведение не свойственных ему изначально элементов или качеств, искажающих его внешний вид. Следует отметить, что эта проблематика недостаточно освещена в научной и методической литературе и представляется чрезвычайно актуальной.

Одним из ведущих центров подготовки специалистов в этой области сегодня является кафедра «Реставрации монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова. За сорок лет ее существования здесь сложился комплекс эффективных подходов и методов изучения, анализа и освоения техники и технологии стенописи. Обучение будущих реставраторов в этой области граничит, с одной стороны, с изучением истории монументальной живописи, технологии материалов, специальной химии и биологии, физико-химических методов исследований, с другой — с приобретением мастерства в рисунке, живописи и композиции. В самом определении «художник-реставратор» уже заложено требование баланса между сферами «Искусства», «Науки» и «Практики». Овладение такого рода равновесием является необходимой частью этой профессии и закладывается при подготовке художников-реставраторов на кафедре, в частности, при освоении ими техники и технологии монументальной живописи. Ценный опыт применения синтеза искусства, науки и практики как основы методологии изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи позволяет представить методы и методики изучения технико-технологических аспектов стенописей как целостный методологический комплекс. Он нацелен на выявление взаимосвязей технической стороны в работе художника-монументалиста с ее творческой компонентой: изобразительным языком соответствующей эпохи и стиля, законами формообразования, колорита и композиции, соотношением стенописи и архитектуры. При этом произведение монументальной живописи рассматривается как система изобразительных и технико-технологических приемов.

Методология изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи базируется на комплексном методе. Его основным принципом является упомянутый выше синтез триады: искусство, наука, практика. Основой комплексного метода служат знания и умения, получаемые при изучении специальных профессиональных дисциплин, и овладение мастерством в технике и технологии монументальной живописи в рамках учебного процесса. Метод опирается на сформулированное профессором Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (б. Высшее училище при Императорской Академии художеств) Д.И. Кипликом научное понятие «техники живописи» как особой отрасли знания, предметом изучения которой является рациональное построение живописного произведения с точки зрения его материальной сущности. Оно «дает художнику возможность не только создавать долговечные произведения, но и наилучшим образом использовать его живописные материалы и с художественной точки зрения» [5, с. 5].

Сутью метода является наличие сквозной темы при освоении учебного материала, которая позволяет объединять тематические разделы содержания общими связями. Это тема — «Процесс создания мастером художественного произведения — монументальной росписи». Комплексный метод позволяет изучать произведения монументальной живописи с использованием исследовательских методик, основанных на достижениях естественных наук, получать новую научную и технологическую информацию. Он также дает возможность применять умения в области рисунка, живописи и композиции при изучении работы художника, что приводит к пониманию всех этапов реализации им творческого замысла при создании произведения искусства.

Материалом для формирования научно-методической базы изучения техник и технологий монументальных росписей служит обширный массив искусствоведческой, научной и научно-реставрационной литературы. Понятие «Искусство» определяется как мастерство, искушенность, то есть опытность в определенной области деятельности, профессиона-

лизм высокого уровня. Это отражено, прежде всего, в трактатах авторов, обладающих практическим опытом работы в области монументальной живописи (Теофил, Ченино Ченнини, Дионисий из Фурны, Джорджо Вазари, и др.). В них изложены факты, методические подходы в изучении техники и технологии стенописей, сообщаются сведения о личном опыте обучения профессии, упоминается, что в разные исторические периоды в обучении мастерству решение технико-технологических и творческих задач рассматривалось как единый процесс создания произведения искусства. В сочинениях русских художников XVII века (Иосиф Владимиров, Симон Ушаков) затрагиваются вопросы взаимосвязей художественного творчества, мастерства и обучения. Технико-технологические сведения справочного содержатся в работах Витрувия и и др. Научные труды и учебные пособия посвящены рассматриваемой теме (А.В. Виннер, М.Я. Калмыков, А.А. Комаров, Ю.А. Манин) .

Базой для формирования методологии и содержания изучения техники и технологии монументальной живописи являются также современные научные работы реставраторов и технологов (В.П. Бурый, А.П. Греков, Ю.И. Гренберг, Н.В. Гусев, М.М. Наумова, А.Н. Овчинников, С.А. Писарева, В.Д. Сарабьянов, В.В. Филатов, С.В. Филатов, А.И. Яковлева). Все они принимали активное участие в формулировании в 70-е и 80-е годы в нашей стране новых научных принципов реставрации и консервации, когда разрабатывались и внедрялись в практику изучения произведений живописи исследовательские методы, основанные на достижениях естественных наук. Помимо своей основной деятельности, большинство из них вели и преподавательскую работу в высших учебных заведениях. Труды этих специалистов отличают комплексный научный подход в изучении живописных произведений, показ взаимосвязей между технико-технологической, художественной и духовной сторонами изучаемого памятника.

Одной из общепризнанных целей изучения и освоения техники и технологии монументальной живописи является развитие творческой (интуитивной) составляющей профессии реставратора, основанной на глубоком знании и опыте. На необходимость развития интуиции у художника-реставратора обращает внимание в своей монографии «Реставрация фрагментов стенописей. История методов» профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова В.П. Бурый. В своем, без преувеличения, фундаментальном труде он рассматривает не только методы и методики как

«продукты рациональных познаний и действий», но и «творческую, интуитивную составляющую» профессии, «которая присуща всякой созидательной работе» [6, с. 315]. В этой связи он цитирует международные документы, определяющие сущность профессии реставратора (консерватора — по европейской терминологии): «Все… формы подготовки консерватора должны способствовать развитию высокой профессиональной интуиции» [7, с. 316].

В соответствии с определением техники живописи как особой отрасли знания, рассматривающей в комплексе технико-технологические и художественные аспекты создания живописного произведения (Д.И. Киплик), в методологии подробно представлены эффективные методы овладения изобразительными средствами в монументальной живописи в контексте изучения ее техники и технологии. Особо выделена система «поверочного рисования» профессора Высшего училища при Императорской академии художеств П.П. Чистякова, которая воспитывает у обучающихся точность глаза, цельное видение форм в пространстве и верное их изображение на плоскости листа, холста или на стене. Эта система позволяет во время работы с натуры научиться находить и передавать в рисунке структурные связи форм и верные тональные отношения, дает надежные приемы поверки нарисованного (овладение законами формы). Перечисленные достоинства позволяют пользоваться системой за пределами академического рисунка, изучая и копируя фрагменты стенописей средневековья и более древних эпох [8, с. 234–255]. В части освоения живописного мастерства представлены разработанные П.П. Чистяковым методы развития у молодых специалистов чувства цвета, цветовых и тональных отношений, способности к созданию колорита в живописной композиции. Описаны приемы работы с натуры над коротким этюдом и длительной постановкой с целью научиться передавать «цветные формы в цветном пространстве» и затем на основе натурных наблюдений успешно работать над композицией картины или монументальной росписи [9, с. 223–235].

Будущие художники-реставраторы обязаны изучать разработанные техники монументально-декоративной живописи, поэтому в процессе освоения учебного материала они выполняют практические задания по основным видам ее техник — это клеевая, фреско-темперная и масляная техники. Во время занятий изучаются живописные приемы плоскостной декоративной живописи, живописи в технике «гризайль»,

имитирующей рельефный архитектурный декор, и полихромной живописи, изображающей объемные формы. Определяется методика фрагментарного копирования.

В специально созданном на кафедре электронном учебно-методическом комплексе имеются подробные инструкции работ над каждым заданием. Перед началом практической работы студенты знакомятся с краткими очерками об основных технико-технологических и изобразительных особенностях монументально-декоративной живописи определенного периода.

Практическая работа построена по принципу «от простого — к сложному». Задания группируются по сложности на три временных отрезка или курса и чередуются внутри этих периодов так, чтобы освоение содержания упомянутых тем шло параллельно. Это способствует проведению сравнительного анализа всех аспектов живописи рассматриваемых техник.

Как сказано выше, обучающимся необходимо обладать хорошими общехудожественными навыками. В начале обучения, помимо первого знакомства с приемами различных техник, при выполнении заданий идет работа над рисунком и композицией. Это перенесение рисунка с образца на рабочий картон «на глаз» и с помощью масштабной сетки, выполнение плоских силуэтных изображений и создание объемных изображений линией и тоном, работа над плоскостными композициями и композициями с неглубоким пространством. В каждой работе этого этапа решаются и определенные несложные колористические задачи. Далее, на втором этапе, усложняются задачи как в области техники и технологии живописи, так в рисунке и композиции. Здесь важно не только точно и убедительно передавать формы сложных рельефов, но и уметь выявлять и связывать большие формы и мелкие детали, лежащие на этих основных формах. В композиции требуется умение сочетать сложные плоскостные и пространственные структуры, кроме того, уметь создавать декоративные цвето-тональные композиции. Усложняются чисто живописные задачи. Необходимо «точно брать цвет», копировать или создавать гармоничные цветовые отношения, используя традиционные живописные приемы того или иного периода развития монументально-декоративной живописи. На третьем этапе достигается уверенное владение техническими и живописными приемами, изобразительным языком монументально-декоративной живописи определенного исторического периода и

школы. Решаются задачи организации сложной по структуре и колориту композиции в копии на планшете большого размера. При этом условия копирования приближены к условиям работы на стене.

Основательной проверкой полученных студентами знаний, умений и навыков на пятом году обучения становится «Общий курс композиции в монументально-декоративном искусстве». Эта дисциплина является ярким примером применения комплексного метода с использованием сквозной темы «Процесс создания мастером художественного произведения — монументальной росписи». В ней соединяются все освоенные компетенции в творческом процессе по созданию учебной монументальной росписи на библейский сюжет в традиционном материале (фреска, темпера или масло). Раскрываются этапы работы: подбор графического аналога и художественного ориентира, выбор стиля, материала и техники исполнения, выполнение эскизов, рабочего картона и значительного по размеру фрагмента в натуральном масштабе задуманной композиции, подготовка пояснительной записки и баннера. Применение комплексного метода позволяет объединять методики освоения общехудожественных и специальных компетенций, сочетать их с элементами искусствоведческого исследования и включать в общую методологию изучения художниками-реставраторами техники и технологии монументальной живописи.

Использование описанной методологии позволяет считать, что научная и технологическая информация, умения, полученные при освоении рисунка, живописи и композиции, копировании фрагментов монументальной живописи, занимают свои ячейки в общей схеме изучения процесса работы художника над стенописью. В результате этого художник-реставратор, исследуя ту или иную монументальную роспись, способен найти научно обоснованные ответы на многие возникающие у него вопросы. Например, чем руководствовался мастер при выборе материалов и техники исполнения в заданных условиях? Как эти материалы и технические навыки в качестве производных общего уровня материально-технического развития определенного исторического периода влияли на окончательный вид художественного произведения? И как творческий замысел, несущий на себе неповторимые черты личности художника и при этом являющийся во многом продуктом исторической и культурной среды, диктовал мастеру предпочтение тех или иных материалов, технологических и художественных приемов? Благодаря такому системному

подходу, вырабатывается цельное, глубокое и всестороннее понимание произведения искусства. Специалист также приобретает способность отличать технико-технологические особенности росписи от изменений, вызванных историческими условиями бытования объекта, с которым он работает.

Таким образом, внедренная в практику методология, основанная на комплексном методе, позволяет готовить специалистов, обладающих самостоятельностью, широким кругозором, способных реализовывать практические задачи в части консервации, реставрации, при воссоздании памятников монументальной живописи, постоянно повышать свой профессиональный уровень, эстетические и этические качества.

Это подтверждается многолетним успешным опытом подготовки квалифицированных кадров на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Примечания:

1. Федеральный закон от 25.06.2002 г. № 73-ФЗ. «Об объектах культурного наследия памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». Принят Государственной Думой 24 мая 2002 года.

2. Свод реставрационных правил. «Рекомендации по проведению научно-исследовательских, изыскательских, проектных и производственных работ, направленных на сохранение объектов культурного и природного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации» СРП-2007, Нормативно-методическое издание, 3-я редакция, Москва — 2010

3. Кодекс Этики Комитета по реставрации ICOM опубликован в бюллетене Комитета № 4, 1986.

4. Приказ Министерства культуры РФ от 15 января 2019 г. № 17 «Об утверждении Положения о Музейном фонде Российской Федерации»

5. *Киплик Д.И.* Техника живописи. — М.: В. Шевчук, 2008. — С. 5.

6. *Бурый В.П.* Реставрация фрагментов стенописей. История методов. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019.

7. *Манин Ю.А.* П.П. Чистяков и его система обучения рисунку / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА. — 2012. — № 1. — Часть 1. — С. 234–255: ил.

8. Там же С. 223–235.

9. Там же С. 223–235 .

Список литературы:

1. *Киплик Д.И.* Техника живописи / Д.И. Киплик. — Москва: В. Шевчук, 2008. — 504 с.: ил.

2. *Бурый В.П.* Реставрация фрагментов стенописей. История методов: [монография] / В.П. Бурый. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — 556 с.: ил.

3. *Манин Ю.А.* П.П. Чистяков и его система обучения рисунку / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА. — 2021. — № 1. — Часть 1. — С. 234–255.: ил.

4. *Манин Ю.А.* П.П. Чистяков и его система обучения живописи / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА. — 2022. — № 2. — Часть 1. — С. 223–235 (0,6 п.л.).

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_2022_2_1_102_117

АВТОРСКИЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

PERSONAL CREATIVE STYLE IN THE CONTEXT OF ARTISTIC INDUSTRIAL PRODUCTION

В статье рассматриваются проблемы специфики творчества художника в сфере современного художественного производства, в частности, стекольных и фарфоровых заводов России, задачи, роль и влияние индивидуального стиля автора на развитие и ориентацию художественной направленности в деятельности предприятий. Эти вопросы рассматриваются на примере творчества ведущих художников.

The article looks at the specifics of the artistic creative process in the contemporary glassmaking production, in particular, at the main Russian glass and porcelain factories. Based on the works by leading artists, it focuses on the tasks, role and impact of a personal artistic style within the industry, including its influence on the vectors of the latter's activity and development.

Ключевые слова: предприятие, стекло, хрусталь, фарфор, авторский стиль, образец, технический прием, массовое производство, тираж, форма, образ, роспись.

Keywords: factory, glass, crystal, porcelain, personal artistic style, the original, technical method, mass production, circulation, form, image, painted decoration.

В 1960–1980-е годы отечественные предприятия стекольной, фарфоро-фаянсовой, текстильной промышленности переживали период активного развития и обновления продукции. Искусство и промышленное производство предметов быта — в центре внимания государственной, творческой и общественной деятельности. Художественное начало в деятельности заводов приобретало все большее значение. На заводы приходят профессиональные художники, формируются творческие лаборатории, хотя по-прежнему сохраняются роль и значение мастеров. Их виртуозное исполнительское мастерство вдохновляло художников, помогало осознавать им свои задачи в системе производства. Определенную роль в этом процессе сыграли отраслевые художественные советы Всесоюзного института ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды (ВИАЛЕГПРОМ), которые рассматривали и рекомендовали новые образцы для массового и серийного производства, ориентируя направленность деятельности предприятий. Место и роль художника утверждались в разработанных и принятых документах, таких как «Положение о заводском художнике». Эти вопросы освещались в печати, обсуждались на художественных советах, конференциях и круглых столах. Достаточно вспомнить темы дискуссий на страницах журнала «Декоративное искусство», созданного в 1957 году: польза и красота, эстетическое освоение техники и технологии, роль художника в обновлении ассортимента. Здесь же назовем эпохальную выставку «Искусство в быт» 1961 года, которая стала точкой отсчета нового стилистического этапа в развитии декоративного искусства и художественной промышленности. Отметим, что основная задача расширения и обновления ассортимента, удовлетворения потребительского спроса рассматривались в тесной связи художественного и технического начал, обусловленной значительной механизацией производственного процесса. Разработка образца для массового воспроизводства стало одной из главных в творчестве заводского художника, наряду с созданием малотиражных изделий ручного труда.

Дизайн как художественный метод создания массовой технологичной вещи в стекольной и фарфоро-фаянсовой промышленности не осознавался как основной, да и деятельность заводского художника

не определялось понятием «дизайнер». Особый путь развития заводов, в частности, стекольных, заключался в двуединой специфике: производство массовых изделий механизированным способом и выпуск малосерийных изделий ручного труда, занимавших довольно значительное место. Проектирование массового промышленного образца зачастую сводилось к «нарисованности» предмета. В разработке форм массовой посуды художник оставался привержен произведениям декоративного искусства, уникальным произведениям, которые можно было видеть на выставках тех лет. В истории отечественных стекольных и фарфоро-фаянсовых заводов немало ярких примеров, когда в известной цепочке «уникум — серия — тираж» уникальный авторский образец становился серийным. Эти тенденции можно проследить, обратившись к творчеству ведущих художников в период 1960–1980-х годов.

Борис Александрович Смирнов — старейшина и глава советской школы стеклоделия, художник высокой профессиональной культуры, был провозвестником всего нового в сфере промышленного производства. Он начинал работу на Ленинградском заводе художественного стекла (позднее Императорский стекольный завод) в конце 1940-х годов. Конечно, мощным стимулом в стремлении начать новый этап была деятельность на заводе В.И. Мухиной. Она заложила основы пластической выразительности в создании простой посудной формы. Образцы, созданные Смирновым в 1950–1960-е годы (графины, вазы, приборы для напитков), отличались ярким нестандартным решением. Интересно, оригинально, по-новому он открывал принципы выразительности алмазной грани в хрустале. В одной из первых работ из хрусталя с алмазной гранью (графин «Ананас», 1948) автор, сохраняя ромбовидную огранку поверхности нижней части предмета, оставляет гладким узкое горло сосуда, создавая контрастное звучание разных фактур. Во многих предметах абстрактный геометрический орнамент Смирнов использовал как средство изображения, «рисуя» девичье лицо, фигуру льва, лешего (графины «Барыня», вазы «Девичья», «Иван да Марья», «Домики», «Леший» и десятки других). Крупные энергичные грани рисунка становились формообразующими элементами. Прибор для вина «Крепыш» (1950) стал классическим образцом в использовании широкой грани. Утилитарный предмет приобретал образное начало, вызывал эмоциональное восприятие. Удивительно современной, выходящей из зрительного ряда предметных форм своего времени воспринимается сегодня ваза «Обнажённая» 1960 года. Это образец

высокого артистизма, изыска в исполнении тонкого, словно карандашного, рисунка женской фигуры, растворяющейся в волнообразной оптически-иллюзорной массе бесцветного хрусталя. Пожалуй, впервые хрусталь прозвучал с такой силой пластической выразительности. Автор отказывается от чисто утилитарного назначения предмета, возводит его в ранг произведения искусства. Уже в нескольких названных работах прослеживается такое разнообразие тем, приемов гранения в их ином эстетическом осмыслении, что можно говорить о начале нового этапа в искусстве хрусталя в системе художественного производства.

Прозрачность стекла и хрусталя, которую Смирнов считал главным качеством материала, он смело обыгрывал во многих произведениях, разных технических приемах — от гутного лепного стекла, венецианской нити до гравировки. В вазе «Иоганн Себастьян Бах» изображение, благодаря просвечиваемости материала, казалось включенным во внутреннее пространство объема. Гравированные фигуры музыкантов на одной стороне предмета воспринимались на фоне труб органа, «нарисованных» крупной резьбой на противоположной поверхности предмета.

Новая линия орнаментально-изобразительной гравировки в хрустале на ЛЗХС была представлена теперь уже ставшими классическими работами Б. Смирнова, Е. Яновской, Л. Юрген, Л. Пыльд, Л. Смирновой, А. Иванова и другими, линия декоративной гутной пластики на Гусевском хрустальном заводе — работами В. Филатова, В. Муратова, В. Корнеева, А. Курилова. Фарфор с кобальтовой росписью В. Городецкого определил отличительную художественную особенность ассортимента на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова (ныне Императорский фарфоровый завод). Абсолютно уникальным является пример, когда созданный в 1950 году художниками ИФЗ завода А. Яцкевич и С. Яковлевой чайный сервиз «Кобальтовая сетка» стал символом-знаком предприятия. Удивительная в своем разнообразии форм и росписи коллекция чашек из костяного фарфора, освоенного на ИФЗ, вошла в массовый ассортимент, определив путь его развития на многие годы вперёд. По сей день она составляет золотой фонд тиражной продукции завода. Материал диктовал свою исключительную стилистику форм и росписи, сохраняющую его особые ценностные качества — хрупкость, белизну, прозрачность. Э. Криммер, А. Лепорская, А. Воробьевский, И. Олевская, Н. Гусева и другие подняли уровень массового бытового предмета из фарфора на уровень произведения искусства. Яркий живописный стиль в фарфоре П. Леонова,

с его неуемной яркостью красок и широтой кистевого письма, определил художественную специфику Дулёвского фарфорового завода.

Масштабным событием в производстве стекла стало изобретение нового материала — сульфидно-цинкового стекла. Технология окрашивания стекла сульфидными красителями была разработана на ЛЗХС Е.А. Ивановой и А.А. Кирьёненым и распространена и освоена на восьми стеклозаводах страны. Вот уж где ярко проявились авторское начало, фантазия художника и стремление найти «стилистическое обличье», адекватное характеру материала. Поиски новых средств художественной выразительности вылились в широкий авторский эксперимент. В результате 1960–1970-е годы стали периодом цветопластических, живописных, свето-декоративных открытий в отечественном стекле. Кроме того, непредсказуемые в производстве метаморфозы форм и цвета придавали каждому изделию отличительные черты. Эта «неповторимость повторяемого» вызывала интерес, несла в себе творческую интригу. Кроме того, этот материал, как никакой другой, при полном отказе от изобразительной основы давал неограниченные возможности образно-декоративных решений. Можно вспомнить поэтические образы в произведениях С. Бескинской («Цветы луны» «Цветы земли», «Тверские узоры», «Мстинские агаты» и десятки других), звучание фольклорного начала в работах В. Хролова, В. Жохова, С. Коноплёва, натюрморты А. Силко, живописную пластику Л. Кучинской.

Подлинным открытием в 1970-е годы был эксперимент на ДХЗ В. Шевченко. Придуманная им новая орнаментально-декоративная структура как конструктивная основа формы принципиально изменила представление об облике предмета. Рельефная поверхность цельного объема, углубления и выступы, рождающие светотень, придавали пластическую выразительность («Метаморфозы», голубая сюита «Весенние цветы», декоративные пласты «Нерль и другие). Следует отметить, что яркие работы в сульфидном стекле в известной мере отразили движение декоративного искусства от утилитарного, предметного к декоративному, а с позиции времени, можно сказать, явились предвестниками арт-объекта.

Как бы ни был разнообразен ассортимент, авторитет и известность завода утверждаются качеством его массовой продукции. Понятие массовости, связанное с такими качествами, как конструктивно логичное, рациональное в использовании, основанное на принципе «максимально точное есть максимально прекрасное», является основной категорией в оценке образца. Можно говорить о стиле массовой вещи как достижении

единодушно признанного, «единодушно почувствованного совершенства», имея в виду комплекс, ансамбль, а не отдельный предмет. Художественные свойства бытовой продукции постоянно меняются, несмотря на исторически сложившиеся стереотипы предметов и прочную память о них. Утвердившаяся в быту форма и характер ее применения постоянно меняются, в соответствии с изменением эстетики и условий быта. Напомним, как на протяжении времени, начиная с появления напитка в XVIII веке, менялась форма бокала для шампанского — от силуэта ладьи — к цилиндру, а затем — к раскрытому вверх конусу. Однако новый вариант всегда представляется нам соотнесенным с его визуально утвердившимися параметрами. А потому типология предмета непременно входит в категорию понятия его массовости. Вместе с тем художник предлагает новую конструктивную или пластическую идею, рождающую стилистически новый предметный образ. При этом, как правило, эта новая идея сопрягается с необходимостью технического новшества, без которого ее реализация остается неосуществимой. Художник выступает в данном случае поборником технического развития предприятия.

Прямая встреча художника с машиной диктовала иные законы творчества, открывала новые эстетические возможности в выборе средств, иногда складывавшихся в систему, отмеченную авторской индивидуальностью. В механизированном производстве заключены свои стилистические характеристики предмета, своя мода, соотнесенная со вкусовыми предпочтениями потребителя. В стекле — это бытовая посуда, изготавливаемая методом автоматического прессования. На первом этапе его освоения к созданию образца-эталона подходили с позиции использования элементов декора ручной алмазной грани. Можно привести примеры аналогичного решения для других механизированных способов, например, фотопечати. Эстетические возможности техники прессования оставались неиспользованными. Постепенно приходило понимание специфики в достижении средств ее художественной выразительности.

Создание нового облика прессованного изделия осуществлялась художниками ведущих стеклозаводов России — Дятьковским и Гусевским хрустальными, Ленинградским заводом художественного стекла, а также заводом «Неман» в Белоруссии, где были сильны традиции производства тонкостенной прессованной посуды высокого качества из бесцветного и цветного стекла. Творческая задача сводилась к созданию рациональной технологичной формы и специфической структуры ее поверхности, не

имитирующей рукотворное гранение, но сохраняющей «исключительность» качеств ценного материала, если речь шла о хрустале. Образцы, созданные на ЛЗХС Л. Юрген, Л. Смирновой, Н. Тихомировой, отвечали таким требованиям. Квадратные, со скругленными углами, формы комплекта «Резеда» Юрген отличались новым характером орнаментального модуля, достигающего фактурной и ритмической выразительности поверхности при его неоднократном умножении.

На Дятьковском хрустальном заводе выпуск прессованных изделий (стаканы, рюмки, стопки, десертные наборы) составлял значительный объем производства. Творчество М. Грабарь, несомненно, привнесло новизну в облик прессованного предмета из хрусталя. Созданные автором и освоенные в массовом производстве модели стали новым явлением в отечественном стеклоделии. Взяв за основу сверкающий гранями квадрат или овал, с его оптическим эффектом преломления света, она создала типологический декор, возможный для многочисленных вариаций и построений разного рода композиций (комплект «Северное сияние», 1972). Такой же принцип Грабарь использовала в хрустальных штофах, привнесших особую отличительную примету в заводской ассортимент, воспринимаемых сегодня как классические образцы. «Неповторимость повторяемого» на каждой форме стала методом создания серии предметов, составивших художественное визуальное единство, определившим целое направление в тиражных изделиях из хрусталя.

В практике мирового дизайна стилистические перемены в сфере производства массовых изделий отождествляются с именами выдающихся художников-дизайнеров или всемирно известных фирм. В Финляндии стиль бытового стекла связан с именами выдающихся художников — А. Аалто, Т. Виркkала, Т. Сарпанева (предприятие Иittала глас), в Австрии — Ц. Ридель, в Чехии — А. Матура, Р. Юрникл, Л. Олива, стекло и фарфор Германии — фирма «Розенталь», хрусталь Чехии и Франции — фирмы «Мозер» и «Баккара», фарфор Дании — Копенгагенская королевская мануфактура и художники — Г. Менер, А. Тролл и так далее. Незаурядные творческие личности, приглашаемые для разработки ассортимента, видели свою задачу в создании новой художественной линии, определяющей «фирменное лицо» предприятия на многие годы в условиях жесткой конкуренции. Так сложилось исторически, что определенные авторские приемы, технические находки закреплялись за тем или иным производством. На основе таких авторских инноваций создавался типологический

ряд стандартных предметов, периодически дополнявшийся новыми по назначению формами, позволяющий говорить о стилевой системе и ее художественных качествах. К такому ряду можно отнести многопредметный ансамбль «Савой» А. Аалто, коллекцию стекла «Iittala» (буква «I» стал фирменным знаком предприятия) Т. Сарпанева или широко известный комплект Тапио (Tapio) с разной емкостью рюмок и стаканов для разных напитков Т. Виркkала. Помимо технологических новшеств (одновременное выдувание тулова и ножки рюмки), Виркkала находит своеобразное декоративно-образное решение, придав рюмке форму бутона, при этом используя известный авторский прием — пузырек-капелька в толще массивной ножки, как точка воздуха и света. Работы названных художников неоднократно отмечались наградами международных промышленных триеннале в Милане, утверждая авторитет предприятия в мировой системе промышленного производства.

Важный аспект работы над промышленной формой связан с проблемой ансамбля. Воздействие бытового предмета заложено в цельном комплексе, в системе вещей. Именно сфера механизированного производства дает такие возможности. Например, весь ассортимент бытового финского стекла выглядит как единый большой сет, в котором разные по функциональному назначению предметы легко дополняют друг друга. Здесь можно вспомнить деятельность завода «Тарбеклаас» в Эстонии, изделия которого отличались высокой культурой комплексного решения столовой бытовой посуды. Простые конические, цилиндрические формы стаканов, фужеров, рюмок из бесцветного и дымчатого стекла стали постоянным признаком эстонского стекла, органично вошедшего в стиль всей предметной среды того времени. Совсем другой характер был присущ чешскому прессованному стеклу, с его целостностью форм, разнообразием пластических фактур поверхности, светотеневой моделировкой.

Особенно ярко авторский почерк заводского художника раскрывался в работе над серийными и малотиражными образцами. В сочетании исторически сложившихся традиций и поисков нового формировались художественные ориентиры в создании современного ассортимента, отличающего то или иное производство. В истории развития Гусевского хрустального завода всегда были сильны традиции гутной техники, то есть создания формы и ее обработки в горячем состоянии. Владимир Сергеевич Муратов, начавший свою деятельность на заводе в 1966 году, оценил в этой технике большие возможности для эксперимента с пласти-

ческими свойствами материала. Он убедился в этом, наблюдая за работой мастеров-стеклодувов Р. Чуканова, Н. Мягкова, выполнявших вариации в изготовлении фигурных сосудов-медведей, графинов с петухами, корзинок с фруктами и цветами. Обращение Муратова к анималистическому жанру было естественным и объяснимым. На первых порах он буквально учился у мастеров. Быстро, уверенно, темпераментно осваивал автор технические приемы, «поведение» капли стекла в рождении задуманной формы, новых тем и сюжетов. На ноте интуитивного понимания автора и мастеров исполнителей возникали сказочно-фантастичные образы: «Священный бык», «Бизон», «Архар», «Фараонка», «Жар-птица», «Змей Горыныч», «Павлин», «Лев», «Олень» (1966–1970). Скульптурная композиция «Владимирские кони» стала символом Владимирского края, с его знаменитыми рысаками. В этой композиции автор идет от естественной формы капли на стеклодувной трубке, преображая ее в упругую грудь коней, в лепную гриву, в пышный хвост. Декоративность достигается контрастным сочетанием бесцветного хрусталя с красным и золотистым. Скульптура прочно вошла в ассортимент завода и выпускалась на протяжении многих десятилетий.

Крупные объемы в сочетании с декоративным каскадом лепного узорочья, образное звучание цвета и его эмоциональная сила воздействия, контрасты гладкого и цветного стекла отличали уникальную скульптуру. Элементы лепного орнамента Муратов распространил на предметные формы — вазы, кружки, декоративные комплекты. Гутенские приемы — защипы, рюши, завитки, гребни — стали щедро применяться и другими художниками завода на таких формах посуды, как квасники, жбаны, штофы, богатырские кружки.

Через развитие декоративных форм посуды складывалась новая система формообразования в искусстве стекла, связанная, прежде всего, с эстетическим освоением пластических ценностей. Она проявилось особенно ярко в создании декоративных ансамблей — «Цветы Алтая», «Голубой Алтай», в которых предметная форма сочеталась со скульптурными деталями, а также чисто скульптурных ансамблей, рассчитанных на украшение интерьера, таких как «Синяя птица».

Таким образом, гутная пластика Муратова на Гусевском хрустальном заводе предстала как новое художественное явление в отечественном стекольном производстве и еще шире — в декоративном искусстве в 1960–1980-ые годы, привнеся авторский взгляд на принципы

формотворчества. Из коренного, узнаваемого произрастало новое, соотнесенное с эстетическим ощущением времени.

Творческая фигура Петра Васильевича Леонова занимает исключительное место в сфере художественного производства. С конца 1930-х годов он был художественным руководителем Дулёвского фарфорового завода. В 1930-е годы Леонов начинал с перевода мелких цветочных рисунков русских ситцев на фарфор (заметим, что очень недолго он работал на текстильной фабрике). Незатейливые узоры из луговых цветов и трав свободно располагались на округлых формах чайников, чашек, вазочек. Но уже в этих образцах, благодаря ярким цветным фонам, проступала повышенная декоративность орнамента. Одновременно Леонов создал несколько сервизов с геометрическим орнаментом, проявив интерес к фарфору авангарда, в то же время названиями работ — «Братишки». «Парижанка» — подчеркивал их образное начало. Заметим, что понятие орнамента применимо к работам Леонова условно и относится лишь к раннему периоду творчества. Художник никогда не тяготел к орнаменту как таковому. А его знакомство с русской иконой, живописью Б. Кустодиева обратило его дарование к свободной росписи. Неслучайно Леонов привлек на завод живописцев П.В. Кузнецова, П.П. Кончаловского, которые исполнили несколько работ.

Национальная тема стала стержневой в фарфоре мастера. Самой известной работой в его творчестве и в истории советского фарфора стал чайный сервиз «Русская красавица», созданный для выставки в Париже 1937 года и отмеченный Большой золотой медалью. Это был яркий пример чисто русского видения и решения мотива цветочного букета. Заметим, что и в последующие годы получение заводскими художниками наград и призов за образцы промышленного производства не было редкостью. В росписи предметов Леонов обратился к народной манере цветочной росписи, так называемой «агашке», но при этом придал ей новое живописное звучание. Пышные соцветья бутонов, заключенные в медальоны с золотой отводкой, сверкают на звучном, подобно драгоценной эмали, кобальтовом фоне. Свободный кистевой мазок, яркий локальный цвет, мажорный колорит, гармония цветовых контрастов, образно-ассоциативная роль цвета — все это образует понятие «леоновская система росписи». Сервиз «Русская красавица» по сей день живет в ассортименте Дулёвского завода.

Особым открытием Леонова стало использование золота, которое всегда играло оформительскую роль обводки, окаймления фарфо-

рового предмета, как цвета. В авторском решении еще одного шедевра Леонова — сервизе «Золотой олень» (1958, Гран-при и Золотая медаль «ЭКСПО-58» в Брюсселе) — золото входит в самую плоть материала, в стихию красок, звучит сказочно, фантастично. Леонов вспоминал, какое ошеломляющее впечатление произвела на него Эрмитажная коллекция скифского золота, открытая ему в свое время академиком И.О. Орбели. Мажорное мироощущение автора достигло максимального выражения в изображении золотого оленя, устремившегося в «золотое небо». Этот древний мотив небесного оленя в такой ликующей, фанфарной трактовке нес новые символы торжества, радости, победы. В росписи цветов и деталей, в общей гамме желтого, зеленого, пурпурного также вспыхивают блики золота. Интересно отметить, что Пётр Васильевич в то же время поддержал «белую линию» в фарфоре, провозглашенную в 1960-е, когда возобладал стиль утилитарности и функциональности. В его заводском кабинете на рабочем столе можно было видеть белый лист бумаги и стоящую на нем белую, без декора, кружку, которой он пользовался. Строгую простоту отличал и контурный рисунок его золотого оленя.

С появлением декоративных ансамблей усиливается работа над крупной предметной формой, меняется привычное представление об объемах чайной и обеденной посуды. В декоративном комплекте «Розовая птица» (1959) роспись трансформируется в крупный живописный мазок, обретает полупрозрачность, богатство нежных цветовых нюансов на белой поверхности фарфора. Комплект «Суздаль» Леонов писал как мечту о старинном городе, который он увидел позднее, спустя два года. Он задумал его как песню, как нарядно одетую русскую девушку. Отсюда — мотив платка, накинутого на плавные предметные формы, розовые, голубые розы на фоне горящей киновари, зеленая кайма-рама, золото на краях чашки — все смело, неожиданно, напористо, напряженно, порывисто.

Оставив в стороне посудные формы, Леонов создает серии, циклы, самый многопредметный среди которых — «Русь» (1966–1968), в него вошли комплекты и серия штофов и сосудов в количестве 116 форм. Некоторые предметы из этой серии выпускались небольшим тиражом, расширив общепринятую картину чайного и столового ассортимента завода. Здесь же можно назвать многопредметный декоративный ансамбль посуды «Русская сюита» — своеобразная импровизация на тему русского застолья, обращение к исконно русским формам штофа, бочонка, фляги, к яркой росписи с мотивами орнамента народной игрушки, геральдики

древнерусских городов, с затейливыми надписями. Леонов писал без эскизов, набело, размашисто, в технике a la prima (комплекты «Кованый», «Ноктюрн»). Никаких ограничений в композиционных построениях, азарт, интуиция, магическая сила увлеченности, одержимость, познание и открытие тайны — так можно охарактеризовать созидательный процесс. Эта любовь к размашистой росписи восходила к воспоминаниям детства, проведенного на Кубани. Пётр Васильевич вспоминал об этом так: «Казацкие белые хаты с цветными ставнями, а внутри них — земляные полы, мазаные охристо-коричневой глиной с «доливками», то есть белыми разводами на полу. Эти “доливки” зажгли любовь к сильной размашистой росписи, выплёскивавшейся из самого сердца» [1]. Фарфор Леонова — явление абсолютно уникальное, чисто русское. Яркий авторский почерк не вписывается в какие-либо стилистические рамки. Но несомненны его фольклорные истоки, близость, родство с национальным характером свободной кистевой росписи. Творчество большого художника нерасторжимо с понятием «дулёвский фарфор».

Совершенно другим видится авторский фарфор Владимира Михайловича Городецкого, работавшего на Ленинградском фарфоровом заводе имени М.В. Ломоносова (сегодня Императорский фарфоровый завод), расцвет творчества которого пришелся на 1960–1980-е годы. Леонов и Городецкий хорошо знали и ценили творчество друг друга, сознавая, как по-разному можно использовать возможности фарфора. Городецкий работал в технике подглазурной кобальтовой росписи и использовал все ее цветовые нюансы. Фантастическая декоративность и пышное цветение нашли отражение в постоянных и любимых темах-лейтмотивах — «Птицы» и «Большой цветок». Городецкий создал своеобразную иконографию в изображении избранных им мотивов. Птица у Городецкого особая. Автор создавал ее как символ радости, совершенства красоты природного мира. Каноническим было изображение птицы: могучая грудь, распластанные крылья, огромный веерообразный хвост и маленькая головка с пышным хохолком. Техника подглазурной росписи во всем богатстве открывала все нюансы кобальтовой росписи. Иногда автор прибегал к оливковым или коричневатым фонам, но царственным оставался звонкий синий.

Сервиз «Цветущий кобальт» (1967), декоративный ансамбль «Сюита в голубых тонах» (1974) стали программными произведениями, в которых мастер представил высокую культуру живописно-орнаментального письма и совершенство пластической предметной формы. Изо-

бражения птиц, растительно-орнаментальные мотивы густо заполняли поверхности ваз, блюд, рельефов. Геометрический строй рождался из многочисленных рисунков, набросков Городецкого, сохранившихся в десятках альбомов. Они отличались виртуозностью линий, завитков, сложными, как в ручном плетении кружев переплетениями. Очевидно художественное родство в написании птиц с их изображениями народными мастерами в росписи по дереву, в каменной резьбе, в изразцах. «Метод работы художника тоже подобен народному творчеству. Он обычно не делает точного эскиза, размечая на предмете лишь основные пятна рисунка, а пишет по фарфору кистью сразу, “от руки”, без поправок, начинает с любого места и никогда не ошибается при этом» [2]. Такая работа без эскизов, сразу по сырому черепку вызывала удивление и восторг мастеров Мейсенской фарфоровой фабрики, куда был приглашен в 1973 году Владимир Михайлович (случай сам по себе исключительный).

При всем мироощущении фольклорного начала личностное видение автора было далеко от какой-либо стилизации. В фарфоре Городецкого оно преломляется с позиции высокой культуры классического искусства Петербурга со всей мерой строгости и изысканного вкуса. Именно в такой тональности созданы вазы Городецкого, с их четкой архитектоникой форм, простотой и торжественностью силуэтов. Предельно выверенные по пропорциям, плавные по очертаниям, они представляли собой разные «образные» типы форм — «Античная», «Русская», «Северная», «Народная», «Славянская». На вазах расцветает так названный автором «Большой цветок» (форма «Былина», 1968) во всей красоте пышного укрупненного орнамента. Очерченные сочными синими контурами крупные листья и многолепестковый цветок затканы тщательно прочерченным узором из сеток, спиральных завитков, точечных и овоидных элементов, образуя плотную орнаментальную фактуру. Формы словно произрастают, проявляются из росписи. То же можно сказать о вазе «Русский орнамент» (1967), отметив более геометрический характер орнаментальной росписи и типичную для автора многоярусную композицию. Вазы Городецкого — это особое понятие в искусстве фарфора. Они отличаются особой декоративностью, где «каждый кусок поверхности ценен своим узором, как в старом фламандском гобелене. Их хочется подолгу рассматривать, наслаждаться красотой узора, синью кобальта. Длительное эстетическое воздействие фарфора Городецкого — это то редкое качество, по которому отличают подлинные художественные ценности» [3].

Блюда, тарелки Городецкий расписывал циклами, из них можно было составить целые фризы. Они выпускались в массовом производстве и являлись любимыми предметами украшения интерьеров и предметами собирательства. Тематика их была самая разнообразная — от цветов в вазонах, натюрмортов, птиц до самоваров и корабликов. Ассоциации с образцами голландского фарфора или впечатления от виденных изразцов в оформлении интерьеров Петровского времени вызывали у обладателей фарфора Городецкого чувство приобщения к настоящему искусству. Особый узнаваемый декоративный стиль при всей доступности массового образца нес в себе черты уникальности. Они определили целую стилистическую линию завода в производстве малотиражных и массовых изделий. Важно отметить, что серийные или выставочные произведения автора и многотиражные изделия находились в одной и той же шкале художественных ценностей.

Городецкий обращался и к керамике. Он создал вазы, рельефы, декоративные панно, работал с глазурями, эмалями, добиваясь пастозных живописных фактур. Готовясь к Международной выставке керамики в Женеве, он считал важным подчеркнуть национальные черты и особенности народной керамики.

Вспомнив творчество ярких художников, теперь уже, с позиции времени, можно сказать, классиков декоративно-прикладного искусства, мы со всей очевидностью убеждаемся в том, что их деятельность, регламентированная требованиями производства, всегда определяла художественный вектор его развития, соотносилась с основными творческими процессами в декоративном искусстве, а еще шире — с эстетическими веяниями времени.

Нужно ли говорить об исторически необходимой постановке проблемы «художник и производство»? В настоящее время многие вопросы остаются прежними: что может и должен сделать художник промышленности сегодня, как он может влиять на деятельность предприятия. В производственной практике в стекольной отрасли остается тот же технический инструментарий в выпуске изделий ручного труда, те же станки и приспособления для гравировки и алмазной грани. Наиболее радикально обновляются техническое оборудование и механизированное производство. Новая эстетика меняет понимание сущности освоения техники.

Конечно, главным остается вопрос о личностном, индивидуальном в потоке массового, согласующегося с эстетическими нормами времени. Вопрос художественного качества вещи в условиях ее массового изготовления всегда волновал больших художников. В работе Н.М. Суе-

тина над фарфором отмечалось, что «художник как бы наглядно демонстрирует принцип: от искусства — к функции, к форме, к утилитарному назначению, а не наоборот» [4].

Стиль и образ предмета так или иначе несут в себе отпечаток личности художника. Насколько в создании утилитарных бытовых предметов возможна свобода творческого выражения? Думается, что эта возможность заключена в проблеме качества, заключающего в себе сочетание художественного и технического начал, рождающего новый современный предмет высокого искусства.

В поисках авторского решения художник всегда опирался на материал, его свойства, качество и способы работы с ним. В историческом развитии декоративного искусства материал во многом определял стиль времени, стиль эпохи. Сейчас он перестал быть главной заданной величиной, хотя «авторский разговор с ним» является непременным условием творческого процесса. Художник думает и творит в своем времени и пространстве, ощущая его эстетические установки, учитывая быструю смену вкусов, насыщенность предметной среды, а также новый уровень технического эксперимента, экономическое состояние производств, высокую конкуренцию. Конструктивно-пространственные принципы становятся основными в формообразовании изделий. Например, петербургский художник И. Томский предложил идею «модульного производства» декоративных изделий, когда все детали, выполненные механизированным способом, могут использоваться в любой конфигурации, согласно воле автора. Это обеспечивает тираж, невысокую стоимость. А главное — разнообразие массовой продукции. Эстетическое обновление традиционных методов и технических приемов становится сегодня одним из главных условий в поисках авторского стиля — как в условиях производства, так и в свободном творчестве современного художника.

Так по-разному, в разных видах массового и серийного заводского производства изделий из стекла и фарфора проявлялись яркие творческие личности, создавая стиль, открывая новые горизонты художественного и технического совершенства. И всегда сочетание художественных, технических, экономических и социальных требований были и остаются непременным условием в деятельности художника.

Примечания:

1. *Казакова Л.В.* Фарфор Петра Леонова // Искусство в современном мире. Выпуск 3. — М., 2009. — С. 98.

2. *Крамаренко Л.Г.* В. Городецкий. — Л., 1976. — С. 12.

3. *Казакова Л.В.* Голубая сюита. В.М. Городецкий // Советское декоративное искусство. 5. — М., 1982. — С. 261.

4. *Жадова Л.А.* О фарфоре Суетина // Советское декоративное искусство. 73/74. — М., 1975. — С. 213.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

А.Б. НЕФЕДОВА

Старший научный сотрудник Государственного Дарвиновского музея, хранитель фондов «Графика», «ДПИ», «Живопись» и «Скульптура»
e-mail: NefedovaAB@culture.mos.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

A.B. NEFEDOVA

Senior Research Fellow of the State Darwin Museum (Moscow), curator of the «Graphics», «Arts and Crafts», «Painting" and «Sculpture» funds
e-mail: NefedovaAB@culture.mos.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_118_126

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.А. ВАТАГИНА В МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ: ОСОБЕННОСТИ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ДАРВИНОВСКОГО МУЗЕЯ

WORKS BY V.A. VATAGIN IN MUSEUM COLLECTIONS: FEATURES OF THE COLLECTION OF THE STATE DARWIN MUSEUM

Статья посвящена обзору основных музейных коллекций России, в которых находятся произведения В.А. Ватагина. Проведя краткий анализ собраний художественных и естественнонаучных музеев, можно уверенно утверждать, что коллекция Государственного Дарвиновского музея (ГДМ) является ключевой для понимания мировоззренческого кредо и творческого пути мастера. Именно в этом собрании находятся уникальные произведения и архивные материалы, позволяющие раскрыть всю полноту творчества Ватагина и его мировоззренческое кредо, включающее интерес к антропософии и увлечение восточными религиозными практиками.

The article is devoted to an overview of the main museum collections in Russia, which contain the works of V.A. Vatagin. After a brief analysis of the collections of art and natural science museums, we can confidently assert that the collection of the State Darwin Museum (SDM) is the key to understanding the worldview credo and creative path of the master. It is in this collection that there are unique works and archival materials that allow revealing the fullness of Vatagin's work and his worldview credo, which includes an interest in anthroposophy and passion for Eastern religious practices.

Ключевые слова: В.А. Ватагин, А.Ф. Котс, Дарвиновский музей, антропософия, скульптура, живопись, графика.
Keywords: V.A. Vatagin, A.F. Coates, Darwin Museum, anthroposophy, sculpture, painting, graphics.

Произведения Василия Алексеевича Ватагина (1884–1969) в настоящее время украшают коллекции множества музеев, как художественных, так и естественнонаучных. Обратившись к художественным собраниям, следует отметить, как наиболее значительную и ценную для понимания творчества В.А. Ватагина, коллекцию Государственной Третьяковской галереи. Именно эта коллекция содержит, пожалуй, самые ценные скульптуры мастера, выполненные в дереве: от одного из ранних произведений Ватагина — рельефа «Сидящий кондор» (1908) до скульптуры «Печальная обезьяна» (1964), за которую в 1968 году автору была присуждена Государственная премия РСФСР имени И.Е. Репина. Образцами превосходного владения другими материалами можно назвать скульптуры из тарусского мрамора «Краб» (1909) и «Удав» (1911). Сам Ватагин

говорил: «Камень лишен живой теплоты дерева, к его гладкой холодной поверхности неприятно прикасаться. В нем не может быть воссоздана теплая поверхность млекопитающих. Но гладкая и холодная кожа змей или земноводных очень хорошо выражается в камне» [2, с. 142]. Под влиянием впечатлений от путешествия в Индию и на Цейлон и индийского искусства были выполнены скульптуры «Слон» (1917) и «Бычок» (1920-е гг) [4].

Подлинным украшением коллекции являются работы Василия Ватагина, выполненные им в период его увлечения «искусством движения» — поиском выразительных форм, способных зафиксировать танец или балет, — таковы его деревянные скульптуры «Танец» (1919) и «Балерина» (1920-е). Здесь же находятся произведения мастера, созданные им под впечатлением от участия в экспедициях Центрального музея народоведения под руководством археолога и этнографа Бориса Алексеевича Куфтина (1892–1953) — «Монголка» (1929) и «Женщина народности нивхи» (1930).

Коллекция Государственного Русского музея несколько меньше по объему, ее можно было бы назвать «исключительно анималистической», если бы не скульптура «Мальчик в халате» (1921) из лаврового дерева, которая в 1925 году была экспонирована на XI Международной биеннале в Венеции. По словам самого художника: «”Мальчик в халате“ появился из качества материала – цилиндрического, без проемов. А главное — и форма, и композиция, и даже узор на халате (восточный стиль) — естественная игра слоев и многочисленных срезанных сучков (лавры выращивали штамбами)» [1, с. 187].

В собрании Тарусской картинной галереи находятся такие замечательные работы В.А. Ватагина, как «Красный слон» (1915), «Обезьяна» (1923) и «Голова львицы». Помимо деревянной анималистической скульптуры, музей владеет двумя самыми ранними в творчестве скульптора женскими фигурами, вырезанными из дерева: «Обнаженная» (1922) и «Ольга» (1922). Здесь же находится деревянный «Портрет В.Д. Поленова» (1925), гипсовый вариант которого — в Государственном мемориальном историко-художественном и природном музее-заповеднике В.Д. Поленова. Можно утверждать, что коллекция Тарусской картинной галереи имеет мемориальный характер — она отражает все основные вехи жизни мастера в городе Тарусе.

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина обладает значительным собранием графики В.А. Ватагина — это, преимущественно, его многочисленные литографии. Некоторые из них поступили в фонды вместе с собранием Павла Давыдовича Эттингера (1866–1948) сразу после смерти собирателя, не имеющего наследников. П.Д. Эттингер — художественный критик и коллекционер, был лично знаком с В.А. Ватагиным. Его обширная графическая коллекция, насчитывающая около 12 тысяч наименований, была сформирована на основе приобретений с выставок Московского товарищества художников и подарков авторов. Свои самые первые литографии Василий Ватагин прислал в 1910 году из Берлина именно Эттингеру, сопроводив их таким письмом: «Ваш отзыв прибавляет мне градусы к моей работе. Посылая литографии, я боялся, как встретите Вы их. Я вижу указанные Вами недостатки и много других» [11]. Позже П.Д. Эттингер приобрел у Ватагина несколько рисунков и гуашей из индийской серии 1913–1914 годов. Интересно, что в коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина и в архиве Дарвиновского музея содержаться практически идентичные рисунки Ватагина, с изображением овец. Очевидно, художник отправлял их в качестве открыток из своего путешествия в Индию своим близким друзьям — П.Д. Эттингеру и супругам Котс.

Альбомы В.А. Ватагина, в которые он всю жизнь зарисовывал изображения животных разных исторических эпох и народов, были переданы согласно его завещанию в Музей Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова. Частично эти рисунки вошли в качестве иллюстраций в книгу В.А. Ватагина «Изображение животного» [2], а впоследствии, в 2004 году — полностью опубликованы в альбоме «Образ животного в искусстве» [3]. В фондах Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова также находятся две керамические скульптуры Ватагина — «Фигура рыбки» (1940-е гг.) и «Фигура сидящего зайца» (1960-е гг). Кроме того, здесь же хранится редкая «Головка обезьяны», выполненная в качестве экспериментального образца для Каслинского завода архитектурно-художественного литья.

В коллекции Всероссийского музея декоративного искусства находятся образцы деревянных игрушек, выполненных мастерами по рисункам В.А. Ватагина для Кустарного музея, который тогда возглавлял Николай Дмитриевич Бартрам (1873–1931), сумевший привлечь к работе множество профессиональных художников. Сохранились даже скульптуры «Пингвины», принимавшие участие в выставке «Как делаются игрушки» [10, с. 331] в 1910 году в Кустарном музее.

Этнографические зарисовки и этюды, выполненные Василием Ватагиным во время его участия в экспедициях, организованных Центральным музеем народоведения, в настоящее время находятся в Российском этнографическом музее. Однако, некоторая часть рисунков, выполненных во время путешествия Ватагина на Дальний Восток, украшает коллекции Дарвиновского музея, а также Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск).

Среди естественнонаучных музеев, оформленных Ватагиным, помимо Дарвиновского музея, он выполнил живописное панно для экспозиции Зоомузея МГУ, его сотрудничество с этим музеем продолжалось с 1931 по 1958 годы. Интересно, что в 1930 году на заседании методической комиссии сектора науки Наркомпроса М.М. Завадовский высказал идею о слиянии Зоомузея МГУ с Дарвиновским музеем [8, с. 87]. Против этого решительно выступил основатель ГДМ — Александр Федорович Котс (1880–1964), поскольку это полностью бы уничтожило специфику созданного им Дарвиновского музея.

Так или иначе, в 1931 году Зоомузей был передан из МГУ в подчинение музейно-краеведческому отделу Наркомпроса и открыт для посещения широкой публики, а не только студентов МГУ. Соответственно, было принято решение, что раз это музей — значит, важнейшее в нем — экспозиция. Тогда же был расширен штат и финансовые возможности музея, а также принято решение украсить экспозицию картинами-панно по примеру Дарвиновского музея. Работа эта была поручена Василию Алексеевичу, по его воспоминаниям: «Котс был против, считая (справедливо), что я, соглашаясь на работу в зоомузее, отнимаю время от работы в Дарвиновском музее. Но я соглашаюсь, привлеченный возможностью писать большие картины и стенные панно, словно я их мало писал и для Дарвиновского музея; правда, в Дарвиновском они имели иной характер, проникнутые идеями эволюционного учения, а здесь непосредственно изображение зверей и птиц, пресмыкающихся, рыб и беспозвоночных в обстановке их жизни...» [1, с. 240]. Первой серией работ стали восемь картин-панно, оформившие вестибюль музея. Темой этих композиций стали характерные пейзажи СССР с типичными представителями фауны: на торцевых стенах — «Группа мамонтов» в Арктике и «Стадо сайгаков в приаральских степях»; в боковых пролетах — «Кавказ» (с зубрами), «Тянь-Шань» (с архарами), «Уссурийская тайга» (с тигром), «Камчатка» (с медведем), «Сибирская тайга» (с маралами) и «Новая Земля» (с белыми медведями) [1, с. 243]. Для зала сравнительной анатомии В.А. Ватагин выполнил 10 больших панно на темы истории развития жизни на Земле, составляющие верхний фриз. В 1958 году Василий Алексеевич написал директору Зоомузея МГУ заявление об увольнении, в котором говорил о том, что был взят в музей с целевой задачей — украсить живописными панно стены музея, и теперь эта задача выполнена, т.к. «все стены заполнены и для других картин места нет» [8, с. 503].

В настоящее время в коллекции Зоомузея МГУ хранится 2178 графических анималистических произведений В.А. Ватагина, большинство из них он сам передал в музей 1966 году. Единичные листы поступили вместе с частными архивами бывших сотрудников Зоомузея и зоологов. Коллекция живописи насчитывает 181 живописную работу художника, из них 144 выставлены в постоянной экспозиции музея и в публичном пространстве, в том числе 22 тематических настенных панно в Зале сравнительной анатомии, Нижнем зале и вестибюле музея. Также в фондах музея есть пять скульптур В.А. Ватагина, которые в настоящее время не выставлены в постоянной экспозиции. Можно смело утверждать, что собрание Зоомузея МГУ обладает весьма представительной коллекцией анималистического рисунка, а также зоологической иллюстрации. Многочисленные зарисовки, выполненные Ватагиным с натуры в зоопарках мира, в настоящее время хранятся в этом музее. Таким образом, коллекция представляет собой научный - иллюстритивный и дидактический характер, в отличии от собраний Третьяковской галереи и Русского музея, где главным критерием был уровень высокой художественности произведений.

В собрании Музея Землеведения и Экоцентра МГУ находятся две деревянные скульптуры В.А. Ватагина: «Мамонты» (1955) и «Шерстистые носороги» (1955). В постоянной экспозиции Научно-исследовательского института антропологии в зале «Ранние этапы антропогенеза» находится скульптурная реконструкция В.А. Ватагина «Питекантроп». Эту работу биолог А.Ф. Котс полагал весьма неудачной, и отзывался о ней следующим образом: «...о фигуре, слепленной — увы! — нашим Ватагиным для одного Московского музея-выставки, фигуре, созданной по механическому принципу “средней арифметической” животного и человека и своим фальшивым реализмом только повторяющей грубейшую и неизбежную ошибку, вытекающую из неразрешимой по себе задачи: на основе ультра-фрагментарных данных, недостаточных для уловления “типа” реставрируемого существа, придать ему реально-индивидуальные черты!» [7, с. 47].

В.А. Ватагин сотрудничал в качестве художника-анималиста также с Московским зоопарком, делал анималистические зарисовки с натуры по заданию заместителя директора по научной работе Петра Александровича Мантейфеля (1882–1960), а также рисовал плакаты и писал маслом большие декоративные панно [1, с. 237]. В 1931–1932 годах оформлял вход на новую территорию со стороны Садовой-Кудринской улицы: выполнил рельефы из подкрашенного цемента «Антилопы» и «Северные олени», а также создал скульптуру «Медведь», располагавшуюся в центре площадки перед воротами. Чуть позже, в 1936–1937 годах оформил ворота главного входа: выполнил группу львов: лежащих львиц и стоящего льва (вдоль фасада ворот), а также фриз из плоскостно-силуэтных фигур по фасаду. В настоящее время, к большому сожалению, все эти работы утрачены. В фондах Музейно-исторического отдела Московского государственного зоологического парка хранится 19 графических работ В.А. Ватагина — в основном это печатная графика.

Государственный биологический музей имени К.А. Тимирязева располагает небольшой, но интересной коллекцией из 59 произведений В.А. Ватагина. Большую часть ее составляет печатная графика, но есть также два живописных произведения — «Мамонты» (1967) и «Оранг» (1967). Наибольший интерес представляет коллекция анималистической скульптуры, выполненной в различных материалах — дереве, керамике, бронзе — всего семь предметов.

Подводя итог краткому обзору музейных коллекций, содержащих работы В.А. Ватагина, нужно отметить, что именно в собрании Государственного Дарвиновского музея наиболее полно представлены его графические, живописные и скульптурные произведения, выполненные в разных жанрах — анималистическом, портретном и аллегорическом. Василий Ватагин по праву считается одним из сооснователей музея, его работа здесь продолжалось 45 лет — с 1908 по 1953 годы. В настоящее время коллекция Государственного Дарвиновского музея насчитывает 158 скульптурных, 372 живописных и 1136 графических работ В.А. Ватагина. Следует отметить, что в этой коллекции, к сожалению, нет ни одной деревянной скульптуры Ватагина - это было осознанным решением главного заказчика — А.Ф. Котса. По воспоминаниям самого художника: «<…> Котс говорил: “Рисуйте для Дарвиновского музея, только сделанное для музея создаст вам Имя, а не эти “деревяшки”, на которые вы напрасно тратите время…”» [1, с. 114].

Между тем, именно в коллекции ГДМ находится множество уникальных экспонатов, проливающих свет на ранние этапы творчества автора. Так, именно в стенах музея Ватагин впервые занялся лепкой, выполнив по заказу А.Ф. Котса для важнейшего раздела музея, повествующего о происхождении человека, ряд скульптур человекообразных обезьян в натуральную величину, за которыми последовали статуи, изображающие первобытных людей. По инициативе А.Ф. Котса возникла также скульптурная портретная галерея выдающихся учёных, созданная В.А. Ватагиным. Возможно, мысль о создании картин и скульптур, посвященных истории науки, а также выдающимся ученым-биологам, была подсказана ленинским Планом монументальной пропаганды. Эта теория косвенно подтверждается тем, что именно в стенах ГДМ в 1918 году Ватагиным был исполнен по заказу отдела ИЗО Наркомпроса памятник первому русскому художнику — Андрею Рублеву. Как и большинство памятников Плана монументальной пропаганды, выполненных из временных материалов, он считался полностью утраченным. Но, согласно новым публикациям [9, с. 104], нами было установлено, что в фондах Дарвиновского музея сохранился гипсовый барельеф — голова ватагинского «Андрея Рублева» — свидетельство о большом интересе искусства первых лет революции к древнерусской художественной культуре [4].

Таким образом, в Дарвиновском музее находятся абсолютно уникальные произведения и редчайшие архивные источники, позволяющие раскрыть всю полноту творчества мастера, его мировоззренческое кредо, включающее интерес к антропософии и увлечение восточными религиозными практиками [5; 6]. Поэтому изучение и публикация данных по собранию ГДМ, позволяет совершенно по-новому взглянуть на все творческое наследие мастера.

Список литературы:

1. *Ватагин В.А.* Воспоминания. Материалы к биографии художника. — Москва: Красный пароход, 2017. — 352 с.

2. *Ватагин В.А.* Изображение животного. Записки анималиста. — М.: Искусство, 1957. — 172 с.

3. *Ватагин В.А.* Образ животного в искусстве. — М.: ЗАО «СВАРОГ и К», 2004. — 304 с.

4. *Гаврилин К.Н.* П. А. Флоренский и художественная культура начала 1920-х гг.. // Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia. Atti del convegno internazionale. Venezia, Terra Ferma. 2015.— P. 57–68.

5. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века: коллект. моногр. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 641–663.

6. *Гаврилин К.Н., Нефёдова А. Б.* Московский Гетеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Дарвиновского музея // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ». — РГХПУ, 2022. — № 4.

7. Государственный Дарвиновский музей. Страницы истории. Основатели музея. — Можайск, 1993. — 144 с.

8. *Любарский Г.Ю.* История Зоологического музея МГУ: Идеи, люди, структуры. — М.: Товарищество научных изданий КМК, 2009. — 744 с.

9. *Нефедова А.Б.* Образы великих ученых в скульптуре В.А. Ватагина из коллекции Государственного Дарвиновского музея / Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2018. — №2. — С. 101–113

10. *Савельев А.И.* Как делают игрушки // Искры. — 1910. — № 42. — С. 331.

11. *Чудецкая А.* Рыцарь графического образа // Наше наследие. — 2005. — № 73. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://nasledie-rus.ru/podshivka/7314.php (дата обращения 12.04.2023).

Е.В. ЖЕРДЕВ

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

ЛЮ БИНЬ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 438206625@qq.com

E.V. ZHERDEV

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Departament of «Industrial Design». Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

LIU BIN

Postgraduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 438206625@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_127_137

РЕЛИГИОЗНЫЕ И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL-AESTHETIC IDEALS IN WORKS OF CHINESE ARTISTS

В статье рассматриваются религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников. Основное внимание уделяется буддизму, конфуцианству и даосизму, которые сопровождают творчество китайских художников на протяжении всей истории и являются актуальными в настоящее время.

The article examines religious and philosophical-aesthetic ideals in the work of Chinese artists. The main focus is on Byddhism, Confucianism and Taoism, which have accompanied Chinese artists throughout history and relevant at the present time.

Ключевые слова: религия, философия, эстетика, творчество, идеалы, буддизм, конфуцианство, даосизм.
Keywords: religion, philosophy, aesthetics, creativity, ideals, Buddhism, Confucianism, Taoism.

Культурное развитие Китая сегодня испытывает мощное воздействие иных культурных традиций. Знакомство китайских художников с реалистической масляной живописью Западной Европы состоялось в XVII веке в результате деятельности европейских миссионеров. После этого, традиционная живопись Китая при династии Цин (1644–1912) стала испытывать влияние западной культуры, что внесло большие изменения в ее образную структуру и технику. С тех пор в Китае остро стоит проблема сохранения идентичности искусства, национального своеобразия, но уже переосмысленного с учетом требований времени, пропущенного через призму мирового художественного опыта [1,2].

Современные китайские живописцы, работающие в национальных традициях, часто опираются именно на опыт цинских мастеров, которые органично соединили в своем творчестве достижения западноевропейской живописи и собственные художественные традиции [3, 4].

Творческие практи кикитайских художников традиционно связаны с таким религиозным учением, как буддизм. Это учение возникло в древней Индии в 6–5 вв. до н. э. и в ходе своего развития разделилось на ряд религиозно-философских школ. Основателем буддизма считается индийский принц Сиддхартка Гаутама, получивший в последствии имя Будды, то есть пробужденного, просветленного. В период 3 в. до н. э. буддизм распространился и на Китай.

Особенностью буддийского учения является его практическая напрвленность. С самого начала буддизм выступал не только против особого значения внешних форм религиозной жизни, в частности, ритуальности, но и против абстрактных спекуляций, характерных для концепций брахманизма, и выдвинул в качестве центральной проблему бытия личности. Основное содержание буддийских книг — практическая доктрина «спасения» или «освобождения». Она изложена в учении о «четырех благородных истинах»: существует страдание, причина страдания, состояние освобождения от страдания, путь, ведущий к освобождению от страдания.

Буддизм определяет страдание, прежде всего, не как переживание какого-то конкретного состояния, а как ожидание этого состояния,

ожидание реального страдания, более того — ожидание эффектов этого ожидания, ощущений страха, тревоги и пр., то есть страдание в буддизме выступает как состояние бесконечного беспокойства, напряженности, неудовлетворенности. Буддийское представление о бытии как страдании усугубляется тем, что буддизм принимает концепцию бесконечности перерождений (сансара).

Главной чертой буддийской нравственности в ее внешнем выражении является терпимость. В основе буддийской концепции поведения лежит сознание внутренней отдаленности субъекта от всего, что его окружает.

Одним из основных средств преобразования психики и психофизиологии личности на пути к самоуглублению выступает практика будийской йоги (дхьяны). Состояние совершенной несвязанности с внешним и самоуглубленности есть освобождение, или нирвана.

Утверждая, что нирвана есть определенное психическое состояние субъекта, буддизм, в отличие от многих видов религий и философских систем, отрицает потусторонность освобождения от реального мира. Нирвана выступает, вместе с тем, как своеобразный абсолют, причем в философском аспекте абсолют в буддизме описывается как шуньята (буквально-пустота), в религиозном — как дхармакая (органическая общность всего существующего), понимаемая как космическое тело Будды.

По-существу, буддизм утверждает лишь бытие психологического процесса. Для буддизма не существует противопоставления субъекта и объекта, духа и материи. Творческим началом, конечной причиной бытия выступает волевое решение субъекта, понимаемого некой духовно-телесной целостностью. Ваджараяна представляет собой особую систему йогической практики созерцания, в котоую в качестве важнейшей части включен эзотерический ритуал, служащий средством концентрации духовной силы. Она основана на общем принципе буддизма — утверждении особых потенциальных сил, таящихся в целостности духовно-телесного бытия человека. Из неабсолютной значимости для буддизма всего существующего безотносительно к субъекту следует вывод о неабсолютности божества. В буддизме нет надобности в боге как творце, спасителе и прочее, то есть как безусловно верховном существе. Бог как высшее существо внутренне присущ достигшему освобождения человеку, что, по-существу, означает тождественность человека богу [5].

В китайском искусстве, благодаря буддизму, появился обширный круг разнообразных художественных памятников, связанных с буддий-

ским культом. Буддийские иконографические образцы и сюжеты переплетались с традициями местных культур.



Рис. 1. Ранние статуи Юньганя (3 в. н. э.)

Творческие идеалы китайских художников, в контексте сохранения традиций, тесно связаны с эстетическим мировоззрением древнекитайских философов. При этом одним из основных направлений китайской философии является конфуцианство — этико-политическое учение, возникшее в Древнем Китае и оказавшее огромное влияние на развитие духовной культуры политической жизни и общественного строя Китая на протяжении двух тысяч лет. Основы конфуцианства были заложены в 6 в. до н. э. Конфуцием и затем развиты его последователями Мэн-цзы, Сюнь-цзы и др.

Конфуций (551–479 до н. э.) — древнекитайский мыслитель, основатель конфуцианства. Важным понятием этико-политического учения конфуцианства жэнь («гуманность») является совокупность этических и социальных отношений людей, основывающихся на почтительности и уважении к старшим по возрасту и положению, преданности государю и т. д. В высказываниях Конфуция отражена классовая аристократическая направленность его учения. Он решительно противопоставлял благородных мужей простолюдинам: первые призваны управлять вторыми.

Конфуцианство, выражая интересы части господствовавшего класса, было активным участником в социально-политической борьбе. Оно призывало к укреплению общественного строя и сложившихся форм государственного управления путем строгого соблюдения древних традиций, идеализированных конфуцианцами, и определеных принципов взаимоотношений между людьми в семье и обществе. Конфуцианство считало всеобщим законом справедливости, закономерным и оправданным существование эксплуататоров и эксплуатируемых, по его терминологии — людей умственного и физического труда, причем первые господствуют, а вторые подчиняются им и содержат их своим трудом.

Главными в Китае были вопросы этики, морали и управления государством. Основным принципом конфуцианской этики является жэнь как высший закон взаимоотношений людей в обществе и семье. Жэнь достается путем нравственного самоусовершенствования на основе



Рис. 2. Гу Кай-чжи (345–406 н. э.). Наставления старшей придворной дамы

этикета — норм поведения, базирующихся на почтительности и уважении к старшим по возрасту и положению, почитании родителей, преданности государю, вежливости и т. д.

Конфуцианство уделяло большое вниминие вопросам так называемого гуманного управления, опираясь на идею обожествления власти правителя [6].

Учение Конфуция вошло и в современную жизнь жудожников Китая. Конфуцианство как руководящая идея китйцев существовало около 2000 лет. Ядро идеологии Конфуция — это добродетель, мораль, стремление к созданию общества с высокими моральными устоями. Идеал морального общества он выражал через ритуал поведения. Самой высокой ценности моральной жизни в его учении является человеколюбие.

Конфуций считал, что самое высокое достижение культуры — это воспитание в людях идеальных качеств и даже создание идеального общества. Он всю жизнь трудился и развивал идеи нравственности, в результате чего идеи стали главным направлением культуры Китая.

Другим из основных направлений китайской философии является даосизм. Он представлен, в первую очередь, трактатами «Лао-цзы» и «Чжуан-цзы» [7, 8]. В центре учения, изложенного в даосизме в виде притч, носящих полемический характер и направленных против конфуцианства, лежат противопоставление природы обществу и призыв к человеку стряхнуть с себя оковы обязанностей и долга и вернуться к простой, безыскусственной жизни, близкой к природе. Вместе с тем, превознесение природы и призыв к внимательному наблюдению происходящих в ней процессов, с одной стороны, содействовали появлению в Китае первоначальных научных знаний, сделавших возможным ряд изобретений (в частности, бумаги), способствовавших техническому прогрессу; с другой — сыграли впоследствии огромную роль в развитии китайской живописи (в особенности, пейзажной).

В трактате «Лао-цзы» понятие «дао» приобретает смысл не только сущности, но и первопричины вселенной. Вместо свойственного «Чжуан-цзы» абсолютного отрицания политики и морали появляется призыв к неделению (увэй), означающему в моральном плане самоустранение, уступчивость, отказ от желаний и от борьбы, а в политическом плане — проповедь невмешательства правительства в жизнь народа. Оба трактата написаны в виде притч, коротких новелл и диалогов, полемически направленных против конфуцианства. Авторами этих трактатов являются Лао-цзы и Чжуан-цзы.

Основное понятие мировоззрения, изложенного в трактатах - недоступное познанию и невыразимое в словах начало, в котором воплощено единство бытия и небытия. Образ действий, соответствующий дао, характеризуется недеянием, которое расшифровывается как уступчивость, покорность, отказ от желаний, борьбы, активных действий. Обращенная к правителю, проповедь недеяния означает, что следует отвергнуть роскошь и войну, насилие над людьми и вмешательство в их жизнь.

Написанные в афористической форме крайне лаконичным языком, трактаты дают простор для разнообразных интерпретаций. Они были каноническим сочинением религиозного даосизма, который многократно переводился на европейские языки.

В эпоху Тан были канонизированы Лао-цзы, Чжуан-цзы и другие даосские мыслители, и по всей стране воздвигались даосские храмы. После X в. даосизм утратил поддержку государственной власти и сохранился до середины XX в., главным образом, как синкретичная народная религия, впитавшая в себя элементы конфуцианства и буддизма.

Несмотря на древность даосизма, он до сих пор является актуальным среди современных китайских художников. Особенно загадочным и интересным стало учение Лао-цзы. В контексте учения Лао-цзы большой интерес представляет понятия «свободное пространство» и «пустота» в композиции живописи и графики — как в плоскости листа, так и в его символической глубине [9].

В настоящее время в Китае среди художников и искусствоведов достаточно остро стоит вопрос поиска и сохранения национальных художественных и философских корней в новейшем искусстве, а также определение степени его национальной идентичности. В последние годы становится все более заметным обращение китайских графиков и дизайнеров к художественно-философскому наследию прошлого. Традиционным как для классического китайского искусства, так и для современного является особое отношение к свободному пространству листа.

По Лао-цзы, наличие чего-либо определяет характер использования вещи, а отсутствие — принципиальную возможность использовать ее. Этот тезис китайского ученого стал основой создания критериев оценки классической китайской живописи и каллиграфии. Произведение не считается полноценным, если художник не вложил в него собственное видение пустотности во всех ее измерениях, то есть форма в искусстве определяет характер восприятия, а неформа — принципиальную возможность воспринять его. Здесь традиционное понимание свободного пространства и пустоты неразрывно связано с двумя измерениями: плоскостным и внеплоскостным, то есть с собственно плоскостной контрформой в композиции и с некоей скрытой сутью, духовностью, не описываемой словами и не выражаемой образами.

Китайского художника превыше всего занимает свободное пространство пустота творимого им символического мира. Если взглянуть на классическую композицию китайской картины, то можно заметить, что она никогда не была ни отображением вещественной реальности, ни тем более формальным собранием отдельных объектов. В ней должны воплощаться все важнейшие качества мира: недвойственность противоположностей, великое разнообразие форм бытия. Эстетическая ценнось произведения была знакома в даосизме в той мере, в какой являла собой порядок и гармонию Вселенной. В этом плане интерес представляют работы Ци Байши (1864–1957) и Чжао Гоцзина (р. 1950). В их работах композиция строится с учетом свободного пространства и пустоты, где изображение ствинуто вправо или влево.

Согласно китайской философии, художники наделяли свойствами пустотности и творческий процесс, и саму картину. Как в композиции, так и в общем строе произведения невидимым качествам до сих пор отдается предпочтение перед видимыми.

Современная живопись Китая вобрала в себя некоторые принципы международных художественных течений XX в. Однако, при этом, художники придерживаются традиции, в которой сохраняют значимость свободного пространства и пустотноси в современном китайском изобразительном искусстве. В нем образы рождаются на стыке объективных требований к живописи и субъективного авторского «я», которое является носителем родной для него системы культурных ценностей, взгляда на мир и искусство.

Чистый лист для китайского художника — это не безжизненное пространство. В нем будет возникать соотношение «неформ» и форм, выстраиваемых как по плоскости картины, так и по глубине. Свободные пространства своей неосязаемостью и в тоже время реальной физической сущностью служат в произведении выявлению подлинных качеств зрительных форм, что в наивысшей мере относится к классическим произведениям. Ранообразие и величие природы передается в них не собственно разнообразием или множественностью, а частично их поглощающей и тем самым обостряющей пустотностью разрывов в композиции. Пустота в картине представляет собой крайне активный элемент. Она пронизана духом. Энергия пустотности полностью зависит от того, насколько точно она продумана художником. Если пустые места размещены правильно, все изображение оживает. Примером этому может служить творчество Лю Сяодуна (р. 1963) и Ван и Гуана (Wang yi Guang) (р. 1957).



Рис. 3. Ци Байши (1864–1957). Воробей

В классической живописи свободные пространства не имеют заранее установленного месторасположения, однако это не избавляет их от смысловой нагрузки. Более того, сегодня, в эпоху цифровых технологий и цифровой графики, оказались упразднены понятия исходного цвета листа. В связи с этим, например, плакаты нередко представляют собой «безвоздушное пространство», в которм совершенно не обязательно чувствуется «нехватка воздуха». Имея перед собой полный набор необходимых к компоновке элементов, китайский плакатист проводит еще немалое время, выверяя пространство вокруг и между ними.



Рис. 4. Чжао Гоцзин (р. 1950). Вышивальщица

Пространство листа, сколь бы заполненным оно ни было, представляет собой для китайского художника поле динамического сосуществования интервалов и объектов между ними. Пустоты не должны повторять себя или вторить наполненностям, и, если некое повторение возникает, ему необходимо веское и неизбежное обоснование — назначением плаката или внутренними свойствами его элементов. Все происходит на внутреннем уровне деятельности сознания, точных формул не существует, что соотносит современное китайское искусство с традицией классического [10].



Рис. 5. Лю Сяодун (р. 1963). Отдых на кровати



Рис. 6. Ван и Гуан (Wang yi Guang) (р. 1957). Композиция с девушкой и быком

В даосской философии Абсолютный покой, Великое Отсутствие, Беспредельное, первичная пустота, предначальный Хаос — суть наименования одного — того, что является истинным импульсом действия, подлинным состоянием бытия

Пустота начинается вслед за изобразительностью, которая, в свою очередь, материализует творческий потенциал чистого листа. Она проходит через весь процесс создания изобразительной реальности, до самого завершения работы. Ее присутствие может ощущаться далеко не во всех работах, тем самым свидетельствуя о наличии в них глубинности того, собственно, без чего китайское искусство не могло бы именоваться китайским искусством [11, 12].

Важнейшим художественным образом пустоты для художника является дымка (туман, облака). Образ дымки и рассеивание форм характерны для многих раюбот Хэ Цзяньпина. В одних его плакатах изображение как будто просвечивает сквозь туман, а в других — туман приобретает реалистич-

ные формы и преобразует видимое в подобие пейзажа, написанного тушью. К последним относятся плакаты, сделанные Хэ для своей дизайн-студии в Берлине: диптих «Хэзайн» (название студии, в результате слияния слов «Хэ» и «дизайн») и отдельный лист «Хэзайн 2004». Во всех них фотоизображение горных вершин и плывущих среди них облаков совмещено с крупными силуэтами букв (НЕБЮК) или цифр (2004), то ли громоздящихся на вершинах, то ли спускающихся с них.

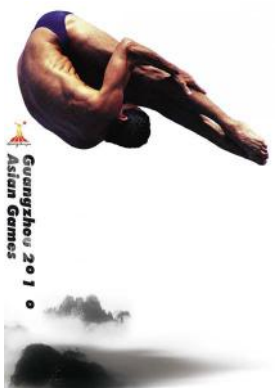


Рис. 7. Хэ Цзянпин (р. 1973). Плакат «Прыжок в воду»

Эта неконкретность движений, неоднозначность очертаний, неполнота раскрытия-сокрытия форм создаются в живописи и графике китайских художников во многом благодаря принципу пустотности. Выстраивая предметы по глубине, она наделяет произведения изобразительного искусства определенной степенью духовности, ощущением некоей таинственности и естественности. Именно эти качества способны поднять живопись, графику китайских художников до уровня уникального произведения искусства и приобщить их к единой изобразительной традиции Китая.

Список литературы:

1. Древнекитайская философия. Том 1. — Москва, 1972.

2. Духовный опыт Китая / составление, перевод и комментарии В.В. Малявина. — Москва: Астрель: Аст, 2006. — 397 с.

3. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство,1975 — 439с.

4. *Шао Дачжэнь.* История китайского искусства в XX веке / Дачжэнь Шао. — [Б. м.]: Шанхайское издательство народных изящных искусств [Шанхай Жэньминь Мэйшу], 2020. — 641 с. 邵大箴. «20世纪中国美术史». 上海人民美术 出版社, 2020年. 641р.

5. *Васильев В.П.* Буддизм, его догматы, история и литература. — Санкт-Петербург, 1857. — 356 с.

6. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербур: Лань, 2004.- 992с.

7. *Торчинов Е.А.* Даосизм. «Дао-Дэ цзин» / перевод Е.А. Торчинова. — 2-е изд. — Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2004. — 256 с.

8. *Лао Цзи.* Дао де цзин / Серия «Мастера боевых искусств». — Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. — 480 с.

9. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В. Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»: Астрель: АСТ, 2004. — 432 с.

10. *Ковалевский Я.В.* Пространство в китайской живописи // Миркультуры, науки, образования. — 2008. — № 5 (12). — С.138–140.

11. *Чжэн Чусин*. Изучение образных особенностей композиции китайской пейзажной живописи / Чусин Чжэн // Большой взгляд на искусство [Мэйшуguаньча]. — 2012. —С.83–85. 郑楚兴. «山水画构图意象特征探微». 美术观察. 2012. (07). P. 83–85.

12. *Чэн Юаньюань*. Композиционные особенности и тенденции развития современной масляной живописи/ Юаньюань Чэн // АртМоре [Ихай]. — 2013. — № 8. — С. 77–78. 程媛媛: «当代油画的构图特点与发展趋势». «艺海». 201.3 年第8 期. P. 77–78.

А.Н. КОВАЛЬЧУК
Народный художник РФ. Академик, член президиума РАХ. Председатель Союза художников России. Лауреат Государственной Премии, зав. кафедрой «Академическая скульптура» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: ak7207774@yandex.ru

П.О. ЦВЕТКОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

ЧЖАН УТАО
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 532370702@qq.com

A.N. KOVALCHUK
People's Artist of the Russian Federation, Member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Chairman of the Union of Artists of Russia, Laureate of the State Prize, Member of the Presidium of the Presidential Council for Culture and Art, Head of the Department of Academic Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: ak7207774@yandex.ru

P.O. TSVETKOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department «Theory and History of Decorative Art and Design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

ZHANG WUTAO
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 532370702@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_138_147

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ СРЕДЫ СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА (НА ПРИМЕРЕ Г. УХАНЬ, КИТАЙ)

MONUMENTAL AND DECORATIVE ART IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC AND FIGURATIVE ENVIRONMENT OF METRO STATIONS (ON THE EXAMPLE OF WUHAN, CHINA)

Авторы анализируют место и роль монументально-декоративного искусства в формировании образно-художественной инфраструктуры транспортных сетей города, рассматривают тематику и сюжетные построения монументальных панно и объектов публичного искусства станций метрополитена в г. Ухань, Китай.

The authors analyze the place and role of monumental and decorative art in the formation of the figurative and artistic infrastructure of the city's transport networks, consider the themes and plot constructions of monumental panels and public art objects of metro stations in Wuhan, China.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, монументально-декоративная живопись, оформление станций метро, Ухань, публичное искусство.
Keywords: monumental and decorative art, monumental and decorative painting, decoration of metro stations, Wuhan, public art.

Транспортная инфраструктура, обеспечивающая быстрое и комфортное перемещение людей в пределах различных уровней географического пространства, — необходимая составляющая жизни современного человека. Помимо решения проблем организации ориентации и визуальной коммуникации, немаловажную роль играет и выстраивание художественной концепции в оформлении пространства общественных интерьеров современных транспортных систем.

Город Ухань представляет собой один из крупнейших мегаполисов современного Китая. Развитая сеть линий метро связывает различные

районы города, обеспечивая надежную транспортную инфраструктуру, частью которой является и своеобразная инфраструктура монументально-декоративного искусства. В монументально-декоративном оформлении станций метро города Ухань можно выделить несколько самостоятельных направлений: единство природы и человека, национальная история, техника и технология, иммерсивные проекты. Каждое из них по-своему отражает национальную идентичность культуры и искусства Китая, а также поддерживает, благодаря синтезу с архитектурой, общий современный динамичный образ современных транспортных узлов.

Обращаясь к особенностям оформления общественных интерьеров Китая второй половины XX века — начала XXI века, необходимо отметить, что особенно продуктивно эта задача решается с помощью различных видов пластических искусств, позволяющих детально визуализировать интеграцию национальных традиций и истории в современную городскую жизнь. Также немаловажно, что масштабные зальные пространства общественных интерьеров объектов транспортной инфраструктуры Китая служат местами для демонстрации современного искусства, что обеспечивает развитие образовательного функционала указанных объектов.

Историографию по данной теме условно можно разделить на несколько групп. К первой группе научных трудов относятся публикации об истории развития мирового публичного искусства, рассматриваемого в контексте городского строительства. Особое место среди них занимает работа американского исследователя Льюиса Мамфорда «Город в истории: его истоки, преобразования и перспективы» [2], в которой автор выступает за идею создания «органического города», где технологический прогресс не разрушает создаваемые веками культурные традиции, а способствует их сохранению и преумножению. Также значимо эта тема раскрывается в работе китайского исследователя Хэ Сяоцина «Публичное искусство и строительство городского пространства [4], в которой рассматривается оформление пространств общественных интерьеров в контексте особенностей регионального развития. Необходимо упомянуть также и фундаментальное исследование Д.О. Швидковского «От мегалита до мегаполиса» [7]. Помимо взгляда на градостроительство через призму истории архитектуры, автор рассматривает и такой важный аспект, как создание обитаемого пространства, эволюцию городов во времени, взаимодействие индивидуального пространства дома и публичного го-

родского пространства, обеспечиваемое зодчеством, планировочными решениями, а также различными формами монументально-декоративного искусства. В этой связи стоит также упомянуть и российский опыт организации городской среды средствами монументально-декоративной скульптуры: проекты для московского метро Г.И. Мотовилова, городская скульптура А.Н. Бурганова, архитектурное решение памятников Н.А. Ковальчука, городские монументы С.А. Щербакова и средоформирующие скульптурные ансамбли А.Н. Ковальчука на Поклонной горе в Москве. Активно использовал монументально-декоративную живопись и в интерьерах московских станций метро, построенных в 2000-е годы, С.В. Горяев. Перечисленные авторы принадлежат сложившейся Строгановской школе в системе паблик-арта, ярко представленной в издании «Мастера Строгановской школы 1945–2015» [3]. Сложные транспортные системы, такие как метрополитен, имеют свою специфику и требовани к организации среды, потоков пассажиров, взаимодействию с архитектурным решением. В этой связи стоит отметить также издание, посвященное художникам московского метрополитена, подготовленное Н.И. Аникиной и П.Н. Радимовым, — «Территория искусства. Московские художники в метро» [1].

Вторую группу составляют публикации, непосредственно связанные с особенностями проектирования пространств общественных интерьеров объектов, входящих в состав современных транспортных систем Китая. Одним из научных трудов, отражающих основную идею указанного тематического направления, является работа китайского ученого Чжан Синя «Визуальная коммуникация городской культуры: дизайн коммуникации в городском метро» [5], в которой определена ведущая роль художественной концепции в проектировании пространств интерьеров современного общественного транспорта Китая.

Третья группа научных трудов посвящена исследованию синтеза материалов и технологий, посредством которых создаются новые виды и формы пластических искусств, применяемых в оформлении пространств интерьеров объектов системы городского общественного транспорта Китая. Она представлена, прежде всего, публикацией китайского исследователя Чен Яня «Чтение города — художественный опыт и городское пространство» [6].

Новизна настоящего исследования заключается, прежде всего, в рассмотрении синтеза различных видов пластических искусств, применяемых для оформления систем городского общественного транспорта,

в качестве эффективного способа, подходящего для выражения культуры, включения традиционных аллюзий в современное эстетическое видение, визуализации перехода пространства из прошлого в будущее. При этом с помощью различных художественных решений подчеркиваются особенности определенной исторической эпохи, раскрывается идея применяемых символических приемов.

Традиционная культура и образы природы многократно используются в монументально-декоративном оформлении станций метро. Среда, окружающая жилище, в традиционной культуре часто трактовалась как полуинтерьерное, обитаемое пространство. Единство человека и природы всегда было одной из парадигм сознания в Китае, основой восточной философии, этот же принцип продолжается в образно-художественных решениях станций метро. Человек освобождается через образы природы от усталости и утомления, наполняется силами и энергией. Особое значение приобретают водные пейзажи (излучины рек, пляжи, берега озер). Вода — гармонизирующий элемент и одновременно символ скоротечности времени и динамики. Символизм образов представлен не только определенными направлениями пейзажа, но и счастливым числом 8, которое часто используется в циклах изображений «Восемь видов озера Дун Ху» в переходе станции метро в Ухане и другие примеры.

Темой монументальных произведений искусства становятся и старинные легенды, которые интерпретируются в современных техниках исполнения в материале. Часто встречающаяся легенда «Возвращении желтого журавля», представляющая историю символа города Ухань, добавляет еще и поэтическую, сказочную составляющую в пространство.

Еще одним традиционным приемом, который интегрирован в современный интерьер, является «Пинъюань» — метод композиционного наблюдения пейзажа с разных точек зрения. Дизайнер решил выразить дзен пейзажами в «Тихом и далеком». Пейзаж может умышленно быть отодвинут на перспективе вглубь, а передний план выделен, по аналогии с условностью композиции китайских традиционных пейзажных свитков.

Пейзаж в разных вариантах проявлений — это не только визуальная тема, но и философское направление для размышления. Часто встречается так называемая тема «Классика гор и морей» — это самое раннее собрание мифов в Китае, охватывающее древнюю астрономию, географию, метеорологию, мифологию, медицину, религию и многое другое. Он рассказывает о Китае и мире за его пределами, отражает интерес

древних к стране и их любопытство к внешнему миру. В данном ключе также могут развернуто изображаться различные профессии или ремесла, в частности, тема производства бумаги, древнейшее и важнейшее изобретения Китая.

Любую тему художники стремятся обогатить историческим контекстом; история Китая насчитывает пять тысяч лет, чувство истории как части современной реальности достигается непрерывностью художественной традиции Китая. Но есть и непосредственные периоды китайской истории, особенно часто встречающиеся в сюжетных композициях монументальных работ в транспортных интерьерах Уханя. Так, важным считается период царства Чу, культуры, которая развивалась в данном регионе на протяжении 800 лет и стала эталоном по уровню художественного совершенства. Тематика композиций, посвященных этому яркому историческому периоду различна, — это политика, исторические события, ремесла, боевые искусства. Дизайн таких композиций выполнен в грубоватых и раскованных формах, что является отражением предприимчивого духа государства Чу, стремящегося к господству над миром. В композициях применяются различные контрастные материалы, такие как синий кирпич, бетон, металл и водная глазурь. Сюжетные вариации очень разнообразны, это сцены сельскохозяйственной деятельности, военные походы и победы, фантазии и легенды народа Чу, работа художников и другие.

Причудливая культура Чу оставила большое количество культурных символов, среди которых главным, несомненно, является изображение «феникса». В глазах народа Чу феникс — совершенная и красивая божественная птица, тотем веры народа Чу и воплощение предка Чжу Жуна. Вера в Фэн — это уважение и любовь к предкам и нации.

Значение паблик-арта для городской культуры заключается в том, что он фиксирует культурную память города и интерпретирует в искусстве городскую культуру. Исследование этих процессов проводилось в рамках «Уханьской биеннале дизайна». Создание городского паблик-арта стремится выразить пространственно-временные образцы с акцентом на наиболее репрезентативные, культурные аспекты души города, а также использовать визуальные, медийные и художественные средства для выражения представленного. В рамках развития новых городских концепция монументальное искусство выходит за рамки интерьера и превращается в дизайн среды и городского пространства (скульптуры, фонтаны,

автобусы, графика, фрески). При создании этих проектов используются как традиционные, так и инновационные технологии, в частности, мультимедийные арт средства. Как точно отобразить «пошлость» и «цивилизованность» города, как описать его «низовой темперамент» и «фейерверк», и как точно уловить эту «непреодолимую близость» — трудная задача, которую решают современные художники города Ухань. Модернизация городов — неизбежная тенденция развития крупных городов в современных странах. В такой исторической тенденции некоторые города все еще пытаются сохранить региональные особенности в дополнение к их агрессивному росту и развитию. В рамках световых инсталляций демонстрируются изменчивые образы городской среды в художественной переработке. Интересным примером подобного опыта является серия скульптурных групп, установленных у входов в метрополитен, сюжеты исторические, но масштаб фигуративных композиций соответствует современной живой среде людей, спешащих в метро, таким образом происходит масштабное смешение традиционных образов и современной энтропии повседневной жизни. Применяются и экспозиции в виде «художественных окон», своеобразные витрины, внутри которых выставлены экспонаты из истории городской жизни Уханя. Город с многовековой историей и бурным развитием должен иметь сложный и разнообразный культурный характер. Как уловить культурный дух города из сложного внешнего вида жизни и сжать ее в визуальную и художественную композицию паблик-арта — ответ на этот вопрос дает ряд памятников и направлений в городском искусстве, в которых используются образы современных технологий, науки, необычные комбинации традиционных и новейших композитных материалов. В рамках этого направления встречаются панно с изображением микросхем, модулей как символов компьютерной эры и развития технологий. Высокотехнологичное лицо Уханя представлено и в космической промышленности, чему также посвящены несколько проектов оформления станций метро. В арт-стене «Очарование света» выбраны такие материалы как сплав алюминия, медь, нержавеющая сталь и т. д., и символизирующие будущее, технологии и скорость развития Китая. Важным аспектом является развитие «иммерсивного» дизайна станций метро. Уловить впечатление от города через «иммерсивное» наблюдение и интерпретировать городское впечатление с помощью «иммерсивного» метода художественного творчества — один из успешных путей использования паблик-артом языка схем в качестве

образа города. Культура города и транспорта невероятно тесно связаны, взаимно проникли друг в друга, и искусство в создании нового образа этого слияние играет ведущую роль.

В современном искусстве все больше внимания уделяется взаимодействию между людьми и городом. Создатели объектов современного паблик-арта сначала интегрируют концепцию с общим планированием и культурным сознанием городского пространства и используют абстрактный язык современного искусства для повествования в конкретных общественных местах и узлах, пытаясь позволить языку современного искусства проникнуть в мобильный город. В этом процессе произведения современного искусства постоянно ломают границы и определения, присущие традиционному искусству, и интегрируются в городское пространство с более открытым и инклюзивным отношением, формируя более проницаемую связь с конкретным пространством, окружающей средой и людьми. Таким образом, в современном городском публичном пространстве художественные произведения, сконструированные художником, образуют органическое целое, что составляет важную характеристику современного искусства как симбиотического. В городском пространстве для отдыха паблик-арт может взаимодействовать с аудиторией на нескольких уровнях, таких как визуальный, тактильный и психологический, с помощью материалов, пространства, моделирования и других элементов, а произведения и аудитория создают эмоциональную связь во взаимодействии. Вмешательство и участие публики является ключевым шагом для проявления специфики паблик-арта. В качестве примеров можно привести инсталляции в парках Уханя монументальные композиции на тему океана и морского дна. Эти произведения прекрасно интегрируются с пространством, в котором находятся, создавая интересное взаимодействие со зрителем, выстраивая «реляционную эстетику» между людьми и пространством. Жизнь полна мотивации только тогда, когда люди полны надежды на будущее, и важной задачей искусства, в данном случае, становится создание образа надежды.

Произведения искусства, создавая городскую поэзию, стимулируют и высвобождают мудрость и эмоции публики и берут на себя ответственность за общественное эстетическое воспитание. Одним из тематических направлений в сюжетных композициях стала тема спорта и проведения досуга. В некоторых композициях представлена ретроспектива видов спорта — от древних к современным.

Важным аспектом современных поисков мирового искусства является иммерсивный характер развития (что справедливо по отношению к публичному искусству, будь то на примеры на станциях московского метро или метрополитена Уханя). Зритель — больше не пассивный созерцатель, а зачастую непосредственный участник формирования произведения искусства. Когда зрители входят в инсталляционную художественную среду, они сосредотачиваются на взаимодействии с искусством, получая художественный иммерсивный опыт.

Особенностью современного этапа в развитии искусства является практика появления изображений с виртуальной и дополненной реальностью. С быстрым развитием науки и техники художники-дизайнеры используют новые технологии, а также путем создания интересных пространств художники создают «захватывающий опыт» современного искусства. С точки зрения эстетической проекции, этот иммерсивный опыт не только углубляет художественный и исторический опыт аудитории, но также улучшает коннотацию произведений паблик-арта. Таким образом, мы можем наблюдать сложение симбиоза современного искусства и городского пространства.

На заре строительства китайского метрополитена станции копировали американский и европейский опыт их оформления. Самобытный стиль был создан уже ближе к 2000-м годам и активно развивается по сей день. Тенденция мегаразвития современных городов делает городской железнодорожный транспорт незаменимой составляющей жизни горожан. Более десяти лет назад многие сомневались в эстетическом потенциале архитектуры китайского метрополитена. Здесь часто полностью копировались планировочные решения. Интерьеры метро в одном городе и даже здания метро в разных городах страны демонстрировали однотипность.

За последние десять лет в публичном искусстве Китая наблюдается тенденция к погружению в историю, культуру и жизненные ценности города, его характерные региональные культурные особенности и темперамент. В произведениях паблик-арта, таких как фрески, барельефы, иммерсивные произведения искусства и скульптуры, создаются культурные впечатления от города. Использование визуальной коммуникации в смешении с характеристиками городской культуры может максимально широко распространиться, чтобы каждый, кто пользуется общественным транспортом, мог почувствовать очарование городской культуры во время передвижения по метро. Помимо знакомства с современным оформлением пространств и оборудования в индустриальном стиле, коммерческой рекламой, пассажиры могут ощутить ценности и историю своей культуры.

Список литературы:

1. *Аникина Н.И., Радимов П.Н.* Территория искусства. Московские художники в метро. — Москва: ИП Павлов, 2021.

2. *Мамфорд Л.* Город в истории: его истоки, преобразования и перспективы / перевод Сун Цзюньлин. — Пекин: China Construction Industry Press, 2008.

3. Мастера Строгановской школы. 1945–2015. В двух томах / руководитель проекта С.В. Курасов. Том 1. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. — 472 с.: ил.

4. *Хэ Сяоцин.* Публичное искусство и строительство городского пространства. — Пекин: China Architecture Press, 2013.

5. *Чжан Синь.* Визуальная коммуникация городской культуры: дизайн визуальной коммуникации в городском метро. — Ухань: издательство Уханьского университета, 2016.

6. *Чен Янь.* Чтение города — художественный опыт и городское пространство. — Пекин: China Construction Industry Press, 2004.

7. *Швидковский Д.О.* От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. — Москва: Архитектура-С, 2009. — 480 с.: ил.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, assistant professor department «History and theories decorative art and design» of the S. G. Stroganov University (RGHPU)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_148_156

ДОМ ГЮЙГЕНСА КАК АРХЕТИП ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ПАЛЛАДИАНСКИХ ПРИНЦИПОВ В ГОЛЛАНДИИ XVII ВЕКА

HUYGENS' HOUSE AS AN ARCHETYPE OF THE REPRODUCTION OF PALLADIAN PRINCIPLES IN HOLLAND IN THE XVII CENTURY

Статья посвящена описанию проекта дома Гюйгенса в Гааге, представляющего собой один из первых примеров применения палладианской системы ордерных построений фасада в архитектуре Голландии XVII века. Архитектурные особенности конкретного объекта автор рассматривает через призму социокультурного фона эпохи. Поднимается вопрос о роли личности заказчика в появлении социального заказа на трансляцию идей палладианского архитектурного стиля. Конкретизируются особенности биографии К. Гюйгенса, круг его интересов и история взаимодействия с передовыми людьми времени. Частично приводится описание литературной деятельности заказчика и отражение в ней идей картезианской философии и архитектурных концепций классицизма. Уделяется внимание общему историческому фону эпохи, политике, науке, экономике, специфическим религиозным и культурным предпосылкам. Личный дом К. Гюйгенса рассматривается как отдельный памятник и в исторической взаимосвязи с известным дворцом Маурицхёйс. Акцентируется внимание на создании нового архитектурного образа центральной части Гааги, благодаря вышеназванным проектам Я. ван Кампена и П. Поста. Анализируется общий исторический контекст, в котором именно архитектурная система А. Палладио получила распространение. Дается определение понятию голландского классицизма XVII века в архитектуре. На примере усадебного ансамбля Хофвейк, загородного имения К. Гюйгенса, анализируется применение пропорциональных решений в организации пространства по Витрувию и А. Палладио. Проводятся параллели с культурой загородной жизни античности и венецианской Террафермы. В заключение приводится история эволюции палладианского архитектурного стиля в Голландии XVII века, в подробностях объясняются специфические архитектурные приемы разных периодов его развития и трансформации, проводятся параллели с другими европейскими линиями палладианства. Дается оценка значения данного архитектурного периода в контексте развития всего палладианства как интернационального явления.

The article is devoted to the description of the project of the Huygens house in The Hague, which is one of the first examples of the application of the Palladian system of order constructions of the facade in the Dutch architecture of the 17th century. The author examines the architectural features of a particular object through the prism of the socio-cultural background of the era. The question is raised about the role of the customer's personality in the emergence of a social order for the translation of the ideas of the Palladian architectural style. The features of the biography of K. Huygens, the range of his interests and cultural interactions with the leading people of the time are concretized. A description of the client's literary activity and the reflection of the ideas of Cartesian philosophy and architectural concepts of classicism are partially given. Attention is paid to the general historical background of the era, politics, science, economics, specific religious and cultural background. The personal house of K. Huygens is considered as a separate monument and in historical connection with the famous Mauritshuis Palace. Attention is focused on the creation of a new architectural image of the central part of The Hague, thanks to

the above projects by J. van Kampen and P. Post. The general historical context in which the architectural system of A. Palladio gained popularity is analyzed. The definition of the concept of Dutch classicism of the 17th century in architecture is given. On the example of the Hofwijk estate ensemble, the country estate of K. Huygens, the application of proportional solutions in the organization of space according to Vitruvius and A. Palladio is analyzed. Parallels are drawn with the culture of the country life of antiquity and the Venetian Terraferma. In conclusion, the history of the evolution of the Palladian architectural style in Holland in the XVII century is given, the specific architectural techniques of different periods of its development and transformation are explained in detail, parallels are drawn with other European lines of Palladianism. An assessment is made of the significance of this architectural period in the context of the development of the entire Palladianism as an international phenomenon.

Ключевые слова: Голландия, К. Гюйгенс, дом Гюйгенса, А. Палладио, архитектура.
Keywords: Holland, K. Huygens, Huygens house, A. Palladio, architecture.

Особенности исторического фона Голландии XVII века были теснейшим образом связаны с развитием архитектуры этого периода. Именно в этом столетии объединенные провинции Северных Нидерландов достигли экономического успеха, политической самостоятельности и религиозного единства. Развитие общества в эпоху подъема голландского государства создавало новые социально-общественные предпосылки для появления особого типа архитектурного осмысления атмосферы времени. Широко развернулось строительство гражданских зданий и сооружений, созвучных духу времени. Вместе с притоком населения в торговые центры, города, решаются более сложные градостроительные задачи. Со второй четверти XVII столетия главным архитектурным направлением становится «голландский» классицизм, наследующий архитектурную систему А. Палладио. Классицизм воспринимался как символ нового гражданского общества, транслируемые им идеалы античного мира ассоциировались в глазах зодчих с символами разумного начала в архитектуре. Ордер становится единицей соразмерности пропорций, строгая регламентация декоративных элементов приносит на фасады зданий лаконичную ясность. Активно развиваются математика и инженерное искусство — в связи с необходимостью решения строительных задач по гидротехнике, поскольку большая часть городов строится на болотистых площадях. Рационалистическая философия голландского мыслителя XVII века Спинозы стала важным фундаментом в новой картине мира. В таких условиях рациональная архитектурная система А. Палладио была очень созвучна времени.



Рис. 1. Портрет М. Гюйгенса 1632. Рембрандт

Формирование нового стиля было связано с религиозными переменами в Северных Нидерландах, учением Кальвина, радикальной ветвью общего для северной Европы движения Реформации. Кальвинизм в религиозной форме отвечал революционным настроениям, боролся с католицизмом, а значит, и с господством Испании, противостояние которой для Северных Нидерландов было историческим. Религиозные принципы этого движения утверждали стремление к простоте и чувство меры во всем, поэтому рациональные принципы классицизма стали очень востребованы. В XVII веке происходит общий культурный подъем, развиваются живопись, книгопечатанье, наука. Все эти процессы стали возможны, благодаря передовым людям эпохи, меценатам и подвижникам, просвещенным деятелям. Таким человеком, определившим эпоху, являлся К. Гюйгенс (1596–1687). К. Гюйгенс был дипломатом, поэтом, композитором и интересовался античной архитектурой. Крупный государственный деятель, секретарь и помощник двух герцогов Оранских, собиратель королевской коллекции живописи, он лично знал и дружил со многими художниками и архитекторами; переписывался с Рембрандтом ван Рейном, который по заказу К. Гюйгенса создал портрет брата, М. Гюйгенса (1632). Исследователи склонны считать, что именно протекции К. Гюйгенса обязаны своим изначальным успехом художники Рембрандт ван Рейн и Я. Ливенс. Знакомство К. Гюйгенса с Рембандтом (1606–1669) и Я. Ливенсом (1607–1674) состоялось в 1628 году, когда он по собственной инициативе посетил их мастерские в Лейдене. Эта историческая встреча подробно описана в его автобиографии.

В круг интересов разностороннего К. Гюйгенса входила и философия. Он состоял в переписке с Р. Декартом, всего сохранилось около

120 писем, которыми они обменивались. Р. Декарт использовал свои отношения с К. Гюйгенсом, чтобы тот выступил в качестве посредника для печати нескольких его работ. В частности, при помощи К. Гюйгенса состоялась публикация самой известной работы Р. Декарта «Discours de la Méthode» (1637). К. Гюйгенс был увлечен и картезианством, чем повлиял на развитие интереса к механике и математике у своего выдающегося сына Х. Гюйгенса (1629–1695). Оставил многочисленные литературные работы и поэтические произведения. В 1639 году написал трактат по архитектуре «Domus» [1]. Пробовал себя в музыке и зарекомендовал как композитор, играл на разных инструментах (лютня, гитара, альт и клавесин), для которых он написал большое количество произведений; считал сочинение музыки более важным своим увлечением, чем литературные труды. Он собрал замечательную библиотеку античных и ренессансных авторов, каталог которой сохранился. Библиотека, в том числе, включала в себя издания по истории искусства и архитектуры, например труд А. Палладио «I Quatro libri dell'architettura di Andrea Palladio» [2], архитектурные трактаты В. Скамоцци и С. Серлио.



Рис. 2. Вид на дом Гюйгенса и Маурицхёйс. Акварель, 1690. Я. ван Калл

Сама личность К. Гюйгенса раскрывает специфический социального заказа в архитектуре, который возникает в среде просвещенной части голландского общества. Новое осмысление образа личного жилища через идеи палладианского «храмоподобного» фасада, вероятно, приобрело для этих людей очень личное значение. На примере уникального частного жилого дома Гюйгенса в Гааге мы можем рассмотреть специфические особенности этого архитектурного периода. Авторами постройки считаются Я. ван Кампен (1596–1657) и П. Пост (1608–1669), однако К. Гюйгенс — являлся полноценным соавтором и идеологом создания всего проекта. В 1634 году К. Гюйгенс, за крупные государственные заслуги, получил от правительства в дар участок в центре Гааги по соседству с участком графа И.М. фон Нассау-Зигена, который в 1638 году построил на этом месте Дворец Маурицхейс (спроектирован также Я. ван Кампеном и П. Постом).

Дом Гюйгенса и Дворец Маурицхейс, спроектированные в палладианском ключе, представляли собой применение классического архитектурного языка как общего решения нового центра города. Дворец Маурицхейс сохранился до наших дней, а дом К. Гюйгенса был снесен в 1875 году. Однако по сохранившимся фотографиям и чертежам можно проанализировать его фасады. Дом был окончен в 1637 году. Центр фасада акцентирует портик, выполненный в тонком рельефе. Высокий цоколь основания включал в себя помещения хозяйственного назначения. Само строение было выполнено из красного кирпича, а все ордерные детали — из белого камня. Изящный декор выглядит легким и очень стройным по ритмическому расположению. Ордер является организующим принципом всего фасада, создавая тонкую скульптурную моделировку. Три скульптуры, венчающие фронтон центрального портика, являлись аллегорическими и представляли собой красоту, прочность и пользу (функцию), демонстрируя знание классической архитектурной «триады» Витрувия.

Для того же заказчика и в плотном творческом сотрудничестве с ним был выполнен проект загородного дома на канале. После смерти супруги К. Гюйгенс захотел создать идеальный сельский дом для уединения. Этот популярный тип сооружения в то время представлял собой небольшой дом, расположенный в сельскохозяйственном имении. Обычно дом примыкал к каналу, служившему водной артерией между городами. Усадьба К. Гюйгенса Хофвейк расположена на берегу канала Зуид Влид, соединявшем Амстердам и Дордрехт. Сад и дом были спроектированы К. Гюйгенсом и Я. ван Кампеном по образу человеческого тела, руководствуясь правилами «золотого сечения» и указаниями трактата Витрувия. Сад являлся телом, а дом — головой. Длинные аллеи образуют руки, фруктовый сад символизирует живот и центр тела, когда-то самые длинные дорожки с примыкающим огородом символизировали ноги, но со временем эта часть сада была разрушена. Воспроизведение на плане общих черт человеческого тела, было символом гармоничной симметрии вселен-



Рис. 3. Дом Гюйгенса на площади в Гааге, Т. Матам, по проекту П. Поста. 1640-е

ной. Строительство с 1639 года возглавлял П. Пост. Дом был введен в эксплуатацию в 1642 году, а в 1653 К. Гюйгенс описал свою усадьбу в «Придворной поэме Хофвейка» [3]. К. Гюйгенс искал внутренний мир и гармонию, которых он жаждал всю свою жизнь, и это были тот же мир и гармония, которые он хотел даровать своим посетителям посреди маленького «Садового Эдема» [4]. Хофвейк был утопией гостеприимства, развлечений и размышлений.



Рис. 4. Дом К. Гюйгенса фасад. Фото 1876 года

Музыка и пение были частью жизни этого дома [5]. К. Гюйгенс спланировал размеры и пропорции в комнатах, чтобы оптимизировать звуки струнного инструмента. Площадь постройки очень небольшая, всего 10 х 10 метров. Однако дом производит монументальное впечатление, гордо возвышаясь из воды. Построенный из темного кирпича, он украшен только пятнадцатью гризайлями в углублениях, создающими эффект каменной резьбы. Скульптуры на портике фасада были выполнены П. Адрианцем и, вероятно, по аналогии со скульптурами дома Гюйгенса в Гааге изображают три благодатных архитектурных принципа, по Витрувию, — пользу, функциональность и красоту. В усадьбе Хофвейк сын К. Гюйгенса математик Х. Гюйгенс провел последние восемь лет своей жизни, и сегодня в доме можно увидеть его коллекцию телескопов и часов.

Развитие классицизма в Голландии в XVII веке затронуло все сферы искусства — архитектуру, живопись, скульптуру и литературу. Но только в архитектуре была подчеркнута четкая преемственность традиций итальянского Возрождения, а именно — наследия А. Палладио. Важнейшим источником вдохновения для архитекторов являлись примеры построек А. Палладио и В. Скамоцци в Северной Италии. Архитекторы пользовались их системой, трансформируя в своем творчестве и употребляя в сочетании с местными традициями строительства. Однако на примере большинства архитекторов классицистов Голландии XVII века можно проследить неугасающую эволюционную линию палладианских мотивов и решений. В начале века использование решений было буквальным и, скорее, являлось цитированием построек А. Палладио. Но уже к 1640-м годам приемы его архитектуры стали органично соединяться с

особенностями местных традиций, рождая совершенно новые решения. В период с 1665 по 1700 год возникает «строгий» классицизм, или «жесткий стиль», — последний этап голландского классицизма. Строгость и моделировка формы достигаются за счет жесткого ритма фасадных частей: плотных оголенных поверхностей, резко вырезанных оконных проемов.

Голландское палладианское движение было очень влиятельным архитектурным явлением. Оно занимает третье место по размаху строительной деятельности после английского и французского палладианства. Приемы голландского палладианства очень часто цитировались в других европейских странах, в России и колониях. Именно в Голландии, Англии и Франции палладианство начало развиваться раньше, чем в других европейских странах. Но если во Франции в XVII веке количество приверженцев направления составляет несколько человек, как и в Англии, то в Голландии именно на XVII век приходится расцвет палладианского классицизма, и число мастеров этого архитектурного направления исчисляется двумя десятками именитых архитекторов.

В целом для национальной версии палладианства в Голландии характерен достаточно длительный период применения высоких кровель, что нельзя назвать исключительным явлением только Голландии, в большей степени — приметой архитектуры XVII века. Для фасадов 1620–1630-х годов характерно большое число членений, некоторое впечатление пересчета ордера. С помощью сетки ордерных построений фасад подчиняется строгой архитектурной логике. Однако, в транскрипции ордерных элементов почти не используют полно объёмную форму (чаще применяют пилястры) и резкий контраст материалов (красный кирпич / белый камень). Такое решение фасада часто определяют как признак «георгианского стиля», однако стоит обратить внимание, что в голландской архитектуре этот прием вошел в обиход значительно раньше, чем в Англии, откуда и происходит термин. Часто можно отметить использование пилястр гигантского ордера, на высоту нескольких этажей, что придает монументальность решению фасада. В середине века, в частности, в творчестве П. Поста, усиливается ясность прочтения ордерной структуры. В творчестве этого архитектора впервые появляются проекты типовых жилых домов в палладианском стиле, что привело к распространению палладианской архитектуры в частной жилой застройке голландских городов. Для всех периодов голландского палладианства характерна компактность объема строения, единицами исчисляются ансамбли, где применено развитие архитектурной композиции

в пространстве (как было на виллах А. Палладио). Чаще всего это связанно со специфической застройкой голландских городов, где фасады вдоль канала примыкают вплотную друг к другу, но все же принцип компактности характерен и для отдельно стоящих зданий и загородных объектов.

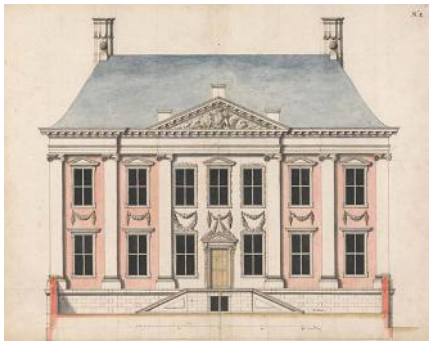


Рис. 5. Проект фасада дворца Маурицхёйс

В 1665–1690-е годы наступает время строгого классицизма: отсутствует декор, ордер играет монументальную роль, исчезают высокие кровли, основной материал фасада при этом — традиционно красный кирпич в сочетании с белокаменными элементами ордера. Рационализм построения фасадов этого периода во многом отразится в дальнейшем на развитии европейского палладианства XVIII века, оказав влияние на архитектуру всей Северной Европы.

В XVIII веке снизился темп строительства в результате экономического упадка Голландии. Только к концу XVIII веке архитекторы снова возвращаются к наследию А. Палладио, но делают это в редких примерах и уже в рамках европейского неоклассицизма.

Голландское палладианство обогатило общую картину развития стиля многими новаторскими решениями и сделало это ранее, чем многие другие европейские страны. Сохраняя традиционные строительные приемы, зодчие полностью переориентировали архитектурный язык на использование строгих ордерных фор.

Список литературы:

1. *Huygens C.* Domus: het huis van Constantijn Huygens in Den Haag. — Zutphen: Walburg Pers, 1999. — 119 p.: il.

2. *Huygens C.* A Selection of the poems of Sir Constantijn Huygens (1596–1687) / a parallel text translated, with an introduction and appendices by P. Davidson and A. van der Weel. — Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. — 228 p.

3. *Colie R.L.* «Some Thankfulnesse to Constantine»: a study of English influence upon the early works of Constantijn Huygens. — The Hague: Nijhoff, 1956. — 169 p.

4. *Alpers S.* The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. — Chicago: University of Chicago Press, 1983.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Член-корреспондент Российской академии художеств

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЛЮ СИНЬ СИ

Магистр гуманитарных наук, старший преподаватель, Академии изящных искусств Лу Синя

e-mail: lumeikk@126.com

А.И. САВИЦКАЯ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова

e-mail: annisa@yandex.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, professor, head of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts

e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

LIU XIN XI

Master of Arts, Senior Lecturer, Lu Xun Academy of Fine Arts

e-mail: lumeikk@126.com

A.I. SAVITSKAYA

Candidate of Art History. Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

e-mail: annisa@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_157_162

КИТАЙСКО-СОВЕТСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ И ИХ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ ИСКУССТВА ГРАВЮРЫ В КИТАЕ

CHINESE-SOVIET ARTISTIC RELATIONS AND THEIR ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE ART OF ENGRAVING IN CHINA

Вопрос влияния советского искусства на развитие ксилографии в Китае в XX веке имеет важное значение для изучения культурных связей между двумя странами. Советское искусство оказало заметное влияние на развитие китайской ксилографии в период с 1920-х до 1950-х годов. Китайские художники и граверы получили образование в Советском Союзе и были ознакомлены с новыми техниками и стилями гравюры. Они привнесли в Китай новые тенденции в ксилографии, такие как использование графических средств для создания эффекта глубины, контраста и объема, а также разнообразные композиционные решения и тематику. Советское искусство сыграло значительную роль в становлении китайской ксилографии в XX веке, внесло в нее новые элементы и техники, а также обогатило культурный обмен между Китаем и Советским Союзом.

The question of the influence of Soviet art on the development of woodcut printing in China in the 20th century is of significant importance for the study of cultural relations between the two countries. Soviet art had a noticeable impact on the development of Chinese woodcut printing during the period from the 1920s to the 1950s. Chinese artists and engravers received education in the Soviet Union and became acquainted with new techniques and styles of engraving. They introduced new trends in woodcut printing to China, such as the use of graphic tools to create depth, contrast and volume, as well as diverse compositional solutions and themes. Soviet art played a significant role in the formation of Chinese woodcut printing in the 20th century, bringing new elements and techniques to it, and enriching the cultural exchange between China and the Soviet Union.

Ключевые слова: советское искусство, ксилография, Китай, культурные связи, техники гравюры, новое движение ксилографии.
Keywords: Soviet art, woodcut printing, China, cultural relations, engraving techniques, new movement in woodcut printing.

Регулярный и интенсивный художественный обмен между китайским и советским искусством в конце 1930-х — 1940-е годы позволил китайским художникам освоить выразительные приемы советской пропаганды. В период борьбы Китая против японской интервенции китайские художники создали множество произведений на национально-освободительную тему, способствовавших укреплению боевого духа сограждан. Однако, в отличие от советских художников, которые создавали картины на военную тему в различных техниках, китайские авторы осваивали и разрабатывали этот жанр, основном, в искусстве гравюры.

В июле 1940 года китайский гравер Чэнь Яньцяо написал для советского журнала «Интернациональная литература» статью «Новые китайские гравюры после войны», в которой объяснил принципы создания китайскими художниками произведений искусства в условиях национально-освободительной борьбы. Он пишет: «Используя наше искусство как позитивную силу для вдохновения революционной общественности, мы должны внушать дух революционного оптимизма, вселять веру в неизбежность окончательной победы» [1]. Чэнь Яньцяо также отмечает важный вклад советского искусства (как живописи, так и гравюры) в формирование образного языка китайских художников и подчеркивает, что перед «начинающими граверами стояла важная задача достичь нового уровня реализма и технического превосходства» [2].

После образования Нового Китая сотрудничество с Советским Союзом вышло на качественно новый уровень в политической, экономической и культурной областях. Китайские художественные круги стремились к изучению и освоению творческих методов, тем и образов, а также формально-стилистических особенностей русской реалистической школы живописи, а также образцов советского реалистического искусства.

В период с 1953 по начало 1960-х годов 33 студента из Китая, в том числе Ло Гунлю, Цюань Шаньшуй и Су Гаоли, отправились в Советский Союз для получения художественного образования. Большая часть из них проходила обучение в «студии Максимова» (1955–1957 годы и 1958–1959 годы), ставшей ведущей организацией в создании картин на революционные и исторические сюжеты. Кроме того, в период с 1958 по 1959 год

учебные курсы Клиндухова также подготовили ряд художественных кадров для Китая. Именно этот период определяет общий для советского и китайского искусства репертуар темы и образов — революционная история, герои войны и революции, социалистический труд и строительство, повседневная жизнь простых людей. Это был важный период освоения советского опыта, а также концепций и техник искусства СССР. Большинство художников, получивших образование в Советском Союзе, затем преподавали в художественных школах и творческих институтах по всему Китаю, и их влияние было ощутимо по всей стране.

Традиции русской реалистической школы оказали положительное и далеко идущее влияние на развитие китайского искусства и художественного образования. Особо следует отметить роль советской гравюры в формировании систематического подхода к пониманию и изображению окружающего мира у китайских художников XX века, а также освоению образного языка реалистического искусства.

Огромную роль в популяризации искусства гравюры, особенно ксилографии, в Китае сыграла просветительская и пропагандистская деятельность Лу Синя. В 1920–1930-х годах он инициировал выставки советского искусства в Китае, коллекционировал и издавал сборники произведений граверов из СССР. Его патриотическое рвение и активная пропаганда левого литературного движения сделали появление нового искусства в Китае неизбежным.

К моменту смерти Лу Синя в 1936 году новое движение гравюры уже активно развивалось в крупных городах и освобожденных районах страны, и в 1934–1935-х годах новые общества гравюры по дереву возникли в Гуанчжоу и Пинцзине, а также в Шанхае и Ханчжоу. Одним из активистов нового движения гравюры был Ли Хуа, который инициировал создание «Общества изучения гравюр по дереву» и «Общества современной гравюры на дереве» в Гуанчжоу, а также был организатором Второй китайской национальной выставки ксилографии в 1936 году. Для сохранения наследия Лу Синя и продолжения его дела молодыми ксилографами Шанхая в ноябре 1936 года было основано «Шанхайское общество ксилографов». Учредительный манифест объединения гласит: «В имя избавления народа от рабства, исполнения последней воли почтенного Лу Синя и ради будущего самой ксилографии, нам необходимо немедленно объединить усилия. Мы призываем всех ксилографов присоединиться к нашей группе, дабы вместе продвигать китайское движение ксилографии и бороться против темноты и насилия» [3].

Новое движение ксилографии Лу Синя сыграло определяющую роль в пропаганде антияпонской риторики и освободительного движения во время войны в 1937–1949-х годах. Искусство ксилографии пользовалось любовью и популярностью у населения Китая, а также имело значительный общественный резонанс. Понятный художественный язык, основанный на принципах реализма, яркая образность и преобладание сюжетов из народной жизни стали факторами успеха и быстрого распространения этого искусства.

Большая часть новых китайских гравюр из так называемой «Белой зоны», представленной Шанхаем, посвящены темам страданий народа и содержат призыв к демократии. Работы из так называемой «Красной зоны», представленные Яньанем, в свою очередь, рассказывают о боевых подвигах, активном строительстве и развитии промышленности в новом государстве. Если эмоциональный строй произведений «Белой зоны» депрессивный и мрачный, то гравюры художников, работавших в «Красной зоне», более яркие, радостные и светлые. Это находит отражение и в сюжетах, и в формально-стилистических приемах: гравюры «Белой зоны» строятся на контрасте черных и белых блоков, используются приемы экспрессионизма в духе европейской гравюры того времени (в частности, произведений Кете Кольвиц, которые также коллекционировал Лу Синь), в то время как работы «Красной зоны» в большей степени фокусируются на линеарности, а сами изображения просты и насыщенны. Гравюры из «Красной зоны» в большей степени опираются на традиции китайского народного искусства и принципы реализма.

Шанхай в 1930-х годах стал центром зарождения нового движения ксилографии в Китае, которое впоследствии распространилось по всей стране под руководством Левого альянса. Группа молодых художников, включая Чэнь Тикэна, Ху Ичуаня, Цзян Фэна и Чжан Вана, отправилась в зоны освобождения или на передовую линию сопротивления, черпая там вдохновение для создания антивоенных гравюр на дереве. Гравюра в освобожденных районах, центром которых был город Яньань, не только вывела зарождающееся движение ксилографии на новый этап, но и оставила значительный след в истории современного китайского искусства.

Примечания:

1. *Чэнь Яньцяо.* Новая версия послевоенной китайской живописи. // Шанхайская академия общественных наук. 2012/05. （陈烟桥. 战后中国新版画//上海社会科学院出版社2012/05). С. 3

2. *Чэнь Яньцяо.* Новая версия послевоенной китайской живописи. // Шанхайская академия общественных наук. 2012/05. （陈烟桥. 战后中国新版画//上海社会科学院出版社2012/05). С. 4

3. *Лян Инчунь.* Лу Синь и новая китайская резьба по дереву. // Шанхайское литературное издательство. 1997/05.（梁迎春 . 鲁迅与中国新兴木刻//上海文艺出版社2008:05.). С. 8

Список литературы:

1. *Герчук Ю.Я.* Советская книжная графика. — Москва: Знание, 1986. — 128 с.

2. *Ли Ишуай*. В.А. Фаворский в Китае: взгляд на его коллекции в обзоре Лу Синя. // Ежемесячник исследований Лу Синя (Китай). — 2019. — № 10. — С. 61–71.

3. *Лян Инчунь.* Лу Синь и новая китайская резьба по дереву. // Шанхайское литературное издательство. 1997/05.（梁迎春 . 鲁迅与中国新兴木刻//上海文艺出版社2008:05.). С. 5 –10.

4. *Чэн Голян, Фэн Ваньвань.* Влияние советских гравюр на зарождающееся в Китае искусство гравюры на дереве. // XIII Международная межвузовская научно-практическая конференция «ИСКУССТВО И ДИАЛОГ КУЛЬТУР» Санкт-Петербург, 25 апреля 2019 года. — Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 505–510.

5. *Чэнь Яньцяо.* Новая версия послевоенной китайской живописи. // Шанхайская академия общественных наук. 2012/05. （陈烟桥. 战后中国新版画//上海社会科学院出版社2012/05). С. 2 – 13.

6. *Чэнь Яньцяо.* Лу Синь и гравюра на дереве. // перевод с китайского А. Новикова и А. Чехутова; послесловие В. Рогова. — Москва: Искусство, 1956. — 65 с.: 30 л. ил.; 22 см.

7. *Clark J.M*. The Soviet Influence on Chinese Art in the Early 20th Century. // The Chinese Historical Review. — 2013. — Vol. 20. — № 1. — P. 1–18.

6. *Huang Y*. The Influence of Soviet Woodcut Printing on Chinese New Woodcut Movement. // Journal of the Central Academy of Fine Arts. — 2019. — Vol. 3. — P. 33–41.

8. *Li J.* The Influence of Soviet Woodcut Printing on Chinese Woodcut Art. // Journal of Changzhou Institute of Technology (Social Science Edition). — 2018. — Vol. 33. — № 3. — P. 42–45.

9. *Wu J.* A Comparative Study of the Development of Woodcut Printing in Soviet Russia and China. // Art Observation. — 2015. — Vol. 5. — P. 89–93.

10. *Jia C.* The Influence of Soviet Art on the Chinese New Woodcut Movement in the 1930s. // Journal of Dalian Polytechnic University (Social Sciences Edition). — 2014. — Vol. 14. — № 1. — P. 91–95.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЦЮ ЦЯН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 252348475@qq.com

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, professor, head of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

QIU QIANG

Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 252348475@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_163_168

ТЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ КИТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАНЬ ЦЗЯНЬЦЗЮНЯ

THE THEME OF NATIONAL MINORITIES OF CHINA IN ZHAN JIANJUN`S CREATIVITY

Творчество Чжань Цзяньцзюня (1931–2023), знаменитого китайского живописца, работавшего в технике масляной живописи, раскрывает тему национальных меньшинств Китая, знаменуя новую ступень развития китайской масляной живописи. Его произведения позволяют по-новому взглянуть на культурное разнообразие Китая, привлекая к этой теме внимание широкой аудитории, способствуя глубокому пониманию культурных традиций национальных меньшинств Китая.

The creations of renowned Chinese oil painter Zhan Jianjun (1931–2023) showcase Chinese national minorities subjects and mark a new stage in the development of Chinese oil painting. His creations offer new insights into the diversity of Chinese culture, bringing the subject to the attention of a wider audience and promoting a deeper understanding of the cultural traditions of China's ethnic minorities.

Ключевые слова: Чжань Цзяньцзюнь, национальные меньшинства, культура, масляная живопись Китая.
Keywords: Zhan Jianjun, national minorities, culture, Chinese oil painting.

Чжань Цзяньцзюнь (12.01.1931–11.01.2023) (ил. 1) — известный китайский художник, родился в провинции Ляонин, был председателем Китайского общества масляной живописи, советником в Китайском союзе художников и приглашенным академиком Европейской академии наук, искусств и литературы. В 1957 году окончил курс масляной живописи советского специалиста К.М. Максимова. На протяжении целых десятилетий Чжань Цзяньцзюнь вел преподавательскую деятельность и писал картины маслом, был удостоен множества наград. Его работы отличаются ясностью форм, композиционной выдержанностью, лаконичной и непринужденной манерой обращения с кистью, насыщенностью цветов. Их стиль торжественный, произведения очень поэтичны и музыкальны. Его





Рис. 1. Чжань Цзяньцзюнь (12 января 1931 — 11 января 2023)
Рис. 2. Чжань Цзяньцзюнь. «Песни высокогорья». 1979 г. Холст, масло. 172 × 198 см. Национальный художественный музей Китая, Пекин
Рис. 3. Чжань Цзяньцзюнь. «Ледяные горы Памира». 1981 г. Холст, масло. 140 × 158 см. Частная коллекция

произведения, в которых раскрывается тема национальных меньшинств, — «Песни высокогорья» (ил. 2), «Ледяные горы Памира» (ил. 3), «Далекие места» (ил. 4) и «Летящий снег» (ил. 5).

По мнению Чжань Цзянцзюня, для того чтобы писать подлинно национальные и обладающие этническими особенностями произведения маслом, китайский художник-маслянист должен добиться современности и актуальности своих произведений, глубоко погрузившись в реальную действительность и на практике прочувствовать, как живут народные массы. Художник должен обращать внимание на различные проблемы реальной жизни, испытывать горе, радость, гнев и счастье вместе с народом и приобрести, таким образом, реальный духовный опыт. Тогда он в своем творчестве будет чувствовать особенности эпохи. Только таким образом можно решить проблему ослабления «духовности», с которой сейчас сталкивается масляная живопись [6], поэтому Чжан Цзяньцзюнь многократно путешествовал по разным регионам Китая, где делал эскизы и писал с натуры, благодаря чему в своих произведениях он очень умело создает динамичные образы представителей национальных меньшинств.




Рис. 4. Чжань Цзяньцзюнь. «Далекие места». 1987 г. Холст, масло. 162 × 130 см. Частная коллекция
Рис. 7. Чжань Цзяньцзюнь. «Девушка из Синьцзяна». 1961 г. Холст, масло. 77,5 × 57 см. Частная коллекция

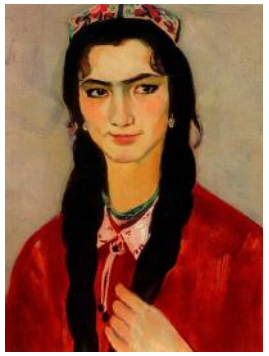



Рис. 6. Чжань Цзяньцзюнь. «Айишаму». 1961 г. Холст, масло. 77,5 × 57 см. Частная коллекция
Рис. 7. Чжань Цзяньцзюнь. «Девушка из Синьцзяна». 1961 г. Холст, масло. 77,5 × 57 см. Частная коллекция

В 1961 году Чжань Цзяньцзюнь написал женские портреты двух жительниц Синьцзяна — «Айишаму» (ил. 6) и «Девушка из Синьцзяна» (ил. 7), в которых он скорректировал свою технику реалистического изображения и начал экспериментировать с ровными цветами и декоративностью. Впоследствии это легло в основу более образных работ, изображающих представительниц национальных меньшинств.





Рис. 8. Чжань Цзяньцзюнь. «Чай Муцо». 1977 г. Бумага, масло. 78 × 53 см. Частная коллекция
Рис. 9. Чжань Цзяньцзюнь. «Сяо Цзэбо». 1977 г. Бумага, масло. 77,5 × 53,5 см. Частная коллекция

Опираясь на навыки живописи и свою наблюдательность, Чжань Цзяньцзюнь задумал и написал серию произведений, в которых воспевается богатство культуры национальных меньшинств — это такие работы, как «Чай Муцо» (ил. 8), «Сяо Цзэбо» (ил. 9) и «Песни высокогорья» (ил. 2). В них ему удалось объективно отразить масштабные изменения, которые происходили в регионах проживания малых народов. Чжань Цзяньцзюнь стал символом исторического развития китайской масляной живописи в новую эпоху, ее лидером.

В своем творчестве Чжань Цзяньцзюнь обычно стремился к мощной художественной выразительности и яркому авторскому языку живописи. Во время работы он добивался целостности изображения, но в то же время искал ту точку, в которой форма и внутренний дух, основной замысел, произведения бы совпадали друг с другом, добиваясь гармонии форм и ритмичности образов. Так, произведение «Песни высокогорья» (ил. 2) передает впечатления и фантазии автора после его поездки по Цинхайско-тибетскому нагорью. На картине изображена поющая тибетская девушка-пастушка, на спине у яка, купающаяся в лучах вечернего солнца. Чжань Цзяньцзюнь комментировал эту работу так: «Теплые золотистые тона картины, окружающие фигуру тибетской женщины, символизируют раскрепощение сознания тибетцев в наступившую эпоху и передают расслабленное, спокойное настроение. Это то, что Сунь Мэйлань в своей статье назвала “песней пробуждения человечности” и что и легло в основу идеи произведения» [6].

Китайская масляная живопись за более чем столетнюю историю становления и наследования традиции стала одним из самых влиятельных видов китайского искусства, наравне с китайской традиционной живописью гохуа. В новой эпохе, сталкиваясь с новой социокультурной средой, мы должны сместить фокус творческих исследований масляной живописи на изучение местной культуры и создавать подлинно китайские картины маслом, обладающие этническим и национальным колоритом и соответствующие духу времени. Тогда китайская масляная живопись обретет свое особое место на мировой сцене искусства [6]. Вот те идеи, которые Чжань Цзяньцзюнь реализовывал на практике. Он пытался понять традиционную культуру китайских национальных меньшинств, благодаря чему он, используя средства выразительности и реалистический метод западной живописи, создал множество произведений искусства, отражающих стиль и исконную духовность культуры китайских национальных меньшинств и обладающих национальным колоритом.

Исследование художественного опыта Чжань Цзяньцзюня и анализ его произведений позволяет нам понять, как в контексте формирования местных особенностей китайской масляной живописи художники осмысливают и исследуют национальную культуру и раскрывают эту тему в творчестве, создавая китайские, по своему характеру, актуальные в современную эпоху картины маслом. В то же время мы сможем понять, как китайская масляная живопись представляет китайскую культурную позицию и национальную идентичность на глобальной культурной сцене, тем самым внося свой уникальный вклад в строительство мировой культуры.

Таким образом, картины Чжань Цзяньцзюня на тему национальных меньшинств — это важный вклад в китайское искусство. Его творчество дает ценный взгляд на богатство и разнообразие китайской культуры. Своими работами он способствовал дальнейшему пониманию и оценке традиций малых народов и всего культурного богатства Китая, что имеет большое значение для сохранения уникальной самобытности китайского искусства.

Список литературы:

1. *Ван Хэ.* Десять китайских художников масляной живописи — Чжань Цзяньцзюнь. — Пекин: Шицзу чжиши, 2004. — С. 2–8.

2. *Линь Чэньжи.* Чжань Цзяньцзюнь: западный метод, китайская душа // Мэйшу яньцзю («Исследования искусства»). — 2005. — 3 — С. 9–11.

3. *Ни Цзюнь, Цзинь Цзюнь.* Альбом работ Чжань Цзяньцзюня. — Чунцин: Изательство Чунцинского университета, 2012. — С. 2–153.

4. *Цзоу Юэцзинь.* История нового китайского искусства. — Хунань: Хунань мэйшу, 2002. — С. 185–186.

5. *Чжань Цзуин.* Чжань Цзяньцзюнь. — Наньнин: Гуанси мэйшу, 2009. — С. 13–243.

6. *Цзинь Мэй, Сяо Баоюнь, Цзинь Мэй, Сяо Баоюнь.* Человек-глыба, широкая душа — интервью с художником маслом Чжань Цзяньцзюнем // Чжунго вэньи пинлунь («Обзор китайской литературы и искусства»). — 2022. — № 10. — С. 114–127.

7. *Мяо Цзин.* Пионер «китаизации» масляной живописи: интервью с господином Чжань Цзяньцзюнем, президентом Китайского общества масляной живописи // Мэйшу чжию («Друзья искусства»). — 2008. — № 2. — С. 30–37.

8. *Фань Диань.* От символического реализма к лирическому выражению: знакомство с масляной живописью Чжань Цзяньцзюня // Мэйшу яньцзю («Исследования искусства»). — 2007. — № 3. — С. 8–12.

9. *Чжао Цзин, Сун Маньцин.* Чжань Цзяньцзюнь: Мой путь в искусстве от училища до академии художеств // Мэйшу яньцзю («Исследования искусства»). — 2022. — № 6. — С. 18–22.

10. *Ян Пин.* Ситуация и выбор — Интервью с Чжанем Цзяньцзюнем // Чжунго вэньи пинлунь («Обзор китайской литературы и искусства»). — 2002. — № 6. — С. 18–21.

ДИ ОУЛЭЙ

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 870030402@qq.com

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DU OULEI

Candidate of Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 870030402@qq.com

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of Art History, Professor. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_169_177

АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КИТАЙСКОЙ «МЕЧЕТИ НЕБЕСНОГО ЖУРАВЛЯ» В ЯНЧЖОУ

ARCHITECTURAL FEATURES AND ARTISTIC IMAGE OF THE CHINESE «HEAVENLY CRANE MOSQUE» IN YANGZHOU

В статье рассматриваются конструктивные и пространственно-планировочные особенности мечети в Янчжоу, которая является одним из значимых архитектурных ансамблей в числе четырех главных мечетей юга Китая. Мечеть хорошо сохранилась и является примером органичного сочетания китайской и арабской архитектурной традиции.

The article discusses the structural and spatial-planning features of the mosque in Yangzhou, which is one of the most significant archi-

tectural ensembles among the four main mosques in southern China. The mosque is well preserved and is an example of an organic combination of Chinese and Arabic architectural traditions.

Ключевые слова: китайская мечеть, архитектура китайской мечети, мечеть Небесного журавля, мечеть в Янчжоу.
Keywords: Chinese mosque, architecture of Chinese mosque, Heavenly Crane Mosque, Yangzhou Mosque.

Вопрос о возникновении ислама и происхождении дунган в Китае стал волновать китайских исследователей уже со времен позднего Средневековья, хотя некоторые сведения о мусульманах Китая еще в XIII веке приводят в своих работах известный путешественник Марко Поло и посол папы римского Плано Карпини. В самом Китае сохранились литературные источники XVII века. В это время был написан трактат «Хуэй-хуэй-Юань-Нань», в котором приводится одна из версий утверждения ислама в Китае. Ма Цижун также оставил исследование под названием «Родословная пришедших с Запада предков» («Силайцзунпу») (XVII), в нем также излагаются события, произошедшие в период династии Тан (618–907), способствовавшие укреплению дунган в Китае. Некоторые сведения по истории дунган есть в работах Лу Фасяня «Князь Сян Ян, умиротворитель Юань-Нани», Ма Вэнь Бина «Компас магометанской веры». В середине XIX — начале XX века интерес к истории ислама в Китае проявляют не только сами исследователи-дунгане, но и китайские авторы. В это время выходит работа Вэй Юаня «Записи о ранних деяниях царствующего дома», где, в частности, описаны история, традиции, обряды дунган.

Центрами религиозной и общественной жизни дунган являются мечети. За период длительного существования мусульманских общин на территории Китая произошел процесс адаптации исламской обрядовой практики к национальным традициям китайской архитектуры. Несмотря на устойчивую типологию, конструктивные приемы, используемые материалы, архитектурный декор мечети имеют свои особенности. Рассмотрим их на примере мечети Небесного журавля в Янчжоу.

Из-за своего уникального географического положения и благоприятных природных условий Янчжоу уже с эпохи Хань всегда был экономически процветающим регионом и одним из значимых культурных центров Китая, но особенно выделяются три этапа его процветания: первый период наблюдается в средний период династии Хань (202 г. до н. э. — 220 г. н. э.) , второй — в эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279), третий — во времена правления династии Мин. Расцвет Янчжоу всегда совпадал с процветанием самой правящей династии.

Янчжоускую мечеть называют также «Мечетью небесного журавля», вместе со знаменитой гуанчжоуской мечетью Хуайшэн, цюаньчжоуской мечетью Цинцзин и ханчжоуской «Мечетью феникса» их называют «Четыре великие мечети юга». Название «Мечеть небесного журавля» дано по плану архитектурного комплекса, который напоминает раскинувшего крылья летящего журавля. Мечеть хорошо сохранилась, является примером гармоничного сочетания китайской и арабской архитектурной традиции [1, с. 126].

Начало строительства мечети относят к 1275 году период Южной Сун (1127–1279) [2, с. 74–75]. Считается, что ее основал Пуxаддин — один из потомков пророка Мухаммеда в шестнадцатом поколении. Несмотря на свое особое общественное положение и высокий ранг, по прибытии в Китай Пуxаддин с почтением отнесся к привычкам и образу жизни местных жителей Янчжоу.

С самого начала строительства мечети в основу планировки был положен образ журавля, раскинувшего в полете крылья. Таким образом защитный экран, который по традиции располагался напротив главных ворот, соответствовал журавлиному клюву, помещение при главном входе — его голове, дорожка под открытым небом, ведущая в северном направлении, символизировала шею журавля, главный молитвенный зал представлял тело птицы, а два приемных покоя с северной и южной сторон выступали в качестве журавлиных крыльев. Два колодца с северной и южной сторон располагались на месте глаз. Журавлиные ноги — это два симметрично растущих кипариса, бамбуковая роща позади молитвенного зала стала журавлиным хвостом.

Множество древних построек, обладающих традиционными особенностями, были отреставрированы и заново отстроены в годы девиза правления Цяньлун (1711–1799) в период династии Цин. В настоящее время мечеть по своему типу является типичной китайской мечетью, охраняемым объектом культурного наследия провинции Цзянсу [3]. В октябре 2019 года «Мечеть небесного журавля» была определена Государственным советом КНР в качестве восьмого по значимости охраняемого национального культурного памятника [4, с. 129].

Архитектурный ансамбль мечети небольшой, он занимает площадь всего 1555 квадратных метров. В соответствии с традициями исламской архитектуры, когда молитвенный зал с михрабом ориентированы на Мекку, мечеть расположена с запада на восток. На внешней стене рядом с воротами посередине написано по-китайски «Мечеть», а левая и правая стороны украшены арабскими надписями.



Рис. 1. Входные ворота «Мечети небесного журавля» в Янчжоу

Ворота храма представляют собой традиционную конструкцию, характерную для проездных ворот династии Тан (ил. 1). От ворот к главному залу ведет узкий длинный и изогнутый проход. Стена рядом с воротами выложена различными каменными плитами серого и охристого цветов, образуя сплошной ромбовидный узор. Серый цвет строительного кирпича и камня в Янчжоу отличается от красного в северном Китае, поэтому все здание города Янчжоу выдержано в серо-белом колорите. Внутренняя дверь ворот окрашена в зеленый цвет, священный для ислама, в своей символике означает цвет оазиса, а значит — жизни. На двери — три деревянные таблички. На табличке, расположенной в центре, на красном фоне написано: «Благоговейный трепет, остановись», на табличках слева и справа можно прочитать: «Благоговейный трепет» и «Обращай внимание на свои собственные слова». Данные тексты предупреждают верующих о том, что это торжественное место, и они должны знать, как почитать Аллаха. Традиционным элементом китайской архитектуры, фланкирующим вход, являлись каменные барабаны, украшенные тонкой рельефной резьбой, выполненной в эпоху Мин (1368–1644) [5]. Основным орнаментальным мотивом является пышный цветочный декор, в сочетании с облачным узором. В китайской традиции эти символы означали удачу и благословение для входящих. Внешняя часть барабанов украшена изображением листьев, а внутренняя — рельефом в виде цветов лотоса, которые являются важным символом в исламе, что перекликается со значением Корана «быть чистым и святым».

В планировке основными композиционными доминантами являются асимметрично расположенные внутренние дворы, отделенные

друг от друга белыми стенами. Молитвенный зал находится отдельно в одном дворе, образуя тихую зону, а учебные и жилые корпуса расположены в другом дворе в качестве подвижной зоны, так что сочетание движения и тишины (они не мешают друг другу) создает комфортное пространство, являющееся взаимосвязанным, гибким, хотя и небольшим по размеру. В этой мечети используются традиционные китайские приемы для формирования нескольких закрытых внутренних двориков, украшенных растениями, деревьями, камнями. Решение внутренних дворов мечети (ил. 2) отражает сложившиеся принципы организации архитектуры и сада в южных регионах Китая времени Сун. Эстетика династии Сун строилась на простоте и изысканной элегантности, в отличие от северного Китая, где предпочитали яркие цвета и пышность. Архитектурный стиль южного Китая династии Сун более строгий, в полной мере отвечает и эстетике ислама, отдававшей свое предпочтение скромности и простоте.

На юге Китая, в основном, в Хуэйчжоу, провинция Аньхой (которая имеет долгую историю развития), сформировался архитектурный стиль, получивший название хуэйпай. Основными строительными материалами были серый местный кирпич и камень, из которых возводились стены и парапеты-ограждения террас. Внутри стены окрашивали в белый цвет, в стене был круглый дверной проем, ведущий в другие пространственные зоны. Несущая конструкция представляла собой деревянные столбы и балки, часто без кронштейнов. Центральное пространство, как правило, украшали окрашенные деревянные конструкции, вверху помещение освещали окна, расположенные под карнизом. Здания возводили с учетом рельефа местности, особенностей климата. Мечеть в Янчжоу полностью унаследовала этот стиль.

Во внутреннем дворе с правой стороны находится небольшой проход в стене, круглой формы (ил. 3). Как уже отмечалось, такое оформление входа являлось характерным элементом садово-парковой архитектуры на юго-востоке Китая. На фоне белой стены в круглом абрисе прохода виден соседний внутренний двор, с высаженными здесь растения-



Рис. 2. Внутренний двор мечети

ми, что в восприятии создает некий аналог живописного произведения. Такие пейзажи на свитках с изображением похожей архитектуры характерны для стиля Янчжоу, Шанхая, Ханчжоу и Сучжоу [6].

Обязательным элементом в мечетях является фонтан или бассейн для ритуальных омовений. В древних китайских мечетях, как правило, это колодцы. Внутри мечети Янчжоу сохранился такой древний колодец, датируемый временем династии Сун. В этом колодце есть вода, и персонал мечети до сих пор пользуется ею. Колодец обрамлен блоками камня, декор отсутствует, сохранились только следы от трения веревки, когда доставали из колодца воду, что также является древним знаком данной мечети.

В центре архитектурного ансамбля «Мечети небесного журавля» расположен минарет — это вертикальная доминанта всей композиции (ил. 4). Местные жители называют это здание мочизуки (здание, откуда можно увидеть Луну). В соответствии с исламской традицией, отсюда муэдзин сзывает верующих на пятикратную молитву. Во многих странах ислама архитектурные формы башен минаретов имеют свои особенности, связанные с местными традициями. В Китае минареты возводили в форме пагод. Минарет мечети в Янчжоу также имеет вид шестигранной пагоды, но невысокой, состоящей из двух этажей. Первый этаж монолитный, построен из серого кирпича. Дверной проем вверху завершается килевидным обрамлением, что не является характерным для китайской



Рис. 3. Круглый дверной проем



Рис. 4. Минарет мечети

архитектуры. Такие арки и обрамления порталов можно видеть в традиционной исламской архитектуре. Второй этаж представляет собой открытую площадку, обрамленную деревянными колоннами, на которые опирается крыша с сильно загнутыми кверху карнизами. Такие крыши, с тонкими, словно взлетающими в небо краями, — характерный прием архитектуры юго-восточных регионов Китая эпохи Сун. В данном архитектурном контексте загнутые вверх карнизы на крыше очень похожи на взлетающих журавлей, таким образом оформлены крыши всех зданий мечети, что отвечает планировке и общей образной трактовке мечети. Легкость и динамика завершения минарета подчеркиваются контрастом нижнего массивного основания серого цвета и легкого деревянного каркаса красных колонн, с эффектным силуэтом взмывающих вверх острых углов кровли.





Рис. 5. Молитвенный зал

Рис. 6. Михраб «Мечети небесного журавля»

Главным зданием в общем архитектурном ансамбле мечети является молитвенный зал, который находится в северном направлении от входных ворот. Как экстерьер, так и интерьер главного молитвенного зала в архитектурной отделке представляют собой классический образец китайского стиля хуэйпай. Площадь молитвенного зала составляет около 120 квадратных метров. Внешне молитвенный зал также представляет собой павильон со стенами серого цвета, с крышей с загнутыми вверх карнизами. Узор в верхней части главного зала имеет форму облака, что означает «удачу». Этот узор часто встречается в зданиях в китайском стиле. На деревянной панели в

верхней части вестибюля написано «Мечеть». Белые стены, красные деревянные колонны и деревянные панно с текстами, зеленые ковры создают ощущение чистоты и спокойствия, которое так ценят мусульмане. Перекрытие молитвенного зала представляет интересную однослойную соединительную конструкцию, которая использовалась еще в древнекитайской архитектуре. Примечательно, что в такой конструкции нет кронштейнов доугунов и крыша опирается на систему балок (ил. 5). Поскольку Коран не требует, чтобы мусульмане поклонялись роскоши, в этой мечети не используется система со сложным переплетением конструктивных элементов, которая бы создавала вычурные объемно-пространственные композиции.

Как принято в исламе, в молитвенном зале главное место занимает михраб (ил. 6). В «Мечети небесного журавля» пространство перед михрабом отделено от основного зала стеной с тремя арками. Над центральной аркой располагается деревянная панель, которая является интересным примером сочетания китайского традиционного орнамента и исламской каллиграфии. Плетеный узор имитирует плетеные амулеты, которые в Китае означают мир и удачу, а под ними располагается выполненный арабской вязью текст из Корана. Сам михраб выделен деревянным панно из красного дерева с резным позолоченным узором, с именем Аллаха посередине и текстом из Корана по краям.

Таким образом, можно сделать вывод, что «Мечеть небесного журавля» в Янчжоу по своей планировке, архитектурно-конструктивным особенностям, форме крыш, организации внутренних дворов с миниатюрными садиками в целом является примером китайской архитектуры южной школы эпохи Сун. Однако в китайскую архитектуру органично включены элементы, характерные для архитектуры ислама, в частности, арочные конструкции. На стенах и деревянных панно внутри зала можно увидеть множество текстов Корана, которые сочетаются в китайским традиционным декором. В целом, лаконичный, элегантный стиль архитектуры южной Сун в образном прочтении отвечал религиозной эстетике ислама, обращенной к строгости и простоте.

Примечания:

1. Ван Хуэйцюн и Цинь Жэньцян. Краткий анализ архитектурной ценности и охраны культурных реликвий мечетей на примере храма Янчжоу Сяньхэ // Материалы ежегодного собрания Китайского общества ландшафтной архитектуры 2013 года. — 2013. — Том 1. — С. 125–128. 王惠琼, 秦仁强. 浅析清真寺文物建筑价值及其保护—以扬州仙鹤寺为例. 《中国风景园林学会2013年会论文集（上册）》.

2. Чжан Цзияо. Китаизация архитектуры мечетей на Морском шелковом пути, на примере храма Янчжоу Сянхэ // Китайская религия. — 2018 (9). — С. 74–75. 纪尧. 海丝路上清真寺建筑的中国化 以扬州仙鹤寺为例[J]. 中国宗教, 2018 (9). — С. 74–75.

3. Уведомление Государственного совета об утверждении и обнародовании восьмой партии национальных подразделений по охране ключевых культурных реликвий. Правительственная сеть Китая. Электронный ресурс. 国务院关于核定并公布 第八批全国重点文物保护单位的通知. 中国政府网 [引用日期2019 - 10 - 19. — URL: https://baike.baidu.com/reference/587732/8809wheqxtvb-l0wPltybxmD0pvCuOaLf6gYkn2XRRP0zoA91Ugu61A65BelTXdN99hUnNlalejuVJTRtzOyKn57qk8eurSNMIoOWhoDBUjLCP8kg7yEBQ-qjnJU (дата обращения: 19.10. 2022).

4. Ван Хуэйцюн и Цинь Жэньцян. Краткий анализ архитектурных ценностей и охраны культурных реликвий мечетей на примере храма Янчжоу Сяньхэ // Материалы ежегодного собрания Китайского общества ландшафтной архитектуры 2013 года. — 2013. — Том 1. — С. 129. 王惠琼, 秦仁强. 浅析清真寺文物建筑价值及其保护——以扬州仙鹤寺为例. 《中国风景园林学会2013年会论文集（上册）》.

5. Храм Янчжоу Сяньхэ является символом дружбы между китайским и арабским народами // Древний Китай. 2018–01–26 扬州仙鹤寺 中阿人民友好的象征. 古建中国. 2018 - 01 - 26[引用日期2020 - 05 - 13. — URL: https://baike.baidu.com/reference/587732/32409TBzrOo7n9DmAYsFIenUrdIi35eDLsMQUomoj7N_mGFaJQeQEB-t2w2bGttIY1_-xI0wDDYqnM2Om2AhYgMNIvLPHm6S4tTPv_w9lKqHIw (дата обращения: 13.05.2020).

6. Муниципальное народное правительство Янчжоу. 2011–12–06. Электронный ресурс扬州市人民政府. 2011 - 12 - 06引用日期2020 - 05 - 14. — URL: https://baike.baidu.com/reference/587732/32409TBzrOo7n9DmAYsFIenUrdIi35eDLsMQUomoj7N_mGFaJQeQEB-t2w2bGttIY1_-xI0wDDYqnM2Om2AhYgMNIvLPHm6S4tTPv_w9lKqHIw (дата обращение: 14.05.2022).

П.С. КОНОНОВА
Аспирант. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица
e-mail: 89216466462@mail.ru

P.S. KONONOVA
Postgraduate student. St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz
e-mail: 89216466462@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_178_191

ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ЛИНЕЙНЫХ СООРУЖЕНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЧАСТИ ГОРОДА НА ПРИМЕРЕ ОЛЬГИНСКОГО МОСТА В Г. ПСКОВЕ

RECONSTRUCTION OF LINEAR STRUCTURES IN HISTORICAL PLACES MAIN DIFFICULTIES (ON EXAMPLE OF THE OLGINSKY BRIDGE IN PSKOV)

Объективная потребность в развитии транспортной сети и увеличении пропускной способности мостовых сооружений требует решения ряда технических и организационных вопросов с целью исключения негативного влияния на ценные архитектурные, градостроительные и ландшафтные элементы в сложившейся исторической среды.
Выбор оптимальных решений реконструкции линейных сооружений — дорог и мостов, расположенных в исторической части города на месте древних путей, трактов и переправ, — является одной из актуальных задач нашего времени.

A real need of transport network development and bridge structures capacity increase requires solving a number of technical and organizational issues in order to eliminate the negative impact on valuable architectural, urban planning and landscape elements in the current historical environment. It is necessary to find optimal solutions for the reconstruction of linear structures — roads and bridges located in historical parts of cities on the site of ancient roads, tracts and crossings is one of the urgent objectives nowadays.

Ключевые слова: научная реставрация, исторические поселения, сохранение культурного наследия, архитектура древнего Пскова, металлические арочные мосты, Ольгинский мост.
Keywords: scientific restoration, historical settlements, preservation of cultural heritage, architecture of ancient Pskov, metal arch bridges, Olginsky Bridge.

Главные пути, обеспечивавшие городскую жизнь — торговлю, культурный обмен, исторически оказались на территориях, отнесенных современным законодательством об охране объектов культурного наследия к достопримечательным местам, ансамблям, зонам охраняемого ландшафта.

В каждом отдельном случае имеется особый набор условий, определяющий алгоритм принятия решений по обеспечению сохранности ценных объектов. Систематизация наиболее типичных проблем и выбора оптимальных вариантов решений может быть положена в основу методики для разработки соответствующих разделов проектной документации.

В качестве примера, демонстрирующего вышесказанное, может служить проект реконструкции Ольгинского моста через реку Великую в городе Пскове, выполненный в 2022 г. ООО «СтройДорМост».

Ольгинский мост находится в центре города и соединяет историческую часть с расположенным на противоположном берегу реки Великой крупным жилым районом Завеличье и обеспечивает также транзит между автодорогами — Ленинградским и Рижским шоссе (ил. 1).



Рис. 1. Ольгинский мост. Фото автора с левого берега р. Великой (с одноименной набережной), 2022 г.

Освоение этой территории, удобной для связи обеих частей города, имеет длительную историю.

Это место спуска к реке с Торговой площади издавна являлось в древнем Пскове наиболее

удобным для переправы через Великую [4, с. 263]. Для перевозки возов и карет применялся паром (топоним местности, куда он причаливал, получил наименование Пароменье, первое упоминание о котором датировано 1418 г.) [3, с. 120]. Полноводная река защищала древнюю крепость от внезапного нападения врагов, приходивших с запада [5, с. 148].

Конструктивно мост состоял из трех бревенчатых плотов, соединенных между собой и покрытых настилом из досок (ил. 2). Ночью его разводили на три часа для пропуска судов. В результате в 1897 г. пожар уничтожил гончарный завод на левом берегу реки. Мост был разведенным, и пожарным оставалось только наблюдать за пожаром с другого берега [6].



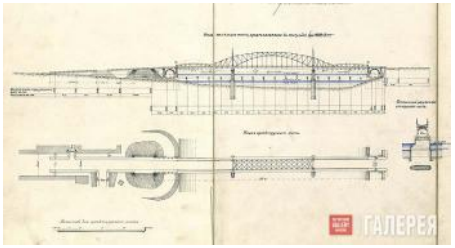


Рис. 2. г. Псков, Рижское шоссе и Плавучий мост [4, с. 264].

Рис. 3. Соловьев Г.Н. Эскизный проект постоянного моста через реку Великую. Фасад, план, разрез, 1902 г. Бумага, графитный карандаш, тушь, цветная тушь (1)

Береговые крепления и якоря не решали проблемы неустойчивости конструкции при чрезмерном напоре воды — мост проседал, а нередко его просто разрывало и уносило вниз по течению.

В 1869 г. городской голова Пётр Петрович Калашников подал губернатору Михаилу Семёновичу Каханову прошение о постройке постоянного моста через Великую, приложив акт о неудобствах плавучего моста, а также весеннего парома [6].

Губернатор обратился с обстоятельным письмом к министру путей сообщения, но деньги не были выделены ввиду местного значения вопроса и недостатка средств казны.

Более трех десятилетий псковичи повторяли просьбы о постройке постоянного моста, и каждый раз министерство финансов отказывалось выделить деньги.

И только в 1899 г. император повелел после завершения строительства мостов в некоторых других городах назначить на очередь Псков.

После череды бюрократических процедур в 1908 г. Государственная Дума приняла закон о строительстве моста в Пскове, а 22 марта его утвердил император Николай II [5, с. 148].

Мост был возведен по проекту инженера Григория Никифоровича Соловьева (ил. 3). Деятельность Соловьева была посвящена различным вопросами строительства мостов — как практическим, так и в научно-теоретической педагогической области. Он защитил диссертацию «О динамических действиях подвижного груза на упругие конструкции» [9].

Одни из самых значимых разработок инженера — проект моста через Енисей, мосты в Новгороде и Пскове. В 1906 г. Соловьев принимал участие в выработке норм для расчета городских мостов в Петербурге, в том числе моста им. Петра Великого и Дворцового.

Подряд на земляные и каменные работы получила петербургская фирма инженера А. Лентовского, а изготовление и монтаж железных конструкций взял на себя Брянский завод [6].

Мост был построен консольно-арочным, с несущими металлическими конструкциями и декоративными башенками в центральной части. Безусловно, мост варианта 1911 г. являлся важнейшим градостроительным акцентом не только Пароменья, но и всего центра г. Пскова.

Пологий берег Завеличья пришлось поднять до уровня Торговой площади противоположного берега. По проекту эту высокую насыпь следовало укрепить со стороны Пароменской церкви опорной стеной, взамен которой по решению городской Думы от 6 апреля 1910 г. Лентовский согласился сделать более дешевый, пологий откос.

Торжество закладки моста отпраздновали летом 1909 г., а движение по мосту открылось в 1911 г. после крестного хода и освящения.

Еще в период постройки мост стали называть Ольгинским.

Мост был построен консольно-арочным, с несущими металлическими конструкциями и декоративными башенками в центральной части. В градостроительном отношении он служил заметным акцентом в панораме не только Пароменья, но и всего центра г. Пскова. Сочетание декоративных элементов и стальных конструкций придавало архитектуре Ольгинского моста особую художественную выразительность [7, с. 95–96].

В архитектурно-художественном аспекте синтез новых технологий в сочетании с историческими мотивами позволил сформировать новый

характерный для эпохи начала XX столетия стиль, частью которого являлись городские мосты нового типа [7, с. 43]. Подобным примером служит мост им. Петра Великого (Охтинский) в Петербурге, к которому Соловьев имел непосредственное отношение. В 1906 г. он принимал участие в выработке норм для расчета городских мостов в Петербурге, в том числе Охтинского и Дворцового.



Рис. 4. Ольгинский мост, фото 1915 г.

За последующие 33 года мост взрывали трижды. Трижды его пришлось восстанавливать. Первый взрыв произошел в мае 1919 г. (перед приходом белогвардейских войск). К 1923 г. мост был полностью восстановлен и переименован из Ольгинского в мост в мост Красной армии. Второй раз мост был взорван в первой половине дня 8 июля 1941 г., специально выделенной для этого командой из состава 50-го инженерного батальона 1-го механизированного корпуса под руководством воентехника А.А. Шпица. Третий взрыв произошел в июле 1944 г. (при отступлении немцев). Движение по мосту было восстановлено 11 апреля 1945 г. [5, с. 149].

Настоящий мост, построенный в 1970 г. на месте старого, имел название «Мост имени Советской Армии» [1, с. 53]. Сооружение с четырехполосным движением, длиной 311 м, изначально имело шесть опор (после ремонта в конце 1970-х — десять) [6]. Ось моста при перестройках сохранялась с начала XX в.

Обращаясь к современной реконструкции моста, следует отметить, что мост является одним из основных элементов исторически сложившейся зоны города — фактически, главной переправой, обеспечивающей функционирование всех его процессов как в древние времена, так и сегодня. Именно переправа служит основой формирования историко-культурного ландшафта данного района. При этом изменение среды района и ее элементов (территории, строений) параллельно с развитием техники и ростом города является постоянным процессом на протяжении всей ее истории, при этом имеющим тенденцию к ускорению.

Различные периоды строительных работ сопровождались изменениями рельефа и некоторых объектов культурного наследия, находящихся в непосредственной близости от объекта. Основные изменения, влияющие на объекты культурного наследия и исторические панорамы, следующие.

В 1911 г. выполнена насыпь на левом берегу реки, в отметку правого берега.

В тот же период, предположительно, разобран фрагмент прясла крепостной стены в месте устройства береговых устоев правого берега. Выполнена облицовка фрагмента прясла крепостной стены гранитными плитами (аналогично облицовке устоев).

В 1970 г. исторический мост был полностью демонтирован вместе с береговыми устоями и устоем в теле прясла крепостной стены на правом берегу. Одновременно увеличена высота насыпи левого берега.





Рис. 5. Ольгинский мост. Лестничный спуск вдоль восточного фасада Дома Батова, левый берег р. Великой. Фото автора, 2022 г.
Рис. 6. Ольгинский мост. Береговой устой, прясло стены Окольного города, правый берег р. Великой. Фото автора, 2022 г.

Вдоль дома Батова выполнена подпорная стена. Увеличена ширина пролетного строения моста. Выполнен лестничный спуск вдоль восточного фасада, который в 2018 г. был определен как не представляющий историко-культурной ценности (ил. 5).

В теле прясла крепостной стены правого берега выполнен бетонный береговой устой (ил. 6). Фрагменты прясла частично докомпанованы кладкой из известняка на цементно-песчаном растворе. Также было выполнено уширение берегового мыса, откосы укреплены бетонными плитами.

Градостроительная ситуация в данном случае является достаточно сложной.

Территория расположена в границах исторического поселения регионального значения «город Псков», в зоне действия нескольких важных градостроительных регламентов.

В непосредственной близости от моста, на левом берегу, располагается исторически сложившаяся застройка (ил. 7) — Церковь Успения с Пароменья (1) и Анастасиевская часовня (2). Далее, в начале Рижского проспекта, который берет начало от моста, расположена Усадьба Батова (3). Можно отметить, что именно эти объекты в совокупности с конструкцией моста и береговой линией формируют ландшафт современного Пароменья [1, с. 52].

Они визуально перекликаются с сооружениями правого берега — башнями и стенами Окольного города и доминирующим в панораме Троицким собором на территории Псковского Крома.

Следует обратить внимание на историю и местоположение часовни Святой Анастасии Римлянки. Старая часовня Святой Анастасии Римлянки, построенная рядом с переправой в начале XVIII в. как символ надежды в период эпидемии чумы, простояла ровно 200 лет. С согласия духовенства над нею возвели каменную надстройку на уровне земляной насыпи и сверху, как на фундамент, решили поставить новую часовню, по имени той же Святой великомученицы Анастасии, по проекту архитектора А.В. Щусева. Закладка часовни состоялась 5 августа 1911 г. Роспись выполняли по рисункам Н.К. Рериха. В 1970 г. при постройке нового моста часовню удалось сохранить. Ее целиком опустили вниз на набережную [2, с. 205].

Возможно, именно многообразие мемориальных и историко-культурных смыслов (символ спасения от недуга, творение значимых мастеров начала XX в., художника-живописца и архитектора) обуславливает отнесение этого небольшого сооружения к особо ценным памятникам федерального значения. Принадлежность к творчеству Рериха роднит часовню и с другими элементами наследия Пскова. В целом, для судьбы Анастасиевской часовни характерны такие черты, как трагизм, стойкость, она — своего рода символ победы над невзгодами во все времена — эпидемий, войн, репрессий.



Рис. 7. Схема застройки территории современного Пароменья

В 2020 г. Благотворительный Фонд имени Елены Ивановны Рерих, жены художника, инициировал проведение работ по сохранению аварийных

росписей внутри часовни, одновременно был разработан проект ее перемещения и установки на стиллобат. Проект позволил решить одновременно несколько важных вопросов — возможность расширения моста, приспособление часовни к современному использованию, а также возвращение ее роли в окружающем ландшафте в качестве градостроительной доминанты, формирование точек обзора для ее визуального восприятия. Однако настоящее положение Анастасиевской часовни в непосредственной близости от моста не является историческим.


Рис. 8. Схема расположения Ольгинского и временного мостов

Перечень задач в части обеспечения сохранности культурного наследия, поставленных перед проектировщиком в ходе разработки решений по реконструкции сооружений, характерных для рассматриваемого типа на исторических территориях, включал и выбор трасс движения на период реконструкции, организацию работ в стесненных условиях с обеспечением сохранности ландшафта, реки и конструкций ценных объектов, попадающих в зону влияния, с учетом расширения моста и земляных работ. В архитектурном аспекте наиболее важным является определение облика объекта с учетом исторических данных и визуальных, композиционных особенностей сложившихся панорам.

Далее рассмотрим поставленные вопросы и варианты их решений на примере реконструкции Ольгинского моста.

Реконструкция объекта предполагается с полным закрытием движения. В целях обеспечения полноценного транспортного движения устраивается временный мост. Объект будет размещен на расстоянии порядка 500 м от существующего — возможность разместить его вблизи существующего отсутствовала в связи с плотностью застройки (ил. 8). Строительство временного моста — обратимое внедрение в сложившуюся историческую среду и ландшафт.

В ходе определения будущего облика Ольгинского моста было предложено два основных варианта —, современный с отсылкой к силуэту варианта 1911 г., и современный, без акцентных элементов, с минималь-



Рис. 9. Мост Петра Великого (2)

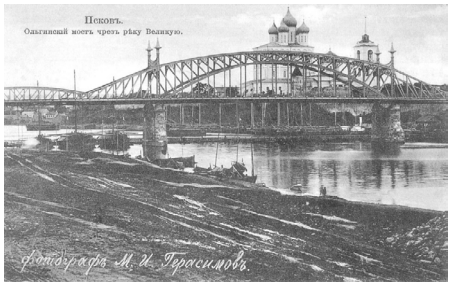


Рис. 10. Псков. Ольгинский мост через р. Великую. Фото М.И. Герасимова [4, с. 392]

ным влиянием на сложившиеся исторические панорамы города. Принятый вариант моста в современных конструкциях подчеркивает его функцию и придает ему статус подчиненного элемента приспособления относительно ансамбля Кремля, Окольного города и памятников Пароменья.

При этом не была принята идея воссоздания облика исторического арочно-консольного моста 1911 г. авторства инженера Соловьева.

Данное решение позволило бы восстановить историческую доминанту в центре города, которая могла бы создать композиционный контраст с Троицким собором, башнями и стенами Кремля, благодаря стилистическим отличиям и гармоничной композиции форм, и позволила усилить эстетический эффект ценных панорам, сохраняя при этом идентичность и уникальность каждого компонента. В качестве примера можно привести Смольный собор и мост Петра Великого в Санкт-Петербурге (ил. 9, 10).



Рис. 11. Мост Айзенбан, Кельн, Рейн, Германия, 1910 г.



Рис. 12. Мост Гогенцоллернов, Кельн, Рейн, Германия, 1945 г.

Схожесть композиционных и инженерных решений возможно, обусловлена участием Соловьева в обоих проектах.

Конструкция моста, подобная Ольгинскому, являлась распространенной в период бурного капиталистического развития Российской империи и других капиталистических государств.

Для западноевропейской практики характерно сохранение исторического облика центральные городских мостов как при восстановлении после войны, так и в ходе модернизации. После войны были воссозданы взорванные исторические мосты в Праге, Роттердаме, Будапеште, Флоренции и других городах.

Так, стальной арочный мост в г. Кельне, Германия, декорированный неороманскими каменными башенками и статуями королей и императоров династии Гогенцоллернов (ил. 11), определившей современное наименование моста, был полностью разрушен (ил. 12), но впоследствии металлические конструкции и силуэт в целом были восстановлены полностью (ил. 13). К сожалению, башенки и скульптурное оформление были утрачены.

Интересно, что при расширении моста в 1985 г. полностью было сохранен архитектурный облик моста, хотя строительные технологии заметно отличались.

С сохранением исторического облика одного из главных символов города, была полностью обновлена гидравлика и пристро-







Рис. 13. Мост Гогенцоллернов, Кельн, Рейн, Германия, 1960 г. (3)

Рис. 14. Взорванный мост через р. Явонь, п. г. т. Демянск, Демянский р-н Новгородская область,1941 г. (4)

Рис. 15. Мост через р. Явонь. Фото автора, 2023 г.

ены пешеходные галереи Тауэрского моста в г. Лондоне в 1974 г.

Существуют и иные примеры. Центральный мост им. Евгении Бош (бывший Николаевский) в Киеве не был восстановлен после 1945 г.

В г. Демянске Новгородской области металлический арочный мост через р. Явонь (ил. 14) был взорван во время войны и восстановлен уже в железобетонных конструкциях [8] (ил. 15). Здесь аналогия условна — Псков является региональным центром и имеет гораздо более высокий статус как административная единица и ценное историческое поселение. При этом в ходе послевоенного восстановления Пскова, в условиях острого дефицита ресурсов, исторический мост был отстроен заново [11, с. 150], но позднее, в 70-е гг., было принято иное решение. Мост, обладающей художественной, мемориальной, градостроительной ценностью при расширении не рассматривался в качестве памятника культуры, был демонтирован и выполнен утилитарным. Данное обстоятельство может быть связано с недостаточно развитой системой государственной охраны памятников — постановление Совмина РСФСР N 624 о постановке Псковских объектов на государственную охрану датируется 1974 г., после перестройки моста.



Рис. 16. Утвержденный вариант облика Ольгинского моста. Материалы проекта ООО «СтройДорМост»

Подобный вариант, тем не менее, не создал бы возможность вернуть Анастасиевской часовне историческое место, в соответствии с замыслом А.В. Щусева, — воздействие загрязнений и вибрации от современного транспортного потока исключают подобный вариант.

В итоге по результатам общественных советов и обсуждений с участием городских ведомств коллегиально был утвержден вариант, минимально изменяющий существующие панорамы центра (ил. 16).

Данный прецедент позволяет поставить вопрос о целесообразности пересмотра сложившихся современных охраняемых панорам исторического поселения с использованием историко-архивных обоснований. Здесь можно отметить, что для современных символических городских

видов характерна самостоятельная ценность для жителей, которая может отличаться от историко-культурной. Данное явление достаточно распространено и требует отдельного исследования.

Таким образом, процесс проектирования моста через реку Великая поднял целый ряд актуальных проблем как в техническом, так и в историко-культурном плане.

В инженерно-техническом отношении современные технологии позволяют выполнить земляные работы с минимальным воздействием на грунты и ценные объекты. Широко применяются такие методы, как устройство шпунтовых и подпорных стен, инъекционное укрепление, шнековое безвибрационное бурение, мониторинг по специально разработанной программе и так далее. Программное обеспечение типа PLAXIS дает возможность точной предварительной оценки влияния работ на фундаменты зданий. Одновременно в зонах расположения исторических и археологических объектов предпочтительно использование ручного труда. При реконструкции Ольгинского моста будут применены все перечисленные методы, обуславливающие значительное удорожание работ.

При этом наиболее сложным аспектом является именно расширение моста, что уменьшает расстояние до ценных объектов, а в ряде случаев обуславливает необходимость частичного изменения их параметров. Важно учитывать, что практика частичной разборки и перемещения при расширении транспортных путей применялось во все времена. В частности, в Пскове демонтированы участки стен и башни Окольного города в зонах пересечения дорог, при расширении Ольгинского моста была перенесена часовня св. Анастасии в начале XX в., а в советский период была демонтирована часть стены Окольного города, как было указано выше. В настоящий период, несмотря на достаточно жесткое правовое регулирование, имеются дополнительные возможности для глубокого изучения истории развития местности и памятников, а также применения максимально щадящих строительных технологий. Так, было установлено, что существующее положение Анастасиевской часовни не является историческим, что обусловило возможность ее перемещения для обеспечения сохранности и улучшения визуального восприятия.

В историко-культурной сфере проекты реконструкции таких сооружений, как Ольгинский мост, поднимают целый ряд актуальных проблем, требующих новых подходов. Независимо от охранного статуса центральные городские дороги и мосты являются важной частью истори-

ко-культурной и градостроительной, эстетической составляющих исторического поселения. Можно выделить два основных направления при работе с линейными сооружениями в исторических центрах — формирование объектов как самостоятельных ценностей и устройство вспомогательных конструкций, подчеркивающих статус иных доминант. Второй путь, возможно, является наиболее простым в исполнении, однако выбор первого при достаточном объеме архивных данных и технологической возможности позволит существенно увеличить ценность исторического ядра города. Функция как фундаментальное свойство данного типа объектов обуславливает необходимость их совершенствования. При этом существуют практические примеры, подтверждающие, что развитие технического прогресса не только диктует необходимость реновации, но и с совершенствованием технологий предоставляет современные средства, позволяющие сохранить исторический облик.

Примечания:

1. Российский государственный исторический архив, Москва (РГИА) [Электронный ресурс]. — URL: https://www.tretyakovgallery-m.art/catalog/artists/4228 (дата обращения: 09.03.2023).

2. Фотогалерея AS Art. Андрей Сафронов [Электронный ресурс]. — URL: http://aos-photos.ru/piter/main.php?cmd=imageview&var1=01+Aquarel/aqua_09.jpg&var3=post_ecard (дата обращения: 20.02.2023).

3. Sammlung Online [Электронный ресурс]. — URL: https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/1425300 (дата обращения: 20.02.2023).

4. Фотографии прошлого [Электронный ресурс]. — URL: https://pastvu.com/p/428061 (Дата обращения: 28.03.2023 г.).

Список литературы:

1. *Каган-Розенцвейг М.Л.* Записки строителя (Из истории послевоенного восстановления города Пскова). — Псков, 2001.

2. Краткий свод памятников истории и культуры Пскова // Псков через века. Памятники Пскова сегодня. Археология. История. Культура. — Санкт-Петербург, 1994. — С. 195–262.

3. *Лабутина И.К.* Историческая топография Пскова в XIV–XV вв. — Москва, 1985.

4. *Левин Н.Ф.* Псков на старых открытках. Альбом в четырех частях. — Псков: ООО Издательский дом «Стерх», 2009. — 424 с.

5. *Медников М.М.* Из истории псковских мостов. Псков. — 2003. — № 18. — С. 147–158) [Электронный ресурс]. — URL: https://pskgu.ru/projects/pgu/storage/PSKOV/ps18/ps_18_14.pdf (дата обращения: 15.03.2013).

6. Псков. История и архитектура. Ольгинский мост. [Электронный ресурс]. — URL: http://pleskov60.ru/most-olginsky.html (дата обращения: 15.03.2013).

7. *Пунин А.Л.* Архитектура отечественных мостов. — Ленинград: Стройиздат. Ленинградское Отделение, 1982. — 152 с.: ил. с. 95–97; 116.

8. Сайт Администрации Демянского Муниципального района Новгородской области. Раздел История, Историческая справка. [Электронный ресурс]. — URL: https://dem-admin.ru/information/?ELEMENT_ID=550 (дата обращения: 12.04.2023).

9. *Соловьев Г.* О динамическом действии подвижного груза на упругие конструкции. — Санкт-Петербург, издание института инженеров путей сообщения императора Александра I, 1900. — 48 с.; размер: 18*27 см.

10. Труды Псковского Археологического общества. 1914–1915 гг. — Псков: Типография товарищества «Псковская жизнь», 1915. (Цветная вкладка).

11. *Филимонов А.В.* Поднятый из руин. Послевоенное восстановление и развитие Пскова (1944 — начало 1950-х гг.) / А.В. Филимонов. — Псков: [б. и.], 2008. — 445 с.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры рисунка
РГХПУ им. С.Г.Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, professor of drawing department. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: MG-1968@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_192_209

АРХИТЕКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАЯКОВ КРЫМА

ARCHITECTURAL, STYLISTIC AND DESIGN FEATURES OF CRIMEAN LIGHTHOUSES

В приведенном материале рассматривается основной перечень архитектурно-инженерного наследия маяков Крымского полуострова, возведенных в XIX веке. Дается их классификация и определяются основные стилистические и формообразующие черты, при этом доводится информация о непосредственном участии морских инженеров-проектировщиков в составлении чертежей и проектной документации проектируемых сооружений. Подчеркивается органическая взаимосвязь проектируемого объекта с ландшафтной средой. Помимо этого, выявляются характеристики навигационно-светового оборудования в контексте инженерного дизайна в данной области.

In the given material the main list of architectural and engineering heritage of lighthouses of the Crimean Peninsula erected in the XIX century is considered. Their classification is given and the main stylistic and formative features are determined. At the same time, information is provided about the direct participation of marine design engineers in drawing up drawings and design documentation of the projected structures. The organic interrelation of the projected object with the landscape environment is emphasized. In addition, the characteristics of navigation and lighting equipment in the context of engineering design in this area are revealed.

Ключевые слова: маяк, формообразование, осветительное навигационное оборудование, инженерный дизайн.
Keywords: lighthouse, shaping, lighting navigation equipment, engineering design.

«Корабль — не лошадь. Сам домой не придет» [7]. С. 14
Витус Ионассен Беринг (1681–1781),
мореплаватель, офицер русского флота, капитан-командор

В истории нашей страны первые маяки появились в восемнадцатом веке, при этом они почти сразу начали появляться в массовом порядке. Наблюдался бурный рост их количества, а связано это было с указами Петра I и развитием флота в тот период. Многие маяки находились в частном владении, но 8 июля 1807 года вышел указ Александра I, согласно которому все они были переведены в подчинение морского ведомства. Только так можно было обеспечить надлежащий уход за столь сложным, но важным сооружением и его своевременное обслуживание. В настоящее время большинство маяков принадлежит пограничной службе.

Первые маяки на Крымском полуострове появились около VII–VI века до нашей эры, в период первых переселений древних греков. Они мало напоминали современные маяки, скорее, это были сигнальные огни, выполняющие функцию маяка. Такие «кострища» появились сначала в Херсонесе (сейчас Севастополь), Керчи и Кафе (сейчас — Феодосии). По мере расселения древних греков на полуострове сигнальные огни стали зажигаться и на Западном берегу Крыма, в городищах около городов Саки и Керкинитида (сейчас — Евпатория). Вот как описывают первые сигнальные «кострища»: «Древние греки строили маяк на самой большой возвышенности или горе с пологой вершиной. Место под маяк выкладывали камнем, в образовавшийся каменный круг складывали дрова, а в вечернее время заливали его маслом и поджигали. Такой метод организации судоходства плохо работал в шторм и бурю, поэтому уже в 3–2 веке до нашей эры некоторые маяки имели каменную крышу и несколько стен для защиты от ветра. Из-за частых набегов готов, гуннов и других степных

племён, инфраструктура городов часто разрушалась, была сожжена, и во многих местах просто пришла в упадок. Практически все маяки Крымского полуострова исчезли в этом круговороте истории» [8, с. 30].

Сейчас в Крыму насчитывается около 90 маяков. Точную цифру сложно назвать, потому что часть маяков имеет сезонный характер или двойное назначение, как Храм-маяк в поселке Малореченское, недалеко от Алушты. Архитекторами этих сооружений XIX века, в отличие от привычных объектов гражданской инфраструктуры, являлись морские инженеры-проектировщики, совмещающие в себе навыки гидрографов, мореплавателей и научных исследователей в области физики и оптики.

Самыми первыми маяками Крымского полуострова являются два «брата-близнеца», на мысе Тарханкут и на мысе Херсонес, построенные в 1816 году по проекту главного инженера-специалиста маяков Финского залива Леонтия Спафарьева, командированного в Крым по приказу Адмиралтейства. Завершив первоочередные работы на Балтике, Леонтий Васильевич в начале 1813 года прибыл в Севастополь. Здесь совместно с командиром Севастопольского порта капитаном 1 ранга П.М. Рожновым они выбрали место для будущих маяков и обсудили проект маячных башен, предложенный Спафарьевым. Как сообщалось в докладной записке, «…в 1813 году преступлено к постройке тех маяков с подряду по утвержденному для обоих одинаковому плану» [1, с. 24]. В 1816 году две белокаменные конические башни высотой 38 метров с фонарными сооружениями правильной десятиугольной формы взметнулись на оконечностях коварных мысов. В начале 1817 года Леонтий Васильевич лично переправил из Петербурга в Севастополь закупленные во Франции специально для Тарханкутского и Херсонесского маяков катоптрические осветительные аппараты, которые были установлены на маяках и впервые зажжены 16 июня 1817 года. Командующий Черноморским флотом вице-адмирал А.С. Грейг доносил по этому поводу Морскому министру: «…оба маяка поступили в казенное заведование, и июня 16 дня в первый раз оба освещены рефлекторами, доставленными из С.Петербурга Директором Балтийских маяков. С тех пор освещение положено продолжать круглый год» [6, с. 87].

1. Маяк на полуострове Тарханкут

Величественный и живописный Тарханкутский маяк — одна из главных достопримечательностей Черноморского района и всего западного Крыма (рис. 1). Находится он недалеко от поселка Оленевка. Высота



Рис. 1. Маяк на мысе Тарханкут

так называемого «Тарханкутского глаза», как уже было отмечено, составила 38 метров. Здание сложено из белого инкерманского камня, привезенного специально из Севастополя. Его оборудовали 15 лампами, которые давали свет в результате сгорания масла, и большим колоколом, важной миссией которого было предупреждать мореплавателей о непогоде. Рядом также появился барак для матросов, складское помещение и небольшой дом для смотрителя. Нижний этаж башни соединяется с комнатой, предназначающейся для операторов, винтовой лестницей на 142 ступеньки с несколькими промежуточными площадками. Лестница по спирали поднимается вдоль внутренней башни маяка — сквозной шахты, по которой в былое время ходила вверх-вниз гиря, весом 1500 кг. Подобно заводу механизма в маятниковых часах, эта гиря крутила лампу, расположенную на вершине маяка. Зеркала и лампы поместили на круглый поплавок, опущенный в чашу со ртутью. Сложный шестеренчатый механизм, принцип работы которого аналогичен работе часов с гирями, придавал поплавку равномерное вращение с заданной скоростью [3, с. 147].

В основании толщина стен сооружения составляет 2 метра, на верхних этажах толщина стен башни сужается до 1 метра. Как показал опыт эксплуатации, запас прочности такой конструкции позволяет успешно противостоять колоссальным ветровым нагрузкам, ударам штормовых волн и даже сейсмическим колебаниям. Фундамент является сплошным, а не ленточным, что исключает подтекание вод под башню. Благодаря отменному качеству строительства, до сих пор сооружение требовало лишь косметического ремонта. Изначально, по проекту, лампы маяка были закреплены в одном направлении, однако уже в 1824-м стали вращаться на 180 градусов. А еще через несколько десятков лет был переоборудован и сам маяк: он получил диоптрические линзы, благодаря которым существенно увеличился его охват. Теперь в хорошую погоду маяк можно было увидеть на расстоянии 13 морских миль [3, с. 149]. Правда, новая конструкция внесла не только позитив: начала сильно накапливаться сажа, поэтому смотрителю по ночам приходилось дважды отклю-

чать свет на 10 минут, чтобы прочистить линзы. Это привело к крушению яхты «Ливадия», принадлежавшей российскому императору. Ее гибель вынудила местные власти изобрести и установить на маяке новый прибор, способный освещать морякам путь даже во время чистки.

Таковым прибором явилась инновационная для того времени лампа, сконструированная из системы линз. Линзы Френеля состояли из примыкающих друг к другу концентрических колец небольшой толщины, имеющих в сечении форму призмы, которая позволяла направлять поток света в сторону кораблей, но не одним тонким лучом, а в виде рассеянного источника, позволивших значительно увеличить силу света — до 80 000 свечей, при этом источником света был всего лишь горящий фитиль! [5, с. 468]. Это приблизительно равно силе света фары современного автомобиля. (рис. 2). Все требования к осветительному аппарату и его транспортировке из Парижа и монтажу разработал сам главный командир Черноморского флота и портов вице-адмирал М.П. Манганари. При замене аппарата реконструировали и маячную комнату. Ее внутри обили филенками из красного дерева. Эта комната и ныне имеет тот же вид, что и в 1862 году. Телефон, по которому держали связь между маячной башней и рубкой управления, по-прежнему находится в рабочем состоянии, сохранена ванна, существует и поныне, только никакой функциональности она уже не несет, зато является дополнением к истории маяка.

Инженерный дизайн не стоял на месте. К началу 1910-х годов был изобретен солнечный клапан. Это позволило сделать маяки автоматическими. Они выключались после восхода солнца и зажигались снова, когда оно садилось или скрывалось за плотными облаками в плохую погоду. Изобретение такого клапана даже было удостоено Нобелевской премии по физике в 1912 году.



Рис. 2. Линза Френеля. Современный вид

С 1 января 1883 года на мысе стала действовать первая на Черном море сирена для туманных сигналов. Она приводилась в действие сжатым воздухом. Так как сирена имела длительное время для подготовки к действию, в 1899 году вблизи башни на деревянных столбах с перекладиной на высоте 4,8 метра подвесили колокол, в который звонили с момента наступления ненастной погоды до готовности к действию сирены [3, с. 155]. В

1934-м здесь впервые заработала радиоточка. Правда, это новшество заработало в полную меру только через несколько лет, когда большая часть судов обзавелась приемниками и передатчиками.



Рис. 3. Маячный аппарат ЭМН-500

Светооптический маячный аппарат ЭМН-500 и сейчас работает практически без сбоев (рис. 3). Система имеет 2 лампы мощностью по киловатту каждая. Горит только одна лампа. В случае выхода ее из строя автоматически включается дублирующая. Лампы были внутри линзы, сделанной из чистейшего горного хрусталя.

Тарханкутский маяк является уникальным историческим памятником архитектуры. К счастью, в период Великой Отечественной войны местные жители сумели сохранить его, не дав гитлеровцам взорвать башню. Главное предназначение маяка — это, как и 200 лет назад, обеспечение безопасности морского судоходства.

После войны осветительная система снова была модернизирована и проблесковый режим работы обеспечивается уже не вращением оптического аппарата, а периодическим включением-выключением лампы. Сегодня уже нет необходимости постоянного присутствия смотрителя в маячной комнате на башне, ручного разжигания маяка и наблюдения за тем, чтобы свет не погас. Сейчас это комплекс, включающий радио и световой маяки, автономное электроснабжение, звукосигнальную установку, бытовые и навигационные комнаты.

2. Маяк на полуострове Херсонес

Место для строительства маяка было выбрано неслучайно (рис. 4). До 1783 года в этих местах несколько раз пытались возводить сооружения, которые отдаленно напоминают современные маяки. В те времена сооружение больше походило на большой костер, закрытый с трех сторон каменными стенами.

Уже в 1789 году на месте будущего Херсонесского маяка появилась времянка, которая помогала русским мореплавателям добираться до Севастополя [8, с. 35]. В ту пору существенно оживилось мореходство на Черном море. Турки утратили полный контроль над Азовским и Чер-

ным морями, а строительство и укрепление города Севастополь требовало большего количества строительных материалов. Помимо разрастания Главной базы Черноморского флота, существенно укрепляется и сам флот, что повлекло за собой развитие морской инфраструктуры. Маяк первым встречал корабли эскадры адмирала Ф.Ф. Ушакова, вице-адмирала П.С. Нахимова, возвращавшиеся в порт Севастополь после блистательных побед.

Подобно своему «близнецу» на Тарханкуте, Херсонесский маяк был спроектирован как конус, с толщиной стен у основания в два метра, и по мере возрастания маяка стены уменьшаются, уже в верхней точке имея толщину около одного метра. Высота Херсонесского маяка от основания до шпиля составляет 38 метров. Фундамент маяка и первый этаж сохранились с 1816 года, но во время Великой Отечественной войны башня была почти полностью разрушена и заново отстроена в 1950–1951 гг. из железобетона, облицованного инкерманским белым камнем. Тем не менее, реконструкция, искусно проведенная нашими реставраторами, дала возможность судить об архитектуре сооружения.

Двери первого, цокольного, этажа здания, поднимающегося на 5 метров, обрамляют портики и пилястры, выполненные в классическом древнегреческом стиле. Подобно первому этажу, окна последующих четырех этажей, строго ориентированных по азимуту, также окружают такие портики, уменьшаясь в масштабе совместно с оконным пролетом. Исключение составляет только последний этаж, без портика. Такое уменьшение масштаба создает иллюзию еще большей высоты башни, чем она есть на самом деле (рис. 5, 6). Ночью башня маяка подсвечивается мощными прожекторами, что улучшает ее опознаваемость с моря. Такая же подсветка действует и на аналогичном маяке в Оленевке, что еще раз подчеркивает их архитектурно-стилевой образ.



Рис. 4. Маяк на полуострове Херсонес

В отличие от своего аналога, Тарханкутского маяка, у которого сохранился родной винтовой трап, у Херсонесского маяка он маршевый, железобетонный, как в многоквартирных домах. Лестница состоит из 150 ступеней.





Рис. 5, 6. Башня маяка на полуострове Херсонес

Установленное на нем оборудование не имеет аналогов на территории Европы — мощность лампы составляет 1000 Вт, а дальность света — 16 миль. Цифры эти затмевают даже рабочие показатели светосигнальной установки близ французского острова Уэссан (в проливе Ла-Манш) [8, с. 23].

В остальном же абсолютно никаких отличий от маяка в Оленевке маяк на Херсонесе не имеет, в том числе и по осветительно-навигационному оборудованию. Несмотря на то, что в XXI веке корабли используют современные средства спутниковой навигации, свет Херсонесского маяка, как незыблемый символ, продолжает указывать дорогу домой морякам, как и сто, и двести лет назад.

3. Маяк на мысе Ай-Тодор

В западной части мыса Ай-Тодор в поселке Гаспра (отрог Харакс) на краю неприступной скалы высится маяк. На мысе Ай-Тодор, например, первую сигнальную башню возвели древние римляне одновременно с крепостью Харакс. Произошло это в I веке Новой эры по приказу императора Цезаря Веспасиана Августа. Само название «Харакс» имеет греческое происхождение и переводится как «огороженная местность» или «укрепление». Римский легион, стоявший в крепости, контролировал навигацию у берегов Крыма, где проходил морской путь из Боспора и Херсонеса к Трапезунту: портовый город Трапезунт являлся самой восточной, еще до времени правления римлян, греческой колонией на черноморском берегу Малой Азии и играл важную роль в торговле с анатолийскими государствами, в первую очередь, с государством Урарту, а войдя в состав Римской империи, Трапезунт стал важнейшим коммерческим центром и стоянкой римского флота на Черном море. Неизвестно, сколько простояла башня и почему разрушилась, но именно на ее руинах был заложен Ай-Тодорский

маяк. Место для возведения сооружения искали довольно долго. Ни единого подобного навигационного комплекса на Южном берегу еще не было. Отрог Харакс нависает над морем и обладает практически неограниченным «полем зрения», составляющим около 200 градусов. Высота источника света над уровнем моря (фокальная плоскость) составляет 87 метров.

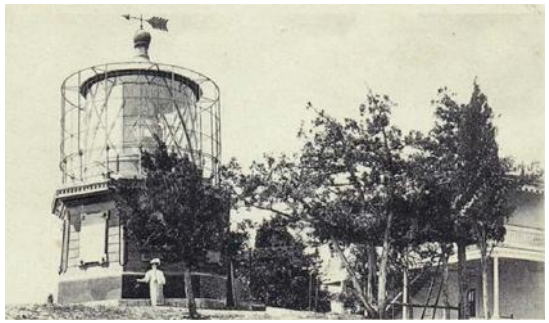


Рис. 7. Маяк Ай-Тодор. Фото 1890-е гг.

Обнаружил подходящую точку адмирал М. Лазарев, участвовавший в антарктической экспедиции с Беллинсгаузеном. Именно ему принадлежит честь основания Ай-Тодорского маяка в Крыму. Возведение началось на фундаменте древнеримской сигнальной башни в 1835 году. Вскоре маяк заступил на первую вахту. Однако финал строительных работ состоялся лишь спустя четыре десятилетия. Причины — Крымская война и необходимость реконструкции. Тогда же, в 1876-м, комплекс получил служебное помещение, была закончена отделка. Именно таким, как полтораста лет назад, видят маяк современные местные жители и туристы (рис. 7).

Во время Великой Отечественной войны Ай-Тодорский маяку в Гаспре был причинен огромный ущерб. После освобождения полуострова на маяке началась масштабная реконструкция, закончившаяся в 1948-м. Маяк представляет собой восьмигранную, выкрашенную в белый цвет башню девятиметровой высоты (30 футов), с круговой галереей, выполнен по собственноручным чертежам адмирала М.П. Лазарева. Архитектурной особенностью маяка являются портики и пилястры, подобные классической архитектуре Херсонесского и Тарханкутского маяков. Навигационный фонарь генерирует двойную зеленую вспышку каждые 6 секунд. Мощности света достаточно, чтобы его заметили суда, находящиеся на расстоянии 24 морских миль (около 44,5 километра). Здание Ай-Тодорского маяка в Крыму не претендует на оригинальность. Внешне это невысокое двухэтажное строение, где основание — мощный беленый восьмигранник, а верхняя часть — забранная решеткой «секретная зона». Все интерьерные элементы сохранились на маяке со времени постройки. Это и чистые толстые стены,

и лестница-пружина, и прекрасные кованые перила (рис. 8).



Рис. 8. Кованые перила маяка

Особенно привлекают внимание зрителя некоторые дверные ручки. Они выполнены в форме сжатого кулака, удерживающего металлический прут, за который удобно браться. Главный фонарь маяка — очень крупное мощное устройство, имеющее целых четыре лампы накаливания, забранные толстым изумрудно-зеленым стеклом. Стоит отметить, что это стекло, привезенное из Франции в XIX веке, и поныне несет службу.

4. Ялтинский маяк

В 1873 году в Ялте начали строить торговый порт и тут же начались неприятности — в темноте и тумане ночью столкнулось несколько кораблей. Тогда решили ставить в срочном порядке маяк — пока временный. Он был готов в 1874 году. У него был вид небольшого металлического домика высотой всего 20 футов. Но оптику для фонаря доставили из Франции, а маячный свет был виден на 8 морских миль.

Война 1877–1878 гг. с Турцией спутала Российской империи многие планы, и строительство Ялтинского порта откладывалось, а заодно — и сооружение постоянного маяка. Но он был необходим, ибо временный работал на осветительном масле, а при его сгорании образовывалось огромное количество копоти. Копоть быстро выводила из строя французскую оптику, и приходилось выключать маяк и отчищать налет. Это вредило функциональности (отключения иной раз случались несколько раз за ночь!) и ставило под угрозу навигацию [2, с. 83]. В 1889 году за дело взялся инженер, фортификатор и археолог А.Л. Бертье-Делагард. Он пожалел многострадальную французскую оптику и заодно с портом начал строить мол на мысе Иоанна и новый маяк.

В 1892 году строительство было завершено. У Ялты появился постоянный маяк. Теперь это была 17-метровая железобетонная конструкция с современным осветительным оборудованием и дальностью действия в 13 морских миль (рис. 9). Рядом с ним уже более века стоит еще



Рис. 9. Маяк в порту Ялты



Рис. 10. Маяк на мысе св. Ильи

одна часть архитектурной композиции — старинная пушка. Она является спутником маяка с момента его постройки.

5. Феодосийский маяк на мысе св. Ильи

Один из концов залива Феодосии — страшная угроза судоходству. Расположенный здесь мыс Ильи предательски опасен — как правило, скалы обнаруживаются вахтенными матросами уже слишком поздно. Следовательно, еще 25 веков назад на этом берегу появился светоч, показывающий вход в акваторию, а заодно и помечающий угрозу для корабелов. О нахождении здесь берегового сигнального сооружения историки узнали случайно — благодаря чудом уцелевшей (в боях очередной русско-турецкой войны) карте Кафы 1784 года. Дальнейшие исследования установили, что впервые фонарь появился здесь в IV веке до нашей эры. Его построило греко-тавро-скифское население Боспорского царства, потерявшее на прибрежных рифах несколько торговых кораблей. Видимо, разрушен он был также в древности, так как в Средневековье и даже в XIX столетии на мысе Ильи продолжали разбиваться корабли.

Ильинский маяк был построен в 1899 году (рис. 10). Он представляет собой ослепительно белую башню 15-метровой высоты, хорошо заметную с любой точки Феодосийского залива. Башня сложена из местного камня, с осветленными трехъярусными световыми проемами, фонарь цилиндрический. Комната управления отделана филенкой из дуба. Высота над уровнем моря составляет 65 метров. Входная группа первого этажа и

оконные проемы отделаны достаточно тяжелыми портиками в греческом стиле. Окна второго этажа представляют собой полукруглые проемы, обрамленные прямоугольными вытесанными каменными вставками, на третьем — простые прямоугольные проемы.

В 2006 году был установлен новый мощный светооптический модуль, обеспечивший нынешнюю дальность сигнала. Испускающие лучи светодиоды управляются кварцевым генератором, способным к многодневной автономной работе. Трехсекундные сигналы разделяет шестисекундная пауза. Работа маяка управляется мини-компьютером.

6. Евпаторийский маяк

Евпаторийская бухта и окружающие ее мысы издавна славились как одно из наиболее опасных мест на побережье Крыма. Суровый штормовой нрав здешних мест был известен еще древним грекам. При них Керкинитида (так они называли этот город) была процветающим торговым портом. Археологи на местности, а историки в древних документах ищут подтверждение того, что на Евпаторийском мысу еще с античных времен разводились сигнальные огни.

В отличие от выше рассмотренных маяков, евпаторийский расположен не в прибрежной полосе, а на удалении от берега. Евпаторийский мыс, на котором расположен маяк, был населен еще древнегреческими колонистами — ученые предполагают, что уже они могли обустроить на мысу какую-то сигнальную систему для своих судов. Но доказательств этому пока не обнаружено. Официальная история евпаторийского маяка отсчитывается от 1859 года, когда коммерческое Евпаторийское общество пароходства и торговли обратилось к правительству с просьбой соорудить возле Евпатории маяк ради безопасности мореплавания в этих водах. Начальство не спешило, но просьбу рассмотрело и сочло ее разумной. В 1860 году было принято решение о строительстве маяка в Евпатории, а на следующий год оно уже было реализовано [8, с. 114].



Рис. 11. Евпаторийский маяк

Хотя маяк был импортного производства (металличе-

скую башню изготовили в Англии, а осветительную систему — во Франции), качество его оказалось низким. К сожалению, решетчатая башня на четырех стойках, похожая на большой железный ящик, оказалась очень неудобной в обслуживании, особенно зимой. Об этом говорилось уже в 1867 году в «Отчете Гидрографического департамента» [6, с. 25]. Железная башня сильно страдала от песка и ветра, обслуживать маяк было непросто, а масляные лампы в осветительной системе постоянно гасли. Как ни странно, зимой масло застывало на несильных крымских морозах. Только в 1871 году масляные лампы наконец заменили нефтяными — нефть на холоде не застывала. Плохое качество влияло на эффективность маяка. Его башня была слишком низкой — 14 (по другим данным — 16) метров. Этой высоты явно было недостаточно: окрестности Евпатории плоски, как стол, и находятся почти на уровне моря. Маяк нельзя было «поднять», и небольшая высота расположения лампы делала ее видимой лишь с относительно малого расстояния [3, с. 72].

В 30-х годах XX века на башне установили радиомаяк, а перед началом Великой Отечественной войны нижнюю часть обветшавшей железной башни облицевали кирпичом. Современная высота маяка, равная 52 метрам, есть результат постепенной надстройки этажей, завершившая строительство и реконструкцию сооружения в 1970-м году. Его построили из железобетона с металлической опалубкой. Дальность свечения главного фонаря простиралась до 20 миль. Кроме этого, теперь стал доступен запасной фонарь, а его свечение увеличилась на 15 миль. В 1976 году был установлен радиомаяк, который обеспечивал более качественный и точный прием для антенной системы кораблей северо-западного района Черного моря. Согласно техническим документам, евпаторийский маяк является самым высоким не только на всем черноморском побережье России, но и во всей нашей стране.

7. Еникальский маяк

Недалеко от Керчи на мысе Фонарь, являющимся восточной оконечностью полуострова, располагается Еникальский маяк. Построен в 1820 году по проектным чертежам Л. Спафарьева. Соответственно, он имеет общие характерные черты с двумя маяками на западном побережье Крыма. Первая — толщина стен (2 метра) у основания и цилиндрическая форма цоколя. Вторая — система навигационного освещения и сама кабина фонаря аналогичны вышерассмотренным проектам этого инже-



Рис. 12. Маяк на мысе Ени-Кале

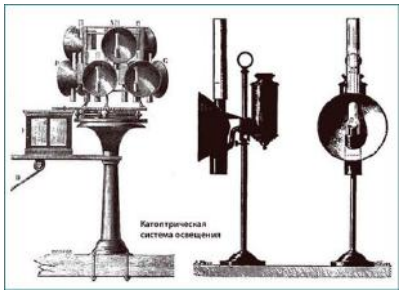


Рис. 13. Система освещения на маяках Крыма до 1861 года

нера. Высота башни составляет 26 метров (рис. 12). Материал — камень из местных Аджимушкайских каменоломен [1, с. 71]. Оконные проемы чистые, без обрамления портиками.

Еще в древние времена Керченский пролив был важнейшим судоходным путем. Однако из-за особенности местности морская навигация здесь была крайне затруднительна. Суда часто садились на мель или разбивались о прибрежные скалы. Именно поэтому здесь издревле зажигались огни, помогающие морякам пройти узкий участок моря и войти в порт без потерь. Так, известный древнегреческий географ и путешественник Скилак Кариандский в 350 году до н. э. писал, что на башнях городища Парфениум, который в то время находился на мысе, ежевечерне зажигались огни, облегчающие судам дорогу в родную гавань [4, с. 106].

Изначально источником света в маяке служили фитильные лампы, заправляемые маслом из семян сурепки. Двенадцати таких осветительных приборов хватало для создания яркого луча (рис. 13). В 1861 году маяк переоборудовали, в соответствии с техническим прогрессом. Так, специально для него был заказан френелевский оптический аппарат. В этом осветительном приборе также был фитиль, но вот работал он уже на керосине.

Кроме того, маяк стал вращающимся. Этот эффект был достигнут с помощью специального аппарата, представляющего собой кольцевой поплавок, опущенный в ванну с ртутью. В 1898 году френелевскую лампу заменили на керосинокалильную. Этот прибор работал по иному принципу. Керосин нагревал калильное тело, а оно уже светилось в течение продолжительного времени, да и свет был значительно ярче. В 1911

году была проведена еще одна корректировка: свет маяка стал двухцветным, что упрощало судам ориентирование в акватории [3, с. 58].

Современный облик фонарь приобрел в 1953 году, когда после войны была отреставрирована каменная башня, установлено новое дизель-электрическое оборудование, аккумуляторные батареи и были построены все необходимые технические службы. К началу 1951 года специалисты севастопольского Военморпроекта под руководством архитектора Ивана Григорьевича Головачева сдали на утверждение всю техническую документацию на строительство и реконструкцию Еникальского маяка, а к лету 1952 года возвели восьмиквартирный жилой дом и здания служб, через год закончили строительство 26-метровой башни [3, с. 64]. Сейчас Еникальский маяк оснащен морскими подсистемами на базе спутниковых систем GPS и ГЛОНАСС. К световому навигационному фонарю ведет винтовая лестница. Ежедневно начальник маяка должен подниматься по ней на высоту 20 метров, чтобы проверить оборудование.

8. Маяк в селе Малореченское

Храм-маяк Николая Чудотворца — уникальный архитектурный объект Крыма. Он может исполнять сразу три функции: действующей церкви, музея и маяка. Несмотря на то, что храм был построен относительно недавно и в очень короткие сроки, он привлекает внимания многих туристов, в первую очередь, высотой и росписью внутреннего убранства. Это самый высокий храм-маяк в Крыму, его высота почти 65 метров. Внутренняя часть купола изобилует изображением зодиакальных созвездий, что крайне редко можно увидеть в храмах, опираясь на отношение церкви к астрологии. По сути, это один из немногих Храмов-маяков в Крыму, данную функцию может также выполнять и Форосская Церковь, но реальным претендентом все же остается Храм-маяк Николая Чудотворца. Стилистически он напоминать корабль, а вся внутренняя атрибутика отображает сопричастность строения к морской тематике (рис. 14).



Рис. 14. Маяк в Малореченском

Церковь-маяк в Малореченском была построена за три года в 2007 году. Главным дизайнером для внутреннего и внешнего убранства был выбран Анатолий Гайдамака, народный художник

Украины. Храм возводился по благословлению Митрополита Московского и Всея Руси Алексия II. Проект морского мемориала совместил в себе все фундаментальные атрибуты храмового дизайна, но при этом приобрел уникальные новшества в виде купола, изображающего земной шар и мириады звезд, которые указывают путь морякам в их дальнем плаванье, и большого количества икон, отображающих жизненный путь Николая Чудотворца.

Храмовая площадка стилизована под палубу и капитанский мостик. Якоря и якорные цепи, окна в виде иллюминаторов, кнехты, поминальные чаши для свечей, закрепленные на цепях, создают иллюзию, что церковь — своеобразный корабль, плывущий по житейскому морю. Такая метафора.

Стены храма ориентированы по сторонам света. Их — четыре, и на каждой — собственное витражное панно площадью в 60 квадратных метров. С четырех сторон стены здания украшены огромными панно с изображением святых: Николая Чудотворца, Богоматери: Афонской Божьей Матери, «Знамение» и Покрова Богородицы. Украшения выполнены с применением морской тематики — цепей, волн, якорей. Они, конечно, ненастоящие, однако лепные барельефы сделаны мастерски, потрясающе правдоподобно. Ниже маячного фонаря располагается колокольня с электрическими приводами колоколов. Такая система позволяет создавать уникальные мелодии различной тематики. При храме имеется небольшой парк и музей. Рядом с культовым сооружением стоят настоящие якоря. Нижнюю кровлю церкви украшает четверка кованых флюгеров в виде парусников. На самой вершине располагается смотровая площадка. На одной из стен храма имеется стена с именами погибших в результате кораблекрушений. Особенность внутренней росписи храма состоит в том, что изображены библейские истории, связанные с водной стихией, в том числе и Ноев ковчег до и после потопа. На сводных арках храма расположены лики 40 мучеников Севастийских.

Храм-маяк Николая чудотворца в Крыму строен, красив и разительно отличается от всех изукрашенных помпезных аналогов. Он одновременно похож и на скромную часовенку, и на памятную стелу. Ночью же он превращается в исполинский столб света, маня путешественников и привлекая внимание мореходов. Храм видно из самых отдаленных точек бескрайнего простора. Он отлично просматривается и с гор Демерджи и Аю-Даг.

Рассмотрев основные маяки обозначенного региона, можно утверждать, что данные сооружения представляют собой достаточно специфическую категорию культурного наследия, включающую в себя как, собственно, саму архитектуру, так и инженерные разработки в области гидрографии и навигации. А саму эволюцию навигационного оборудования можно рассматривать как практику инженерного дизайна. Непосредственно сами сооружения можно классифицировать по двум основным группам, вне зависимости от времени их постройки.

В первую группу входят объекты, расположенные на равнинной, открытой местности. Именно такой природный характер территории застройки способствовал увеличению высоты конструкции маяков на полуострове Тарханкут, Херсонес, мысе Ени-Кале и в Евпатории. Также и диаметр основания башен был более существенным, что в совокупности с круглой цилиндрической формой, сужающейся к верхней точке, к фонарной башне, создавало большую сопротивляемость физической силе волн, возникающих во время шторма, поскольку маяки возводились на расстоянии 30 метров от береговой черты. Исключением здесь является лишь десятигранная башня маяка в Евпатории, расположенная в 440 метрах от уреза воды. Тем не менее, ее рекордная высота в 52 м позволяет четко функционировать объекту.

Во вторую группу входят маяки, расположенные в горной местности. Соответственно, используя природный ландшафт, они имеют сравнительно небольшую высоту и достаточно меньшую толщину стен — до одного метра. Фундамент, в отличие от равнинных объектов, тоже недостаточно глубокий, что обусловлено физической сопротивляемостью скального грунта. Исключением в этой группе является маяк в Ялте, расположенный на самом причале, около уреза воды. Но, благодаря легкой конструкции Бертье-Делагарда, не позволяющей проседать самому причалу, а как бы органически «вмонтированной» в него и тем самым являющейся конструктивным узлом, сжимающим две причальные стенки, этот объект, несмотря на свои небольшие габариты, также четко выполняет свою функцию.

Классический архитектурный стиль, заимствованный из храмов Древней Греции, объединяет все рассмотренные сооружения, возведенные в XIX веке. Базовыми элементами формообразующих конструкций при этом являются колонна, портик и пилястры для маяков первой группы и колонна, портик и восьмигранник для второй группы. Основные маяки, такие как на мысе Меганом или Форос, не рассматриваемые в данной статье, но имеющие общее стилевое единство с остальными, составляют единый неповторимый ансамбль по периметру Крымского полуострова, создавая целостную картину с определенными архитектурными нюансами. А единое для всех объектов осветительное навигационное оборудование, разработанное на протяжении столетий, также являет собой огромный технологический, инженерный и конструктивный пласт для изучения специалистами. Отдельно стоит рассматривать храм-маяк-музей в Малореченском, не имеющий себе аналогов в мировой практике, и, вероятно, его можно считать родоначальником третьей группы как по своему функциональному предназначению, так и по архитектуре.

Список литературы:

1. *Аксентьев С.* Маяки Леонтия Спафарьева // Север. — 2006. — № 11–12.

2. *Андросов С.А.* Жизнь и деятельность А.Л. Бертье-Делагарда в документах Государственного архива Автономной Республики Крым // Культура народов Причерноморья. — Симферополь, 2001.

3. *Мартынов К.Б.* Навигационное оборудование морских путей. Зрительные средства и методы. — Москва: Морской транспорт, 1962.

4. *Панченко Д.В.* История Скилака из Карианды // Абарис. — 2004. — № 5.

5. *Прохоров А.М.* Френеля линза // Физическая энциклопедия. — Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998.

6. *Степанов В.С., Григорович П.И.* В память столетнего юбилея императорского Военного ордена Святого великомученика и Победоносца Георгия. (1769–1869). — Санкт-Петербург, 1869.

7. *Стеллер Г.В.* Дневник плавания с Берингом к берегам Америки 1741–1742. — Москва: ПАН, 1995.

8. *Тарасенко Д.В.* Весь Западный Крым: история, природа, культура, туристические маршруты. — Симферополь: Бизнес-Информ, 2008.

К.О. МХИТАРЯН
Старший преподаватель кафедры дизайна Казанского государственного архитектурно-строительного университета
e-mail: mk92@inbox.ru

Ж.И. АЙТУГАНОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков Казанского государственного энергетического университета
e-mail: karinajhanna@mail.ru

Т.Д. САТТАРОВА
Старший преподаватель кафедры реконструкции, реставрации архитектурного наследия и основ архитектуры Казанского государственного архитектурно-строительного университета
e-mail: shstd13@yandex.ru

ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ФЕРМЫ, ИХ ХАРАКТЕРИСТИКИ, КОНЦЕПЦИИ И ВИДЫ

K.O. MKHITARYAN
Senior Lecturer, Department of Design of the Kazan State University of Architecture and Civil Engineering
e-mail: mk92@inbox.ru

J.I. AYTUGANOVA
Ph.D., Associate Professor, Department of Foreign Languages of the Kazan State Power Engineering University
e-mail: karinajhanna@mail.ru

T.D. SATTAROVA
Senior Lecturer, Department of RaRAH and Fundamentals of Architecture Kazan State University of Architecture and Civil Engineering
e-mail: shstd13@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_210_222

VERTICAL FARMS, THEIR CHARACTERISTICS, CONCEPTS AND TYPES

С каждым годом мы все чаще видим появление новых объектов городской застройки с вертикальным озеленением или уже даже с вертикальным лесом. Застройка становится все плотнее, растет численность населения, и под озеленение территорий не остается свободных площадей. Еще 10 лет назад вертикальные фермы казались утопическими проектами, но сегодня мы видим первые экспериментальные здания в крупнейших мегаполисах мира, что говорит о готовности общества к принятию новых форм и условий жизни. И сейчас вертикальные фермы, зоопарки, плавучие города уже не кажутся такими несбыточными.

Every year we increasingly see the emergence of new urban development objects with vertical gardening or even with a vertical forest. Buildings are getting denser, the population is growing, and there is no free space left for landscaping. Even 10 years ago, vertical farms seemed like utopian projects, but today we see the first experimental buildings in the largest metropolitan areas of the world, which indicates the readiness of society to accept new forms and conditions of life. And now vertical farms, zoos, floating cities no longer seem so unrealizable.

Ключевые слова: вертикальное озеленение, вертикальные фермы, ландшафтный дизайн, зеленые стены, городской дизайн, экоархитектура, биомиметика, небоскреб.
Keywords: vertical gardening, vertical farms, landscaping, green façades, urban design, eco architecture, biomimetics, skyscraper.

По определению, вертикальная ферма — это обобщенное название высокоавтоматизированного агропромышленного комплекса, размещенного в специально спроектированном высотном здании, а также название самого здания [1]. Главное отличие вертикальных ферм от традиционных тепличных хозяйств и животноводческих ферм — интенсивный подход к использованию территории, вертикальное многоярусное размещение насаждений. Выделяют два основных типа вертикальных ферм по роду деятельности — сельскохозяйственные и животноводче-

ские, по виду — стационарные, переносные, плавающие, трансформирующиеся, на опорах [2].

Концепция вертикальных ферм озвучена профессором микробиологии и экологии Колумбийского университета, ведущим экспертом в мире по внутриклеточному паразитизму, доктором Диксоном Деспомьером (Dickson Despommier) в журнале Нью-Йорк в апреле 2007 года. Он тщательно проводил исследование вместе с группой архитекторов и выявил: для разработки и воплощения проекта вертикальной теплицы в жизнь потребуется 10 лет. Также потребуется совмещать современные разработки сельского хозяйства с новыми разработками экоархитектуры.

Стимулом для создания вертикальной фермы стал не только экологический аспект, но и постоянный прирост населения планеты. К примеру, вертикальная гидропонная ферма во Флориде выращивает на 1 акре (около 4 000 кв. м) земли столько же урожая, сколько обычная ферма выращивает на 30 акрах (около 120 000 кв. м). Следовательно, с меньшей площади можно получать больше урожая и несколько раз в год. Рост индустрии в 2000–2010 годах сдерживался высокими энергозатратами на фитоосвещение вертикальных ферм, коммерческие проекты не достигали рентабельности. Однако в последующее десятилетие рост эффективности светодиодного освещения и снижение цен на электроэнергию из возобновляемых источников сделали возможным коммерческое «вертикальное» производство салатных трав, овощей и ягод, а также появление разработчиков технологий и производителей оборудования для отрасли.

В период с 2014 по 2020 год суммарно около 1,8 млрд долларов США было инвестировано в стартапы отрасли. Были созданы и в настоящее время существуют ряд специализированных отраслевых новостных изданий, а также международная Ассоциация вертикального фермерства со штаб-квартирой в Мюнхене, Германия. Несмотря на новизну таких проектов, многие архитекторы вдохновляются данной темой уже сейчас. Архитекторы, которые создают концепт проекты вертикальных ферм-небоскребов, в основном, обращаются к природным формам и процессам, то есть активно используют биомиметические принципы формообразования для своих проектов. Они используют эти принципы как в построении внешней, так и внутренней структуры архитектурного объема.

Обобщенные характеристики вертикальных ферм:

— Полная энергетическая независимость, благодаря использованию солнечной и ветровой энергии.



Рис. 1. Геодезический купол Plantagon, 2009 год



Рис. 2. Вертикальная Ферма Dragonfly, Венсан Каллебо

— Системы сбора и очистки воды, переработки CO_2 и отходов, использование энергии биомассы.

— Гибкая конструкция и возможность установки дополнительных модулей.

— Зеленые сады, вертикальные гидропонные и аэропонные участки для выращивания растений и зерновых культур, бассейны с рыбой, фермы с животными.

К преимуществам вертикальных ферм можно отнести следующее:

— круглогодичный сбор урожая (0,4 ГА в закрытых помещениях эквивалентен 2 ГА открытого грунта);

— исключены случаи неурожая вследствие неблагоприятных погодных условий, наводнений, засухи или действия вредителей;

— продукция, выращенная в таких фермах, является экологически чистой, поскольку не обрабатывается никакими гербицидами, пестицидами или удобрениями;

— фермы-небоскребы снижают уровень ряда инфекционных заболеваний, свойственных сельскохозяйственным растениям;

— вертикальные фермы существенно сокращают использование природного топлива, так как не требуется никакая массивная техника;

— фермы-небоскребы создают новые рабочие места;

— возможность расположения зеленых садов, вертикальных гидропонных и аэропонных участков для выращивания растений и зерновых культур, бассейнов с рыбой, ферм с животными;

— смогут обеспечить стабилизацию экономического кризиса в странах третьего мира;

— освобождение большой площади земли, которую можно будет восстановить под лес, что, к тому же, значительно уменьшит содержание CO_2 в атмосфере.

Геодезический купол Plantagon, 2009 год (рис. 1)

Шведско-американская компания Plantagon разработала невероятное решение для города: массивная урбанистическая теплица внутри геодезического купола; вертикальная ферма, состоящая из спиральной рампы внутри сферического купола. Судя по всему, первый «плантагон» будет представлять собой прозрачный шар высотой с 17-этажный дом, в котором овощи будут выращиваться в лотках на гигантской спирали [3].



Рис. 3. Небоскребы-дирижабли Hydrogenase, Венсан Каллебо

Вертикальная Ферма Dragonfly, Венсан Каллебо (рис. 2)

Вслед за проектом вертикальной фермы от компании Romses architects, свой проект подобной конструкции представила бельгийская фирма Vincent Callebaut architectures. Проект называется Dragonfly Vertical Farm, хотя внешне он больше напоминает парус, чем «стрекозиные крылья». В проекте предусмотрено 28 полей для выращивания зерновых культур, овощей и фруктов. Кроме того, архитектор предлагает разместить в сооружении молочную и мясную фермы [4].

Небоскребы-дирижабли Hydrogenase, Венсан Каллебо (рис. 3)

Была разработана уникальная концепция небоскребов в виде дирижаблей, которые предназначены не только для полетов, но и для очистки окружающей среды. Основную часть башен будут покрывать энергосберегающие стеклопакеты, рассчитанные для минимизации тепловых потерь внутри помещений и для обеспечения их необходимым естественным светом. Большая часть остекления будет отведена для биоферм, которые разместятся внутри конструкции [5].



Рис. 4. Вертикальная ферма Hortus Celestia. Нидерланды

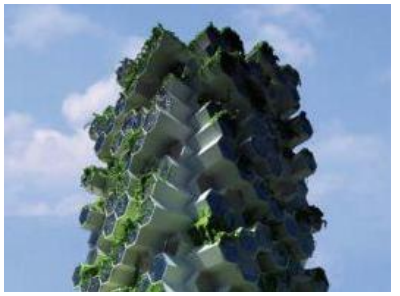


Рис. 5. Башня London Tower Farm, от Xome Arquitectos

Вертикальная ферма Hortus Celestia (рис. 4)

Hortus Celestia представляет собой вертикальную ферму-небоскреб в городе Налдвейк, Нидерланды. Башня имеет 28 этажей с закрытыми оранжереями и еще 14 этажей, предназначенных для выращивания сельскохозяйственных культур. Башня функционирует как демонстрационный центр для голландских партнеров, в области инновационных технологий. За фасадом виднеются очень красивые демонстрационные теплицы, в которых выращивают как сельскохозяйственные культуры, так и декоративные растения и цветы [6].

Башня London Tower Farm, от Xome Arquitectos (рис. 5)

При разработке башни Xome Arquitectos распланировали внутреннее пространство так, чтобы была возможность создать для жителей развитую социальную и бытовую инфраструктуру, включая торговые точки, зоны отдыха и т. д., поэтому проект, который участвовал в конкурсе LOFT AWR 2011, получился похожим на улей — сотовидные жилые апартаменты по периметру и уровни для выращивания сельскохозяйственных культур в центре. Фасад башни имеет шестиугольную форму — форму стандартной молекулы углерода с атомным числом шесть. Сельскохозяйственная продукция выращивается в центральной части башни, к которой жители имеют доступ в любое время [7].

Вертикальная Ферма Seawater Vertical Farm, от Studiomobile (рис. 6)

Обращаясь к недостатку природных ресурсов ОАЭ, итальянские архитекторы из Studiomobile придумали Вертикальную морскую ферму



Рис. 6. Вертикальная Ферма Seawater Vertical Farm, от Studiomobile



Рис. 7. The Vertical Zoo: A Wild Greenery, Wrapped Tower

(Seawater Vertical Farm). Конструкция задумана в виде побега, разветвляющегося воздушными садами, она использует морскую воду для создания экосистемы, где можно выращивать злаки среди облаков. Она является инновационной концепцией, которая использует морскую воду, чтобы охладить и увлажнить оранжереи [8].

The Vertical Zoo: A Wild Greenery, Wrapped Tower (рис. 7)

Зоопарк состоит из уровней в форме шестиконечной звезды, разработанного для увеличения пространства и вида. Он основан на ядре или стволе, на котором висит шесть платформ. Башня модульная, поэтому по мере необходимости или появления финансирования могут быть добавлены новые уровни сверху. Пышная зелень, окружающая башню, защищает жителей от внешнего воздействия. Композиция из звездных уровней усиливает естественную вентиляцию и улучшает вид. Несколько башен могут быть построены рядом, чтобы создать большой взаимосвязанный комплекс [9].



Рис. 8. Dubbed Urban Skyfarm



Рис. 9. Фермы на опорах

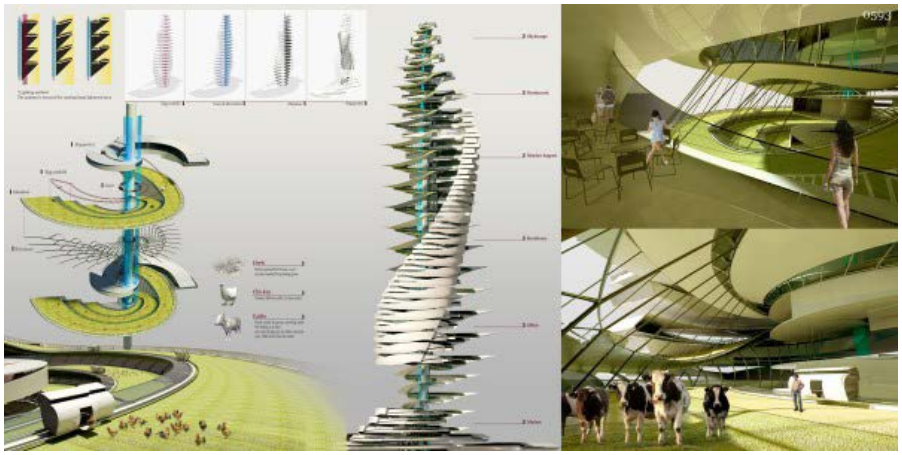


Рис. 10. Circular Symbiosis Tower Lee dongjin, Park Jinkyu, Lee Jeongwoo, Южная Корея

Dubbed Urban Skyfarm (рис. 8)

Строение SkyFarm станет живой машиной, которая будет улучшать качество окружающей среды, используя системы фильтрации воды и воздуха, обеспечивая зеленью, а также производством возобновляемых источников энергии. В такой архитектуре фруктовые деревья и крупные овощи получают идеальную концентрацию свежего воздуха и света [10].

Фермы на опорах (рис. 9)

Возносящиеся ввысь на несколько десятков этажей, потребляющие минимум воды и ископаемого топлива, эти концепции башен-небоскребов для выращивания сельскохозяйственных культур можно устанавливать непосредственно в городах. Кроме того, благодаря своей модульности, они могут быть легко демонтированы и перевезены на другое место для установки. На полых опорах, вбитых в землю, монтируются вертикальные поддерживающие колонны, на которых, в свою очередь, устанавливаются специальные треки для выращивания растений [11].

Circular Symbiosis Tower Lee dongjin, Park Jinkyu, Lee Jeongwoo, Южная Корея (рис. 10)

За последние несколько лет мы видели много проектов вертикальных ферм, но ферма Circular Symbiosis является первым небоскребом,

которая предлагает вертикальную ферму для фактического поголовья. Основная концепция заключается в создании нового места для выращивания скота в пределах города. Небоскреб состоит из спиралевидных платформ или зеленых полей, где скот будет свободно перемещаться [12].

Башня-Ферма на окраине Лондона, Брендон Мартелл (рис. 11)

Стратегия жизнеобеспечения Башни-Фермы, некоторым образом, похожа на механизм выживания дерева, на то, как дерево использует дождевую воду и солнце для того, чтобы выжить. Здание также оснащено ветровыми турбинами с вертикальной осью, расположенными на его внешних краях, которые производят электричество от энергии ветра. Ферма является не только пространством для выращивания сельскохозяйственных культур. Она имеет дополнительно два жилых этажа и несколько гидропонных этажей [13].

Пока одни на протяжении последних 15 лет расписывали теории развития и рисовали проекты вертикальных ферм, другие потихоньку начали реализовывать небольшие проекты вертикальных теплиц в городской среде, тем самым, создавая платформу для дальнейшего скачка в данном направлении.

Vertical Urban Farm, Роменвиль от Ilimelgo, 2021 год (рис. 12)

Эта вертикальная ферма представляет собой семиэтажное сооружение из стали, дерева и стекла. Вертикальная городская ферма функционирует, скорее, как образовательное учреждение, которое знакомит местных жителей с вертикальным земледелием, а не для коммерческого производ-



Рис. 11. Башня-Ферма на окраине Лондона, Брендон Мартелл



Рис. 12. Vertical Urban Farm, Роменвиль от Ilimelgo, 2021 год



Рис. 13. Urban Vertical Farm от Brightfood. Стефано Боэри



Рис. 14. Pasona H.Q. Kono Designs, Токио, 9 этажей

ства. На первом этаже здания расположены ресторан, мастерские и педагогические сады для облегчения общественных мероприятий. Vertical Urban Farm использует естественное освещение вместо использования светодиодов для обеспечения необходимого освещения, необходимого растениям [14].

Urban Vertical Farm от Brightfood (рис. 13)

Чтобы еще больше приблизить сельское хозяйство к городским условиям, Стефано Боэри предложил новую структуру, которая объединяет коммерческие помещения, офисы и вертикальные фермы. Все теплицы выходят окнами на юг, чтобы максимально увеличить естественное освещение. В то время как некоторые теплицы доступны для посетителей, семь из двенадцати теплиц соединены напрямую с офисными помещениями. Цель проекта — выделить больше городского пространства для производства продуктов питания и разнообразия видов, объединив повседневные рабочие сценарии с вертикальным лесным и городским сельским хозяйством [15].

Pasona H.Q. | Kono Designs, Токио, 9 этажей (рис. 14)

Проект состоит из двойного зеленого фасада, офисов, зрительного зала, столовых, сада на крыше и, что особенно важно, городских сельскохозяйственных объектов, интегрированных в здание. Зеленые насаждения составляют более 43 000 квадратных футов с 200 видами, включая фрукты, овощи и рис, которые собирают, готовят и подают в столовых в здании. Двойной зеленый фасад украшен сезонными цветами и апель-

синовыми деревьями, посаженными на балконах высотой 3 фута. Используя как гидропонное, так и почвенное земледелие, в штаб-квартире Pasona растениеводы и офисные работники делят общее пространство. Например, томатные лозы подвешивают над столами для совещаний, деревья лимона и маракуйи используются в качестве перегородок для помещений для встреч, листья салата выращивают внутри помещений для семинаров, а ростки фасоли выращивают под скамейками. В главном вестибюле также есть рисовые поля и поле брокколи [16].



Рис. 15. Фермерский дом Precht

Фермерский дом Precht (рис. 15)

Деревянные блоки А-образной формы могут быть скомпонованы в различных комбинациях, чтобы удовлетворить потребности каждой семьи. Под рамами А-образной формы находятся жилые помещения с непосредственным доступом к отрицательному пространству, образованному между А-образными формами. Дождевая и серая вода собираются и проходят через систему очистки, что делает их пригодными для садоводства. Органические отходы отправляются в подвал, где превращаются в компост, который затем можно использовать для выращивания сельскохозяйственных культур. Кроме того, тепло, выделяемое в результате деятельности человека, может помочь обогревать теплицы [15].

В России данное направление только сейчас начинает набирать обороты, и то — проекты идут, в большинстве случаев, в техническом направлении, это — искусственный интеллект, сборка своих гидропонных систем, агрофермы для домашнего использования. В основном, это небольшие малоэтажные фермы по выращиванию микрозелени, зелени и ягод. На протяжении последних 11 лет на кафедре дизайна в КГАСУ создаются различные по функционалу проекты на базе параметрического моделирования. Биомиметические и футуристические формы тянут на себя и наложение новых функций. В 2014 году под руководством Н.М. Надыршина был создан проект по вертикальной ферме (рис. 16), который

впоследствии перешел в дипломный проект, и был выведено новое понятие «вертикальная зеленая инфраструктура» (рис. 17). Сегодня на кафедре дизайна в КГАСУ под руководством К.О. Мхитарян, Р.Р. Хафизова, А.Ф. Ибрагимовой продолжают создаваться данные проекты (рис. 18).

На сегодняшний день вертикальные фермы можно считать финальной стадией в эволюции вертикального озеленения. Они являются следствием необходимости совместить город и сельское хозяйство путем внедрения всей сельскохозяйственной технологии в высотные здания, из-за недостатка необходимых свободных земель. Ввиду густой заселенности современных городов, плотной застройки и невозможности горожан взаимодействовать с окружающей средой зеленые крыши и вертикальное озеленение должны синтезироваться в вертикальные фермы, которые будет насыщать городскую среду зелеными насаждениями. Вертикальные фермы, по своей сути, могут нести в себе не только сельскохозяйственную направленность, но и некоим образом заключать в себе вертикальный ландшафт, плавно переходящий из парка на фасад здания. Также из-за сильного расслоения общества появившиеся в городе фермы должны будут образовывать некие общины, в которых будут жить только люди, занимающиеся агропромышленностью. Либо же наоборот, пример Японии: возникнет либо смена профессии, либо синтез двух профессий.

Примечания:

1. Вертикальная ферма // Wikipedia.org: ВИКИПЕДИЯ свободная энциклопедия. 28 октября 2016. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вертикальная_ферма (дата обращения: 05.12.2016).

2. Фермы будущего // Мир науки и техники. 7 июля 2016. — URL: http://mirnt.ru/environment/fermy-budushcheho (дата обращения: 05.12.2016).

3. Plantagon: Геодезический купол-ферма будущего. — URL: http://www.infuture.ru/article/2211 (дата обращения: 11.04.2023).

4. Вертикальная ферма «Стрекоза» (Dragonfly) Нью-Йорк, США. — URL: http://www.mirkrasiv.ru/articles/vertikalnaja-ferma-strekoza-dragonfly-nyu-iorkssha.html (дата обращения: 11.04.2023).

5. Еще один зеленый концпет — летающий корабль-ферма. — URL: http://facepla.net/index.php/component/content/article?id=637:flying-farm-design (дата обращения: 11.04.2023).

6. Вертикальная ферма Hortus Celestia была открыта для посещения в Нидерландах. — URL: http://www.vzavtra.net/eko-zdaniya/vertikalnaya-ferma-

hortus-celestia-byla-otkryta-dlya-poseshheniya-v-niderlandax.html (дата обращения: 11.04.2023).

7. Новая лондонская вертикальная ферма похожа на улей, но в ней будут жить люди. — URL: http://www.vzavtra.net/eko-zdaniya/novaya-londonskaya-vertikalnaya-ferma-poxozha-na-ulej-no-v-nej-budut-zhit-lyudi.html (дата обращения: 11.04.2023).

8. Вертикальная Ферма от Studiomobile. — URL: http://prolite.ru/2009/03/06/vertikalnaya-ferma-ot-studiomobile/ (дата обращения: 11.04.2023).

9. Морские вертикальные фермы в Дубае. — URL: http://www.infuture.ru/article/1812 (дата обращения: 11.04.2023).

10. The Vertical Zoo: A Wild Greenery Wrapped Tower That Provides. — URL: http://inhabitat.com/the-vertical-zoo-a-wild-greenery-wrapped-tower-that-provides-refuge-for-animalia/vertical-zoo-bubu-arquitectos-8/ (дата обращения: 11.04.2023).

11. Морское Дерево от Waterstudio.nl станет заповедником местной флоры и фауны. — URL: http://www.vzavtra.net/eko-zdaniya/morskoe-derevo-ot-waterstudio-nl-stanet-zapovednikom-mestnoj-flory-i-fauny.html (дата обращения: 11.04.2023).

12. Вертикальная ферма экологически устойчивое будущее для сельского хозяйства. — URL: http://www.vzavtra.net/eko-zdaniya/vertikalnaya-ferma---ekologicheski-ustojchivoe-budushhee-dlya-selskogo-xozyajstva.html (дата обращения: 11.04.2023).

13. Vertical Farm. — URL: http://www.evolo.us/architecture/vertical-farm-2/

14. Башня-Ферма будет построена на окраине Лондона. — URL: http://www.vzavtra.net/sovremennye-zdaniya/bashnya-ferma-budet-postroena-na-okraine-londona.html (дата обращения: 11.04.2023).

15. Укрупнение: городское сельское хозяйство достигает новых архитектурных высот на вертикальных фермах. — URL: https://architizer.com/blog/inspiration/stories/vertical-farming-urban-agriculture/ (дата обращения: 11.04.2023).

16. Pasona Urban Farm by Kono Designs. — URL: https://www.dezeen.com/2013/09/12/pasona-urban-farm-by-kono-designs/ (дата обращения: 11.04.2023).

ЧАН КУОК ТХИНЬ

Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: frenkyfix@mail.ru

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой «Дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета
e-mail: igorlov64@mail.ru

CHAN QUOC TINH

Applicant. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: frenkyfix@mail.ru

I.I. ORLOV

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_223_232

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ОБЩИННОГО ДОМА «ДИНЬ» XVI–XVIII вв. И ПЕРСПЕКТИВЫ СОХРАНЕНИЯ

FUNCTIONAL-SPATIAL AND CONSTRUCTIVE GENESIS OF THE COMMUNITY HOUSE IN THE XVI–XVIII CENTURIES

В данной статье рассматриваются функционально-пространственные и конструктивные особенности народной архитектуры павильонов «динь» Северного Вьетнама, которые отчетливо формируются примерно с XVI века. В статье дано краткое изложение проблемы функционально-пространственного и конструктивного генезиса павильонов «динь» и представлены как научные, так и информационно-ознакомительные материалы

по отдельным объектам и искусству оформления павильонов. Авторами дана классификация функционально-пространственных и конструктивных особенностей, которая включает ряд специфических факторов которые, соответствуют исключительно сельской ментальности Вьетнама.

This article considers the historical prerequisites for the addition of functional-spatial and structural features of the folk architecture of the Dinh pavilions of North Vietnam, which have been clearly formed since about the 16th century. The article gives a summary of the problem of functional-spatial and constructive genesis of the Dinh pavilions and presents both scientific and informational materials on individual objects and the art of designing pavilions. The authors gave a classification of functional-spatial and structural features, which includes those corresponding exclusively to Vietnamese rural mentality.

Ключевые слова: Северный Вьетнам, павильон «динь», архитектура, строительные особенности, пространство, декоративно-прикладное искусство.
Keywords: North Vietnam, the Dinh pavilion, architecture, building features, space, decorative and applied art.

Введение

Художественный потенциал архитектуры общинного дома «динь» реализован свободным мышлением мастеров в русле традиционного народного вьетнамского творчества. В живописном сочетании с ландшафтом технологических и культурных факторов сложилась целостная средовая система ансамбля общинного дома. Объект культурного наследия Северного Вьетнама, сохранившиеся павильоны «динь» прожили долгую жизнь архитектурных сооружений. Построенные в глухих селениях, они сохранились в первоначальной форме и тихо продолжают существовать сегодня, другие павильоны, оказавшиеся в зоне активной социально-экономической жизни, регулярно обустраивались новыми приделами, ремонтировались, насыщались ритуальными предметами, обновляли свой резной декор [1].

Постановка проблемы

Состояние современных общинных домов весьма плачевно. Все запасы прочности деревянных балочных конструкций большинства из них уже давно истекли. Однако, благодаря, биологической составляющей древесины базовых конструкций, ордерная структура павильонов «динь» и их архитектурный образ пока еще остаются неизменными. Кроме того, специфика «наложения» резного декора на опорные элементы, без нарушения визуально тектонической целостности несущих конструкций, позволяет оперировать изобразительным материалом в процессе реставрации павильонов [2]. В деревенских павильонах «динь» также сохранились некоторые барельефы XVI–XVIII вв., которые можно реставрировать с помощью современных технологий, Именно деревянные барельефы общинных домов наиболее выразительно подчеркивают национальное восприятие традиционной космологии. Хотя детальная проработка этих произведений и не отличается изысканностью композиции и техники резьбы, а так же орнаментальной многогранностью, тем не менее, все это составляет культурное наследие провинциального искусства, сохраняющего многовековые традиции Вьетнама [3].

Актуальность исследования

Неизбежность возникновения вопросов уместности сохранения или замены тех или иных деталей и приемов декора «динь» для восстановления целостности изначального образа павильонов заставляет еще раз обратиться к истории возникновения павильонов динь, уже как типологического объекта древней истории Юго-Восточной Азии. Региона, где мощный потенциал китайской культуры распространял свое влияние на окрестные регионы до тех пор, пока не произошло их государственное обособление, а развитие национальной культуры в дальнейшем протекало по своим руслам [4].

Ход исследования

Географически район Доай на территории Северного Вьетнама — это бывшая провинция Шонтэй, с плодородными земельными участками вдоль Красной реки, а также провинции Футхо и Виньфук. Эта древняя земля считается колыбелью традиционной культуры Вьетнама, именно здесь сохранилось много общинных домов с разностильной резьбой по дереву, которые имеют высокую художественно-историческую ценность.

Скорее всего, именно регион Красной реки в ближайшем будущем должен стать экспериментальным полем работ по реставрации и музеефикации павильонов «динь». Список объектов, подлежащих сохранению и реставрации, конечно же, не ограничивается лишь одними общинными домами. Некоторые павильоны «динь» оказались вписанными в урбанистические структуры городов. И в силу различных обстоятельств подверглись максимальным преобразованиям под влиянием китайской архитектурной стилистики, а также специфических вкусов европейских колонизаторов и ускоренного процесса развития городской культуры в XIX–XX вв. Типичным примером этого является общинный дом Сом (провинция Виньфук), построенный в XVII–XVIII вв., и восстановленный в XIX веке [7].

Поскольку связь традиций старины и современности не закреплена во вьетнамском искусстве ортодоксальными правилами и канонами, постольку в изобразительной технике деревянного рельефа средневековые вьетнамские художники сумели гармонично соединить приемы натуралистичного изображения и метафоричность, усиливающую смысловую доминанту замысла, без злоупотребления строгими менторским намеками. Мифотворчество, являясь одним из древнейших способов отображения тесной взаимосвязи человека и окружающего космоса, будучи одной из форм человеческого самосознания, наиболее ярко отражено именно в многочисленных сюжетах резных барельефах «динь». Многовековая художественная культура древнего Вьетнама также во многом прочно опирается на многочисленные добуддийские архаичные родоплеменные предания и традиции, например, мифологические представления об изначальном сродстве человека с тотемными животными или растениями. При этом стоит отметить также и тот факт, что даже прямая буддийская, даосистская или конфуцианская символика павильонов «динь» со временем трансформировалась в ее ассоциативное восприятие. Тезис о том, что архитектура как географически и социальное явление представляет собой пространственный синтез функциональных очагов урбанизации, подтверждается авторитетными историческими исследованиями В. Таскина, В. Рубрука, И. Бичурина, Ф. Бернье, Н. Крадина [6]. Во Вьетнаме в силу особенностей расселения вьетнамских сельских общин павильон «динь» органично встроился в процессы формирования административно-общественно-религиозных отношений жителей вьетнамской деревни. При этом в сложившемся пространственно-конструктивном варианте решений павильонов «динь», безусловно, проявилась зональная система

факторов, отсеявших те формы, образы и структурные приемы морфогенеза, которые повлияли на исходные художественно-технологические эксперименты, но не вписались в местные условия и ориентацию социально-экономического развития страны.

Зональное географические условия имели важное значение для сложения архетипа архитектуры «динь». Остов здания составляет каркас из массивных конструкций без видимого учета сейсмики; связи элементов выполнены инструментами первичной обработки, без обтески. Поперечная устойчивость здания обеспечивается составными балочными диафрагмами под коньком главного нефа и колоннами боковых нефов. Колонны устанавливались вначале непосредственно на землю, позднее — на каменные базы. Пол в старину устраивался из трамбованного грунта, впоследствии с мощением камнем или керамическими плитами, обожженным кирпичом. Дощатые полы в отдельных местах павильонов функционируют как помосты для отдыха. Широкие выносы низких карнизов опираются на врезанные наклонно в периметральные колонны широкие доски.

Исследования общинного дома в настоящее время показывают, что павильон «динь» остается ключевым объектом национального художественного творчества; каждый новый аналитический подход выявляет нюансы глубины его влияния на вьетнамскую культуру в целом. В связи с этим и возникает вопрос о современном уровне осознания роли павильона «динь» в общественной и культурной жизни, архитектуре и искусстве, но сначала оценим его воздействие на зрителя. Эстетический эффект возникает неожиданно при наблюдении возникающих из темноты фантастически сложных, не сразу опознаваемых по композиции и сюжету резных панно разных размеров, расположенных в узловых позициях наблюдения: поперечных диафрагмах, балках, угловых соединениях архитектурных элементов. Обзор натурного материала по комплексам динь позволяет выявить наиболее устойчивые и тенденциозные изменения в организации как внутреннего пространства павильонов «динь», так и формирования сакрального ансамбля, включающего элементы малых архитектурных форм и ландшафта. Самое общее представление от современных павильонов «динь» — высокий уровень сакральной «обжитости» нижнего яруса пространства как следствия жизненных накоплений. Затем в зону наблюдения попадают крупные панно поперечных диафрагм, фронтальные лучу зрения [8].

Детальное ознакомление начинается осмотром сюжетных панно с фигуративной резьбой, которая как бы «упакована» в букет растительного орнамента, что и составляет главный «шарм» декоративной композиции любого общинного дома. Они выполнены в крупных формах, часто с неумелой компоновкой, с шаржированными характеристиками персонажей. Если они вписаны в орнаментальные поля, то становится заметной более высокая исполнительская техника орнаментальных фрагментов при ограниченном наборе декоративных деталей, основной набор которых состоит из «сабельных» листьев-перьев-водорослей в компании с ушастыми широкоротыми головами драконов с человечьими зубами. Важнейшим фактором восприятия декоративно-художественных композиций является игра контрастами, связанная со светотенью, предполагающая четкость и контрастность очертаний силуэтов.

Отсутствие в конструкциях динь признаков анти-сейсмичности (доу-гунов, рабочих консолей, двойных балок-распорок) значительно упрощает программирование реставрационных работ, не затрагивая тектонического остова павильона. В известном смысле контраст между грубой обработкой поверхности конструкций динь ранних эпох и сложным рисунком резных барельефов (часто более позднего происхождения) и создает эстетический эффект, свойственный только этим вьетнамским объектам. [5]. Речь практически может идти только о «дизайне поверхностей» архитектурных элементов и внесенных в интерьер предметов ритуального назначения. Которые исполнены более изысканно исполнения и имеют, в основном, китайское происхождение, судя по обилию геометрического орнамента (не свойственного вьетнамским традициям). Сюда же включаются также алтарные столы для расстановки ритуального инвентаря, стойки с тростями сакральной символики, зонты (в буддизме считается, что они защищают от падающего сверху зла). Как известно, во всем мире нет ни одного архитектурного сооружения, которое жило бы целиком синхронно со временем. Во Вьетнаме большинство старинных сооружений уничтожались иностранными вторжениями или сменой власти. Кроме этого, строительным материалом, в основном, являлось дерево, которое со временем разрушается. Общинный дом динь является архитектурным сооружением, представляющим концентрат истории и культуры Вьетнама, и без профессиональной поддержки его жизни может бесследно исчезнуть [10].

Функции и формы. Павильон «динь» это лицо средневековой архитектуры Вьетнама. Он был самым крупным сооружением среди де-

ревенских хижин в период феодальной эпохи, несущим функции общественного, административного и культового центра. Павильон «динь» также является объектом, где сложились и сохранены особенности народной архитектуры, морфология которой была практически не зависима от зарубежного влияния. Некоторые традиционные формы или конструктивные решения вьетнамских общинных домов были продиктованы чисто прагматическими соображениями: технологическими возможностями строителей, рельефом местности или соображениями комфорта. Спецификой павильона «динь» являются его декор, рельеф и орнамент на деревянных архитектурных частях, которые считаются шедеврами народного скульптурного творчества XVI–XVIII вв. На барельефах в архитектуре общинного дома созданы и «записаны» выразительные картины, изображающие разные стороны деревенской жизни: быт, труд, праздники, религиозные церемонии [8].

Датировка. Павильон «динь» как общинный дом сложился во вьетнамских селениях уже много веков назад. Современные археологи пока обнаружили всего три сохранившихся общинных дома XVI века. Один из них «динь» Лохань (Бакзянг), причем, на его деревянных элементах до сих пор видна надпись о времени его постройки в 1576 г. Большинство крупных общинных домов на севере Вьетнама были, в основном, построены в XVII и XVIII веках. Век XVII-й. считается самым плодотворным в развитии строительства общинных домов и народно-декоративного искусства. Характерна динамика развития образности в сюжетах и технике резьбы барельефов: от брутализма XVI века до изощренной символики и сложной технологии произведений XVIII столетия.

Расположение. Общинный дом строился, согласно правилам буддийской и даосистской космологии и традициям «фэн-шуй», обычно в центре деревни, ориентированный фасадом на юго-восток, на источник с водой или искусственный пруд. Его размещение «лицом к реке» было также тесно связано с ритуалами традиционного сельского праздника средневековья. Размещение павильона «динь» в низинном месте, находящемся рядом с источником воды, воспринимается как символ того, что вся деревня — это большая лодка, а общинный дом «динь» — это эмоциональные и духовные ценности всей деревни, которые несет сама лодка.

Композиции. Усложнение функционального назначения «динь» в процессе морфогенеза, планировка общинного дома стала принимать разные геометрические формы. Например, в виде буквы «Nhất» (–), в

форме буквы «Nhị» (=), в форме буквы «Vương» (王) или буквы «Công» (工). Павильоны динь с планировкой в форме букв «Công» и «Đinh», в основном, построены в XVII–XVIII вв. С XIX столетия формы планировки окончательно канонизируются, а общинные дома обрастают пристройками.

Архитектурные решения. Тектоника и декор деревенского общинного дома более способны выразить национальную общность людей, чем любая другая форма искусства. Народные мастера, создававшие общинные дома, всегда проявляли стремление совершенствовать пространственное решение павильона «динь», чтобы он стал центральной доминантой всего поселения. Его отличительные черты реализуются в архитектурном ордере, композиционном строе декора, организации архитектурного пространства в окружающей среде. При этом важнейшую роль в целостной композиции «динь» играет гармоничное соотношение вертикальных и горизонтальных элементов (игра масштабами), проявляющееся практически на всех уровнях композиционного построения, внешних форм и интерьеров. Гармония пропорций, форм, структурных компонентов архитектуры, сюжетов и искусства декоративной резьбы формируют высокие технические и художественные достоинства общинного дома «динь». Все пространство внутри интерьеров общинных домов изначально подчинено определенным каноническим предписаниям, согласно которым каждая часть пространства отводилось под расположение какого-либо скульптурного изображения Будды, святых, лоханов и пр. Сложившийся синтез архитектурной структуры и декоративной деревянной скульптуры является тем «ключом», который способствует восприятию целостности и органичности павильона «динь» как объекта реализованных народных эстетических идеалов [10].

Выводы

Результатом синтеза архитектуры и скульптуры в павильоне «динь» являются деревянные резные барельефы — в виде сюжетных панно, декоративных вставок, орнаментальных деталей — исторический и художественный документ быта, образа мышления, религиозных и эстетических предпочтений вьетнамцев. Этот синтез во многом определялся традиционными канонами, например, такими, как модульные соотношения частей архитектурного сооружения с определенными видами орнаментального оформления частей конструкций. При этом рельефные изображения, как правило, выстроены в определенном композиционном

порядке, соотнесенном с конкретными архитектурными формами (массой, объемом, пространством и масштабом), создавая определенное эмоциональное восприятие всего интерьера [9].

Скульптурная пластика в интерьерах общинных домов играет важнейшую архитектоническую роль. Связывая горизонтальные и вертикальные членения пространства интерьера, она тем самым подчеркивает внутреннюю логику всей архитектурной формы. Главной задачей создателей ансамблей общинных домов, несомненно, являлась взаимосвязь всех составляющих непосредственно самого архитектурного сооружения, его скульптурной пластики и окружающего ландшафта. Оригинальным является конструктивное решение вьетнамских зодчих по соединению внешнего и внутреннего пространства общинных домов посредством применения сквозных решеток, которые заменяют собой внешние перегородки и тем самым как бы включают внешний ландшафтный пейзаж во внутренне пространство «динь». Именно поэтому архитектурно-пластические ансамбли общинных домов являются удачным примером художественного синтеза архитектурно-ландшафтного пространства и декоративно-скульптурной пластики [11].

В ходе работы была проведена практическая работа по натурному изучению павильонов «динь» и осуществлена их фиксация в качестве предпосылки многофакторного анализа этого уникального памятника народного зодчества. Были рассмотрены объемно-планировочные и конструктивные решения различных ансамблей павильона «динь» в хронологической динамике, исследованы различные виды и приемы декоративной резьбы. Представлена современная классификация сюжетных и орнаментальных мотивов, пользовавшихся наибольшей популярностью при выполнении работ резных рельефов павильонов «динь». Авторами дана современная оценка феномену синтеза архитектуры и декоративного искусства Вьетнама на примере павильонов «динь», а также их роли в развитии современной художественной культуры страны как вневременных эстетических эталонов и закрепленных традицией архетипов [12].

Примечания:

1. *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985. — 230 с.

2. *Машакин А.И., Орлов И.И.* Художественное материаловедение и технология художественной обработки материалов — резьба по дереву: учебное пособие / Машакин А.И., Орлов И.И. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. — 92 с.

3. *Нго Гуи Куинь.* Архитектура Вьетнама // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 1. — М.: 1971. — С. 301–328.59. Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. — М.: Прогресс,1982. — 167 с.

4. *Прокофьев О.С.* Вьетнам // Искусство стран и народов мира. Том 1. — М.: СЭ, 1962. — С. 407.

5. *Соловьев Н.К.* История интерьера. Древний мир. Средние века: Учебник / Н.К. Соловьев. — 3-е изд., исп. — М.: В. Шевчук, 2007. — 384 с.

6. *Чан Куок Тхинь*. Студенты института искусств в процессе изучения культурного наследия «общинного дома динь» с тенденцией современной международной интеграции // Сборник статей по материалам научно-практической конференции. — Хэю, 2016.

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

8. *Чан Куок Тхинь.* Декоративное оформление алтарного портала Кыа вонг в архитектуре общинного дома динь Северного Вьетнама (равнинный район) // Юго-Восточная Азия: Актуальные проблемы развития: Институт востоковедения РАН. — 2016. — № 31. — С. 199–209.

9. *Чан Куок Тхинь, Ткачев В.Н.* Тектоника и декор павильона динь (Северный Вьетнам) // Научное обозрение. — 2016. — № 1. — С. 50–55. 12.

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

11. *Чан Куок Тхинь, Орлов И.И.* Особенности архитектурного декора павильонов динь Северного Вьетнама XVI–XVIII вв. Краткая историография проблемы // Международный научно-исследовательский журнал. — Екатеринбург, 2019. — № 11–2 (89). — С. 118–121. ISSN: 2303–9868.

12. *Чан Куок Тхинь, Орлов И.И.* Особенности архитектурного декора павильонов Динь Северного Вьетнама XVI–XVIII вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 4. — Часть 1. — С. 84–92.

Ф.Ф. ДЖУРИЧ

Аспирант Сочинского государственного университета
e-mail: franchi.interio@mail.ru

И.П. КИРИЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры, дизайна и экологии Сочинского государственного университета
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

F.F. DJURICH

Postgraduate student, Sochi State University
e-mail: franchi.interio@mail.ru

I.P. KIRIYENKO

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Architecture, Design and Ecology, Sochi State University
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_233_244

ГЕШТАЛЬТ В ДИЗАЙНЕ ЖИЛОГО ИНТЕРЬЕРА

GESTALT IN RESIDENTIAL INTERIOR DESIGN

Понятие «гештальт» применительно к дизайну интерьера имеет конкретное содержание: он одновременно заключает в себе информацию об эстетичности и отражении абстрактной индивидуальной идеи, функциональности, стилевом направлении. В статье рассматривается проблема рождения образа интерьера с позиции «визуального мыш-ления» как конкретного проявления самого мышления (Арнхейм) [1, с. 84]. Гештальт выступает как целостная пространственно-наглядная форма воспринимаемых предметов. Дизайн жилого интерьера — это не только следование стилям и моде, но и интегративное качество, включающее связь художественно-познавательного, эвристического и нормативного.

The concept of «gestalt» in relation to interior design has a specific content: it simultaneously contains information about aesthetics and reflec-tion of an abstract individual idea, functionality, style direction. The article deals with the problem of the birth of an interior image from the position of «visual thinking» as a concrete manifestation of thinking itself (Arnheim) [1, с. 84]. Gestalt acts as an integral spatially visual form of perceived objects. Residential interior design is not only following styles and fashion, but also an integrative quality, including the connection of artistic-cognitive, heuristic and normative.

Ключевые слова: гештальт в дизайне, футурология, человекоориентированное проектирование.
Keywords: gestalt in design, futurology, human-centered design.

Введение

Интерьер как жилая предметно-пространственная среда, помимо стандартных представлений об эстетической и утилитарной функции, представляет собой пространство, которое наполнено индивидуальной эмоциональной составляющей. Непрерывный процесс формирования человеческих потребностей приводит к изменению восприятия эсте-тических и функциональных аспектов, составляющих основу жилого пространства. Объектом для рассмотрения синтеза жилого простран-ства и гештальта в дизайне выступают когнитивные аспекты, духовные ценности и естественно-природные особенности (рис. 1, 5, 7, 8).

Гештальт как целостная пространственно-наглядная форма вос-принимаемых предметов интерпретируется в дизайне интерьера с по-зиций художественности. Интегративное качество художественности характеризуется органической связью художественно-познавательного, эвристического и нормативного начал [1, с. 75–76]. Эмоционально-образные структуры черпают свое начало одновременно в семантике художественного образа и функционально-мотивированных структурах [3, с. 55].

Эпоха постмодернизма характеризуется широким внедрением инновационных разработок, активно оказывающих непосредственное влияние на развитие разнообразных концепций дизайна жилого ин-терьера.

Новые параметры жизни современного человека диктуют путь развития нетрадиционных приемов проектирования предметно-пространственной среды.

Материалы и методы

Системно-образный каркас индивидуального восприятия проис-ходит по определенным психологическим законам (рис. 1).

Сумма ощущений состоит в целостном восприятии художест-венного явления. Гештальт-теория раскрывает нам образы, как «кар-тину, порожденную субъектом», а не фотографию (К. Коффка) [4, с. 284]. Каждый человек наполняет этот образ личным когнитивным ка-чеством, которое предпочитает увидеть в своем личном пространстве жилого интерьера.

Дизайнер интерьера руководствуется гештальт-теорией или по-знает картину мира интуитивно, но во всех случаях элементы в визу-альном восприятии и элементы восприятия в мышлении друг друга дополняют (М.С. Каган) [5, с. 120–122] (рис. 2).

Восприятие как целостное художественное явление, а не сумма ощущений основано на познавательном, преобразовательном, коммуникативном и ценностно-ориентационном аспектах. Применительно к дизайну интерьера объект, «обладающий органической целостностью и не разложимый на составные его компоненты» [6, с. 80], способен реализовываться посредством стилей и стилевых направлений.

Функционализм (от лат. functio — «исполнение, совершенство») с 1920-х годов стремился добиться художественной выразительности посредством эстетического освоения современных

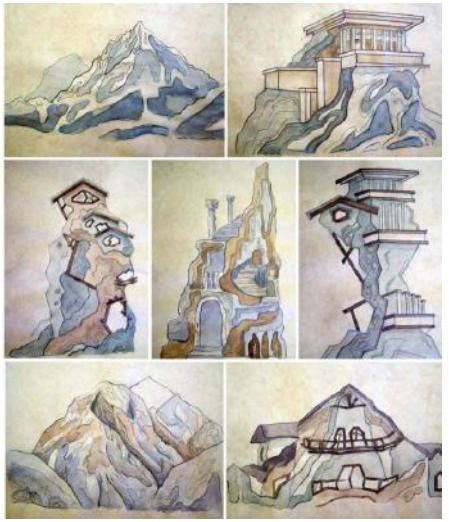


Рис. 1. Гештальт в дизайне «Античность». Работы студентки спе-циалитета СГУ. Руководитель И.П. Кириенко



Рис. 2. Дизайн интерьера в стиле экспрессионизма

конструкций и материалов. Представители рационализма (Ле Корбюзье, Ф.Л. Райт) стремились проектировать не отвлеченные формы, а предметно-пространственную среду для жизнедеятельности людей [8, с. 730]. Творчество, как отдельных мастеров, так и архитектурных школ (Баухауз, Де стейл, советский конструктивизм) сформировало интернациональный характер этого направления. Особого внимания заслуживают жизнестроительные концепции — формообразование способно перерасти в формы самой жизни, что основывалось на преувеличении общественно-созидательной функции искусства [7, с. 116]. К значимым достижениям функционализма можно отнести разработку принципов свободного плана, выразительное использование функционально-конструктивной структуры, взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства и др. Утверждение, что форма автоматически следует за функцией, обозначило опасность на этом основании вообще отказаться от решения художественно-эстетических проблем, что привело бы к превращению функциональной формы в функциональный стиль. Минимализм возник к началу 1960-х годов как абстрактное движение, которое отвергло идею относительного и субъективного искусства. В нем утверждалось, что «предельная простота» [8, с. 109] может охватить все возвышенные представления, необходимые в искусстве.

Футуризм как движение в культуре основан в 1909 году в Италии Ф.Т. Маринетти. Идея трансформации человеческого сознания, пси-хики и культуры основывалась на идеи создания новой свободной личности без культурно-исторического наследия, а значит, без корней. Таким образом, футуризм как художественно-эстетический переворот ставил своей целью кардинальное изменение мира в целом [9, с. 216–218].

Футурология в дизайне имеет широкое и узкое значение. В широком смысле означает обобщенное название о будущем человечества. В узком значении футурология — это область научных знаний, которая охватывает социальные перспективы и явления с целью их изучения и методологической разработки. О. Флехтхейм назвал футурологию «философией будущего», предложил этот термин. С 1960-х годов футурология понимается как «наука о будущем», как наука ори-ентирована на изучение перспектив всех явлений [1, с. 216]. Техно-кратическое направление рассматривало научно-технический прогресс как основное средство решения социальных проблем. С 1970-х годов «Римский клуб» выдвинул глобальные экологические проблемы как решение проблем человечества. В рамках футурологии

дизайн решает проблемы поискового проектирования, нацеленного на применение научного прогноза и развитие проектной культуры. Найденные при помощи поискового проектирования перспективные проектные идеи имеют практически неограниченный эксперимент в сфере дизайна (рис. 3, 4). Рассмотрение богатого историко-культурного наследия Сенежской студии требует специального исследования [2, с. 68].

Термин «постмодернизм» был введен в обиход в 1949 году. Интертекстуальность (фр. Intertextualite) с 1967 года (Ю. Кристева) является основанием анализа художественных объектов постмодернизма в контексте «постмодернистской чувствительности» [1, с. 312] (рис. 3, 4). Человек старается приблизиться к пониманию многовариантного космоса, а человек как «мера всех вещей» создает модель космоса в своем окружении (интерьере), как он его чувствует. Понимание прошлого и видение будущего соединяются непосредственно в предметном окружении. Эту труднейшую задачу человекоориентированного проектирования взял на себя дизайн (рис. 5, 6). Отход от рационального статуса единства привел к изменению представлений о целостном образе мира, как в искусстве, так и культуре [6, с. 50].

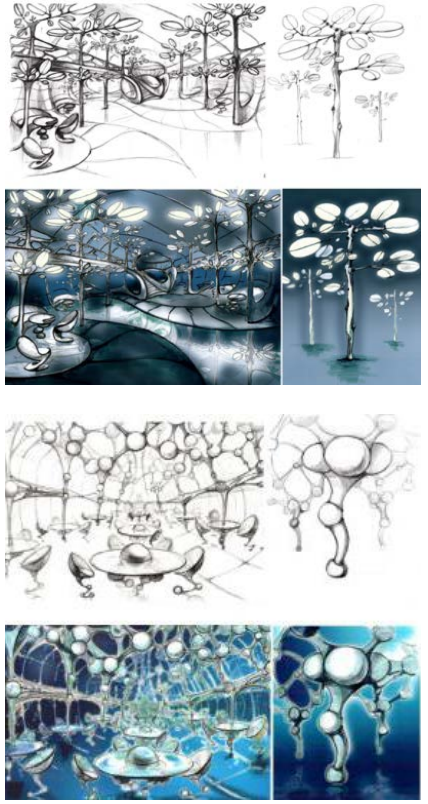


Рис. 3. Эскизы интерьера футуристического ресторана «Звездная бабочка», отображающие корабль как отдельный мир, со своей систе-мой саморегуляции. Работы студентки магистратуры СГУ. Руководи-тель И.П. Кириенко

Рис. 4. Эскизы интерьера футуристического ресторана «Звездная бабочка». Осознание места человека во Вселенной. Работы студентки магистратуры СГУ. Руководитель И.П. Кириенко

Для дизайна интерьера важным обстоятельством является то, что гештальт способствует реализации понятной в близкой ему системе

доказательств. Проектирование на основе гештальта всегда является целостным явлением с признаками внутренней нерасчлененности и органичности [1, с. 56]. Гештальт в дизайне как целостная, простран-ственно-наглядная форма воспринимаемых предметов составляет связь членов гештальта в слабой или тесной, свободной или плотной форме. Восприятие противопоставляется сумме ощущений. Курт Левин ввел понятие «психологического поля», в котором имеет значение не только «природа объекта», но и внутренние и внешние взаимосвязи [1, с. 79]. Каждый гештальт выстраивает цепочку взаимосвязей: центр тяжести выступает как центр массы, или как точка скрепления или переходная точка. При этом создается впечатление, что эта точка выступает началом для построения целого, или является направляющей точкой.

Восприятие формы как психологический процесс вычленения ха-рактерных признаков формы основывается на зрительных, звуковых, тактильных чувственных ощущениях. Психологическая оценка пла-стической формы интерьера основывается на ее способности вызывать психологические ассоциации: тепло-холод, гладко-шершаво, удобно-неудобно и т. д. (рис. 6).

Художественная форма в дизайне характеризуется конструктивным выражением образа — эстетически оформленной поверхностью. Как основной элемент художественного произведения, художественная форма — это видимое строение произведения искусства. В тоже время художественная форма как эстетически оформленная поверхность тяготеет к личностным сферам интуитивного, иррационального, духовного [7, с. 170] (рис. 7).





Рис. 5. Гештальт в дизайне. Работы студентки бакалавриата СГУ. Руководитель И.П. Кириенко

Рис. 6. Структурализм в интерьере

Осмысление художественной формы в дизайне как центральной происходило и в период становления науки «Техническая эстетика». Период начала 1960-х годов ознаменован трудами М.С. Кагана [5], Н.В. Воронова [11], К.М. Кантора [3], Г.Б. Минервина [13], Е.А. Ро-зенблюма [2], В.Ф. Сидоренко [7] и др. С.О. Хан-Магомедов рассматривал творческие позиции конструктивистов первой волны советского дизайна. Их принципы: экономия материалов и усилий, рационализм мышления, идеи строгого геометризма, идея ненужности «чистого искусства» и внедрения искусства в жизнь [8, с. 11, 50, 85].



Рис. 7. «Кардывач» — гештальт в дизайне. Работа студентки ма-гистратуры СГУ. Руководитель И.П. Кириенко

Е. Розенблюм обозначил переход к «форме открытого механизма» [2, с. 65–68]. Он предлагал переход к универсуму существования общественного человека, выразителем которого становится простран-ство, а форма предмета существует как элементы этого пространства [2, с. 77].

В.Ф. Сидоренко осуществил классификацию исторических пред-ставлений о форме и разработал научное понятие дизайн-формы в 1970-х годах, предложил систему профессиональных категорий ди-зайна (эмпирическую, теоретическую и методологическую) [7, с. 99]. «Форма высвечивает идею, метафорический «эйдос», то есть другую форму, ту, которую хотел, но не мог увидеть дизайнер» [1, с. 110], — своеобразный духовно-эстетический синтез, вскрывающий функциональный аспект формы посредством рефлексии прекрасного.

Осмысление материального мира выражается в познании законо-мерностей материальных объектов (рис. 8). На протяжении всей истории развития человечества предметное творчество было направлено на преобразование окружающей естественно-природной среды по-средством создания объектов бытового пользования. В исторически сложившейся системе «человек-предмет-мироздание» отношение к объектам материальной реальности трактовалось с разных теоретических позиций: иллюзии (антропософская архитектура Р. Штайнера); принципиальной непознаваемости мира идей для человека и мира вещей для боже-

ственных сил [12, с. 16, 69]. В тезисах Платона рассматриваются позиции: христианского понимания материального как сотворенного, а человеческий быт соотносится с этим божественным бытием; материалистического (вещественного), подход к бытию утверждает первичность материального в природе [1, с. 46]. Каждое направление откладывало свой отпечаток на предметное творчество и бытовой уклад жизни. Таким образом, в эволюции предметного твор-чества запечатлена история развития человечества.



Рис. 8. «Водопады» — гештальт в дизайне. Работа студентки бакалавриата СГУ. Руководитель И.П. Кириенко

Традиционно проектирование предметно-пространственной среды жилого интерьера осуществляется с учетом образа жизни. Тема индивидуального интерьера, каковым является жилой интерьер, основана на применении исследований в области психологии и социологии жилища, демографии и экологии. В исследовании осуществлен акцент на автаркию ассоциативного впечатления (самодостаточности творческой позиции) [1, с. 78–86]. Гештальт в дизайне жилого интерьера устанавливает «точку скрепления» — переходную точку между «природой объекта» (рис. 7, 8, 9) и началом формирования индивидуальных качеств личного пространства.

Результаты исследования

Образование понятий как воспоминаний (Платон) возвращает проектирование дизайна интерьера к гештальту как сумме впечатлений (рис. 8). По мнению авторов, гештальт в дизайне как особое средство художественной выразительности, в том числе в дизайне жилого интерьера, требует глубокого культурологического и искусствоведче-ского исследования. В настоящей работе предпринята попытка обоб-щить применение термина «гештальт-психология» [1, с. 84] в дизайне с позиции действенного инструментария человекоориентированного проектирования. Гештальт как целостное явление с признаками внутренней нерасчлененности является основой фиксации и закрепления в проектировании жилого интерьера значимых органических образов (рис. 9).

Обсуждение

Традиционно в дизайн-проектировании жилого интерьера, в основном, разрабатываются позиции протекания функционально-бытовых процессов (досуг, сон, питание, общение, работа), санитарное обеспечение, коммуникации с внешним миром. К вопросам создания особого микроклимата жилого интерьера относится уникальное состояние психологического комфорта, которое формируется на основе психологии визуального восприятия пространства. Психоаналитическая эстетика (З. Фрейд, К. Юнг, Ф. Александер и др.) отражает стремление человека показать бессознательное в поиске адекватных этому художественно-дизайнерских средств как гештальт-содержание его внутреннего мира [14, с. 80] (рис. 9).



Рис. 9. Дипломный проект СГУ «Интерьер гостиницы «Галеон», занял 1 место на Международном конкурсе «Золотая линия». Руково-дитель И.П. Кириенко

Платон (427–347 до н. э.) рассматривал сущность объективного идеализма в примате идеальной сущности над материальной сущ-ностью. Несмотря на то, что материальное и идеальное существуют вме-сте, космический акт творчества проявляется через глобальные законы гармонизации. Платон считал, что предмет эстетики — это любовь. «Только любовь к прекрасному открывает глаза на прекрасное» [1, с. 45]. В результате метафорическое формообразование приобретает ценностную инновационную значимость, позволяя на основе переноса черт природных явлений на утилитарную форму объекта дизайна достичь непредсказуемого, иногда парадоксального визуального эф-фекта предметно-пространственной среды, вызывающего обостренный интерес [15, с. 114].

Разработаны и применяются этапы переноса визуального образа на объект дизайна.

1. Активизирование художественного восприятия методом диа-логического коммуникативного воздействия с целью проявления лич-ностно-художественного отношения к объекту.

2. Анализ ландшафтных и культурно-исторических корней выде-ленного (избранного) объекта.

3. Визуальное выделение значимых для данного субъекта формо-образующих элементов.

4. Вычленение выделенных формообразующих элементов мето-дом абстрагирования (удаление второстепенных деталей до степени узнаваемости первоначального образа и его художественно-семантического содержания).

5. Анализ художественно-графических особенностей выделенных художественно-образующих элементов с позиции трансформации изображения в художественно-проектный образ.

6. Контекстное в эколого-культурном отношении конструирование новой проектной целостности.

7. Критико-оценочный анализ полученного результата. Реализуется посредством сравнительного анализа всех графических материалов с целью отбора наиболее значимых с точки зрения их дальнейшего развития в проектировании [15, с. 114–117].

Заключение

Проведен анализ приемов гештальт-коммуникации в дизайне жилого интерьера. Показано, что переходная точка, точка скрепления

индивидуальной сложнейшей эмоционально-образной структуры узнаваемости объекта, — это ассоциация (совсем необязательно выполнять точную копию). Важно лишь уловить характерные черты функционально-мотивированного первоисточника. Несомненно, перечисленные приемы не охватывают весь перечень возможностей гештальта в дизайне.

Таким образом, стоит отметить, что авторы настоящей работы признают, что дизайнер использует широкий арсенал приемов для передачи не только понятий гештальт-психологии [1, с. 80–85], но и для интерпретации авторского представления о создаваемом интерьере с целью развития эстетического интеллекта у потребителей среды.

Гештальт в дизайне жилого интерьера включает в себя познавательный, преобразовательный, ценностно-ориентационный и коммуникативный аспекты, которые, сливаясь воедино, как сумма ощущений, порождает органическую ценность средового объекта. Ожидаемый проектный результат получается путем уточнения и корректировки функциональных, конструктивных и визуальных характеристик элементов интерьера.

Этапы критико-оценочной деятельности дизайнера:

1. Исправление колористического диссонанса.

2. Корректировка пропорционального строя.

3. Исправление ритмических построений.

4. Формирование средового ансамбля посредством стили-стической коррекции формальных признаков и свойств объекта.

5. Упорядочивание взаимосвязанных элементов жилого ин-терьера образует систему целостно структурированной индивидуаль-ной среды.

6. Широкое взаимодействие человека с гештальт-образами дает возможность создать индивидуальную уникальную интерьерную среду, которая отвечает психоэмоциональному состоянию человека.

Примечания:

1. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.Н.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 368 с.

2. *Розенблюм Е.* Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974. — С. 65, 68, 75–76.

3. *Кантор К.М.* Красота и польза. — М.: Искусство, 1967. — С. 55.

4. *Коффка К.* Основы психического развития. В книге В. Келер, К. Коффка / Гештальт-психология. — М.: АСТ, 1998. — С. 284.

5. *Каган М.С.* Художественное освоение мира как синкретическое единство четырех основных видов деятельности / Человеческая деятельность. — М.: Издательство политической литературы, 1974. — С. 120–122.

6. *Кантор К.М.* Правда о дизайне. — М.: АНИР, 1996. — С. 5, 11, 48, 50, 80–85.

7. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. — М.: ВНИИТЭ, 2007. — С. 116, 117.

8. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1985, С. 7.

9. *Жердев Е.В.* Семиотика дизайна: художественная смыслообразность. Монография. — М.: Академический проект, 2021. — 799 с.

10. *Лосев А.Ф.* Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Сочинения в 4-х томах / под общей редакцией А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Том 1. — СПб., 2006. — С. 56.

11. *Воронов Н.В.* Суть дизайна: 56 тезисов русской версии понимания дизайна / Н.В. Воронов. — М.: ГрантЪ, 2002. — 23 с.

12. *Штайнер Р.* Антропософия как космософия. — М.: Титурель, СПб.: Деметра, 2010. — 384 с.

13. *Минервин Г.Б.* Основные задачи и принципы художественного проектирования: уч. пособие по спец. «Дизайн ар-хитектурной среды» / Г.Б. Минервин. — М.: Архитектура-С, 2004. — 96 с.

14. *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. — М.: СССР, Минск: Харвест, 2005. — С. 9.

15. 1V Научный форум дизайнеров. Сборник статей. — М.: Международная Олимпиада Дизайна, 2013. — С. 114.

Н.Д. КОРИНА

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник РАЖВиЗ Ильи Глазунова

e-mail: natalika.7@mail.ru

N.D. KORINA

Ph.D. (Art History), scientific researcher of RAZhViZ Ilya Glazunov

e-mail: natalika.7@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_245_257

«ПАМЯТНИК РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ...». СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ВОЛНУХИН И МОСКОВСКАЯ СКУЛЬПТУРНАЯ ШКОЛА В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

«MONUMENT TO THE RUSSIAN CULTURE...». SERGEI MIKHAILOVICH VOLNUKHIN AND THE MOSCOW SCHOOL OF SCULPTURE IN THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES

Целью настоящего исследования является освещение некоторых аспектов творческой биографии скульптора, академика Императорской Академии художеств Сергея Михайловича Волнухина (1859–1921), который на протяжении трех десятилетий был не только одним из знаковых мастеров московской скульптурной школы, но и главным педагогом, воспитавшим несколько поколений русских скульпторов в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

The purpose of this study is to highlight some aspects of the creative biography of the sculptor, academician of the Imperial Academy of Arts Sergei Mikhailovich Volnukhin (1859–1921), who for three decades was not only one of the key masters of the Moscow sculptural school, but also the main teacher of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture who educated several generations of Russian sculptors within it walls.

Ключевые слова: С.М. Волнухин, Московское училище, живописи, ваяния и зодчества, московская скульптурная школа, русское искусство XIX–XX веков.
Keywords: S.M. Volnukhin, Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow School of Sculpture, Russian Art of the 19th – 20th Centuries.

«…Откинувшись в кресле, с рукой, заложенной за жилет, с откинутой назад головой, Сергей Михайлович Волнухин. Он в элегантнейшем сером волохатом костюме, поза картинная, но для него естественная. Красив — загляденье. Именно таким я хочу, чтобы он жил в моей памяти, пепельно-серый красавец» [8, с. 489], так вспоминал сын скульптора В.Н. Домогацкого Владимир об одном из крупнейших ваятелей конца XIX — начала XX века, многолетнем друге и учителе своего отца.

Из короткой биографической справки, ныне хранящейся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, написанной при жизни скульптора, а, возможно, и им самим, известно: «Сергей Михайлович Волнухин родился в 1859 году в купеческой семье. Начальное образование получил в Александро-Мариинском Замоскворецком Училище, а затем поступил в Училище Живописи Ваяния и зодчества, в котором окончил курс 1884 году. В 1878 году за сумму классических (?) работ по скульптуре удостоен малой серебряной медали, а в 1880 году за самостоятельную работу удостоен большой серебряной медали. В 1881 году окончил курс наук, а в 1884 году получил малую серебряную медаль за рисунок с натуры. В период с 1881–1882 года был в Императорской Академии художеств, где за исполнение этюдов с натуры лошади удостоен поощрительной медали. По окончании художественного образования записался преподавателем в городских училищах города Москвы, в которых прослужил 26 лет. Кроме того, он состоял преподавателем в частной школе искусств А.О. Гунста. Участвовал в выставках: ученической, передвижной, периодической при Обществе любителей художеств. На многих конкурсах показывал проекты памятников Марии Фёдоровне и Александру II в Саратове, в Москве первопечатнику. На этих конкурсах получал 1 и 2 премию и по одному из проектов исполнил памятник, а также исполнил памятник в Саратове. В 1910 году удостоен Императорской Академией художеств звания академика. В 1894 году был приглашён преподавателем Уч. Жив. Вая. и Зодчества в котором состоит» [7].

В настоящее время имя С.М. Волнухина не столь известно, по сравнению с другими знаменитыми скульпторами его периода, например, П.П. Трубецким, А.С. Голубкиной или С.Т. Коненковым. Практически не существует исследований наследия Сергея Михайловича, тем более работ, посвященных комплексному анализу его творческого и жизненного пути в контексте развития отечественной скульптуры. Обычно его упоминают в ряду других, когда говорят о формировании «московской скульптурной школы», такие ученые как И.М. Шмидт, С.П. Домогацкая, О.В. Калугина и другие (1). А между тем один из его учеников скульптор С.Т. Коненков говорил, вспоминая об учителе: «Если и можно говорить о московской школе в русской скульптуре, то именно в связи с именем Волнухина» [6]. Именно поэтому главной целью данной статьи является обращение внимания к столь назревшей в современном искусствознании проблеме изучения творческого наследия Волнухина и определения его роли в становлении отечественной скульптурной традиции в конце XIX — начале XX века в целом.

Историография исследования включает в себя как опубликованные научные труды по изучаемому периоду искусствоведов и историков, так и мемуарную литературу, эпистолярное наследие современников и последователей С.М. Волнухина (2), в материалах которых можно найти сведения о мастере, методе его работы и историко-культурном контексте времени. Важной частью работы было обращение к архивным источникам, в основном, хранящимся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ) [7] и Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ).

Исследователи отмечают, что на рубеже XIX–XX веков меняется художественный язык в искусстве русской пластики, особенно это касается скульптуры малых форм, главными мастерами которой в этот период были И.Я. Гинцбург, П.П. Трубецкой, А.С. Голубкина, С.Т. Коненков, Е.А. Янсон-Манизер и, конечно, С.М. Волнухин. В 1910 году он получает звание академика, что подтверждает признание профессиональным сообществом его заслуг в области художественного творчества и педагогической работы, которую он вел на протяжении более трех десятков лет. Совмещая преподавание с творческой деятельностью, Сергей Михайлович выполнял модели для художественных изделий мелкой пластики, занимался декоративной лепкой по заказам московских архитекторов и для фабрики Овчинниковых, отливая статуэтки и различные сюжетные композиции. Излюбленны-

ми же формами в его авторской скульптуре были камерные портретные бюсты и городские монументальные памятники выдающимся личностям.

Он был родом из старомосковской купеческой семьи, вся его жизнь была связана с Москвой, где он родился и вырос, впитав благотворную атмосферу ее неповторимого духа. Неудивительно, что свое художественное образование он получал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1873–1886), поучившись на всех отделениях понемногу: на архитектурном, живописном и, наконец, на скульптурном. Впоследствии возглавив скульптурную мастерскую Училища, он вплоть до своей смерти являлся не просто учителем, ему суждено было стать живым носителем и продолжателем московской скульптурной традиции, основы которой были заложены в стенах МУЖВЗ еще в 1840-х годах ее первым преподавателем Н.А. Рамазановым и развиты во второй половине XIX века в творческой и педагогической практике С.И. Иванова.

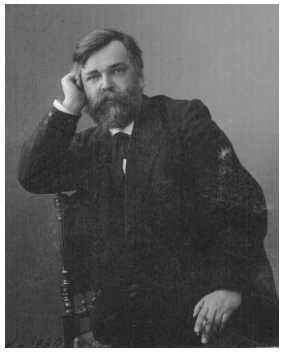


Рис. 1. С.М. Волнухин. Фото. 1900-е. Государственный центральный музей современной истории России

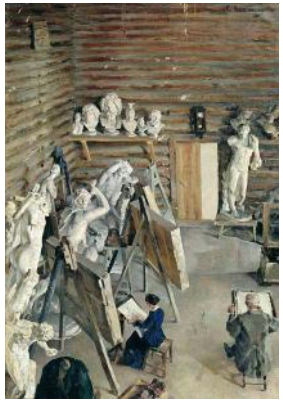


Рис. 2. С.В. Малютин. Скульптурная мастерская. 1903. Государственная Третьяковская галерея

Известный исследователь отечественной скульптуры С.П. Домогацкая пишет: «В искусствоведческой литературе московскую скульптурную школу, так ярко заявившую о себе в начале XX века, не принято резко выделять из общерусской скульптуры, тем более связывать ее расцвет с именами скромных преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Считалось, что этот расцвет мог быть результатом простой суммы эволюционных накоплений скульптуры демократической эпохи, ее “вкладов” в единый и “целенаправленный процесс прогрессивного развития по пути реализма”. Но хорошо известно, что новый век превратил эти так называемые вклады “в пустой рой бумажек”. Скульптурный взлет, произошедший на почве Москвы, трактовался и как прямое производное сначала от искусства П.П. Трубецкого, а затем от западных постимпрессионистских формальных идей. Но чтобы приобщиться к новой художественной идеологии, нужно было научиться считывать язык новой скульптурной формы. А для этого должна была возникнуть отличная от академической база грамотности. На рубеже XIX и XX веков, когда академическая скульптура, почти потерявшая связь с искусством и способность сделать решительные шаги навстречу новой скульптурной форме, родившейся на Западе, стояла на пороге своей гибели, в Москве родилась школа, наполненная жизнью и положившая начало новой национальной русской скульптурной традиции. Эта московская скульптура оказалась не только способной к интеграции в мировое искусство, но и к генерированию собственных художественных идей, что позволило ей оставаться явлением своеобразным на фоне его многоликости. Не стала она и провинциальной интерпретацией Парижа, как это случилось почти со всей европейской скульптурой первой половины XX века. Имена целой плеяды блестящих скульпторов, составивших понятие московской школы и вписавших замечательную страницу в историю национального русского искусства, так или иначе оказались связанными со скульптурным классом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Это заставляет нас с особенным вниманием отнестись к преподавателям этого класса Н.А. Рамазанову, С.И. Иванову, С.М. Волнухину» [4, с. 404–405].





Рис. 3. С.В. Малютин. Портрет скульптора Волнухина. 1914. Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина

Рис. 4. С.В. Иванов. Портрет Волнухина. 1890–1895. Музейный комплекс имени Ивана Яковлевича Словцова государственного автономного учреждения культуры Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение»

Будучи студентом, С.М. Волнухин учился в скульптурном классе у С.И. Иванова, чьи традиции впоследствии стал транслировать уже своим ученикам, когда заменил своего педагога на должности руководите-

ля. Свыше двадцати лет (1894–1918) Сергей Михайлович руководил скульптурной мастерской в МУЖВЗ, с 1917 по 1921 г. преподавал в ГСХМ и московском Вхутеине, внеся значительный вклад в развитие русской пластики как педагог. Среди его учеников — такие известные мастера, как Н.А. Андреев, А.С. Голубкина, В.Н. Домогацкий, С.Т. Коненков, А.Т. Матвеев, С.Д. Эрьзя и другие. Многие из них сохранили благодарную память об учителе, оставив добрые воспоминания в своих мемуарах.





Рис. 5. Торжественное открытие памятника. Фото из журнала Искры № 39 за 1909 год

Рис. 6. С.М. Волнухин за работой над памятником первопечатнику Ивану Федорову в мастерской. 1909. ОР ГТГ

Его любили за особую душевность и искреннее отношение к искусству. Сергей Михайлович преследовал всякое подражание, добивался самобытности, оригинальности, поддерживая даже самые смелые инициативы. Об одной из таких вспоминал скульптор В.Н. Домогацкий: «… Коненков выделялся как лучший по работе, но наиболее талантливым считался Малашкин. Голубкину очень прославлял Сергей Михайлович за выразительность (меня хвалил за красивый мазок). Для примера вот Вам два эскиза, наделавшие даже некоторый шум в нашем мирке. Малашкин — “Готовится к экзамену”: девочка сидит на садовой скамейке, плотно зажавши ладонями уши; на коленях — книжка (экспрессия зубрежки передана очень удачно). За девочкой воткнута веточка с почками, немного пройденная мастикой (весна!). Помню, Серов даже отформовал себе экземпляр. Голубкина, на заданную тему “Жатва”, вылепила смерть — скелет с косой, ужасы войны и проч. Все ужасно бесформенно. “Как оригинально подошла к теме!” — восторгался С.М. Волнухин» [1, с. 38].

Известна знаменитая фраза выдающегося русского и советского скульптора Сергея Тимофеевича Конёнкова о своем учителе: «Он не “натаскивал” своих учеников, а развивал в них чувство гармонии, самостоятельности и прежде всего, ценил глубину мысли. В каждом из нас он

старался найти и развить природное дарование; бережно относился к росткам таланта и самобытности. А главное, учил не быть белоручками» [5, с. 120]. Далее он пишет, говоря о методе работы своих педагогов: «В Москве я привык к тому, что скульптуру следует вести по общей форме, а не по силуэту. Этот прием в работе одобряли мои московские профессора Сергей Иванович Иванов и Сергей Михайлович Волнухин. И сами они так работали. <…> Разница в приемах имела принципиальный характер» [5, с. 116]. И, действительно, «преимущественное внимание и уважение к основным массам в скульптуре и рассматривание деталей как подчиненного высвобождало скульптора от зависимости от образца, и именно это характерно для всех скульпторов, соприкоснувшихся с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества», — пишет С.П. Домогацкая. Оно позволило С.М. Волнухину и Н.А. Андреву уже в начале XX века создать в Москве два первоклассных памятника: первопечатнику Ивану Фёдорову (1909, бронза, гранит) и писателю Н.В. Гоголю (1909, бронза, гранит). Чувство массы дало возможность ученику Училища А.Т. Матвееву заставить стоять памятник Александру III П.П. Трубецкого, что для самого автора оказалось нерешаемой задачей. Это чувство, безусловно, есть у А.С. Голубкиной. Ярче всего осознание значимости скульптурных масс проявилось у Конёнкова и прошло буквально через все его творчество. Отсюда — его изначальная раскрепощенность в обращении с деталями и полная свобода в выборе протоэталона своих художественных образов — от русского примитива до антики. Отсюда и знаменитая волнухинская фраза, которую вспоминали его ученики: «Главное — общее, а там — хоть сеном набей» [4, с. 410].

С.М. Волнухин был заметной фигурой тогдашней художественной жизни, его не обходили вниманием известные мемуаристы и писатели. Так В.А. Гиляровский в своей легендарной книге «Москва и москвичи», вспоминая о знаковых личностях эпохи, пишет: «Во дворе дома Училища живописи во флигельке, где была скульптурная мастерская Волнухина, много лет помещалась столовка, занимавшая две сводчатых комнаты, и в каждой комнате стояли чисто-начисто вымытые простые деревянные столы с горами нарезанного черного хлеба. Кругом на скамейках сидели обедавшие» [3]. Викентий Вересаев вспоминал: «Скульптор Волнухин, автор памятника первопечатнику Федорову в Москве. Ученики звали его “тятя”. Был он очень добр — специально старороссийскою добротою…» [2]. Помимо профессиональных и личностных качеств, о которых говорят

мемуаристы, мастер был одарен и другими талантами. Он хорошо пел и любил театр, об этом есть воспоминания сына скульптора В.Н. Домогацкого [8], да и дочь самого Волнухина Мария писала: «В паре с С.М. Волнухиным выступала дочь инспектора Школы живописи ваяния и зодчества Мжедлова, взявшая позднее псевдоним “Волгина” в “Волковском” театре в Ярославле. В инсценировке “Купца Калашникова” С.М. Волнухин пел заключительный запев гусляра. Как скульптор, он работал тогда над памятником Александру II в Саратове» [9].

Говоря о художественном наследии, оставленном С.М. Волнухиным, надо сказать, что, к сожалению, многие монументальные произведения утрачены, однако даже сохранившиеся памятники дают прекрасное представление о его творческом даровании.

Знаковой стала работа над памятником первопечатнику Ивану Федорову (1909), установка которого рядом с Китайгородской стеной (близ которого когда-то располагался Государев печатный двор — ныне Историко-архивный институт РГГУ) — стала настоящим событием общественной жизни Москвы того времени. Основоположник русского книгопечатания изображен стоящим в полный рост с только что отпечатанным оттиском первой книги «Апостол». Памятник имеет ясные и ритмически четкие пластические формы. Величественный силуэт фигуры первопечатника приковывает внимание зрителя, а при детальном взгляде становится понятно, что соблюдена и историческая достоверность, насколько это возможно при выполнении подобной задачи в монументальном произведении: весь облик героя, его средневековые одежды, древнерусские надписи на постаменте, и в архитектурной привязке памятника создают обобщенный и при этом очень точный образ. Волнухину удалось превратить конкретный сюжетный мотив в настоящий символ отечественного просвещения, ставший с годами уже каноническим. Художник-график Ф.В. Домогацкий писал: «Памятник первопечатнику Ивану Федорову — вот визитная карточка Волнухина в нашем сознании. Для нас Иван Федоров — это что-то вроде символа русской культуры. Может быть я переоцениваю его значение в наших представлениях об истории. Все-таки и отец и я занимались книгой. Но для интеллигенции начала XX века установка такого памятника — дело символичное. <…> Если говорить по существу, то для меня достаточно фотографии Волнухина в мастерской за работой. Не знаю, кто из них больший памятник русской культуре — он сам или памятник первопечатнику его работы. Столько содержательности и чего-то бесконечно “своего”, домашнего в его позе, в лице, в этом запачканном глиной и гипсом халате, во всей забитой скульптурами мастерской. Недаром ученики называли его “батькой”. Такой человек и такой художник мог существовать только в Москве, с ее традициями и корнями» [8, с. 237].





Рис. 7. С.М. Волнухин Портрет П.М. Третьякова. 1899. Государственная Третьяковская галерея

Рис. 8. С.М. Волнухин. Портрет художника С.В. Иванова. 1901. Государственная Третьяковская галерея

Сергей Михайлович был мастером камерной портретной скульптуры, в которой умело сочетал лучшие традиции русского психологического реализма с врывавшимися тогда во все сферы художественной жизни импрессионистическими тенденциями. Наиболее известными являются бюсты П.М. Третьякова (1899), Н.В. Гоголя (1901), С.В. Иванова (1901), А.М. Корина (1902), И.Е. Цветкова (1902) и другие. И если первый, показанный Волнухиным вскоре после смерти знаменитого мецената, можно считать своеобразным камерным монументом, полным душевной цельности и сосредоточенности, даже некоторой величественной строгости, прежде всего, идущей от подлинной значимости модели, то другие скульптурные композиции представляют собой живые картины, в которых метко схвачены как портретное сходство, так и характер изображаемых личностей. Например, поза, в которой изваял мастер художника С.В. Иванова, демонстрирует свободу и внутреннюю динамику, идущую сверху вниз: от поворота головы с пристально-внимательным взглядом до небрежно подоткнутой под себя ноги. В руках Иванова — кисть и палитра, скульптор явно поймал, подглядел ту минуту творчества, тот самый момент, когда, наверное, и рождается искусство.

«В работах Волнухина сознательная подчиненность плоскости более всего заметна в портрете П.М. Третьякова и в памятнике первопечатнику Ивану Фёдорову. Ясно, что этот метод он знал, понимал и ценил.



Рис. 9. С.М. Волнухин. Портрет А.М. Корина. 1902. Государственная Третьяковская галерея



Рис. 10. А.М. Корин помогает С.М. Волнухину работать над своей гипсовой скульптурой. 1900-е. ОР ГТГ. Ф. 95, ед. хр. 160

Идея фактуры присутствует здесь еще только в намеке, о ней не сказано каких-то определенных слов, но важно то, что она зародилась и как творческое наследие перешла к ученикам. Отсюда стремление Волнухина лепить шершаво, нашлепками. Отсюда стремление целого поколения скульпторов, учеников Волнухина, сделать фактуру художественной. Если мы вспомним Академию приблизительно того же отрезка времени, то увидим, что ее отношение к скульптурной поверхности лежало в совершенно иной плоскости. Учитель Волнухина Иванов ценил не сюжетную сторону психологизма, а подобно своим коллегам-живописцам пытался его средствами проникнуть гораздо глубже. Отсюда стремление к углубленному психологизму в портретах Волнухина, в лучших портретных головах Андреева и Голубкиной, а также в портретах ученика Волнухина Домогацкого и других», — пишет С.П. Домогацкая [4, с. 420].

Портрет А.М. Корина занимает особое место в творчестве скульптора и хорошо иллюстрирует приведенные выше слова. В данном портрете сохраняются лучшие традиции русского реалистического искусства, в котором незыблемыми являются психологизм и семантическая наполненность образа. Волнухин изображает друга за работой. Так же, как и на портрете Иванова, в одной руке у Корина — палитра, вторая же, рабочая рука с кистью, отведена к груди. Немного отстранившись от полотна, позирующий художник как будто осматривает свое творение.

Кисть и палитра несколько разбивают образованную всей фигурой вертикаль, при этом словно кадрируя изображение до поясного портрета или бюста. Вместе с тем, скульптору удалось добиться хорошего портретного сходства, хотя лицо, в соответствии с принципами импрессионизма, передано лишь обобщенно, в характерных анатомических чертах. Благодаря почти эскизной лепке, скульптор достигает определенной легкости в подаче образа, а ломаные складки пиджака, тактильно воспринимаемая фактура волос и бороды создают возможности для игры светотени. Таким образом, фигура оказывается визуально погруженной в окружающую световоздушную среду, взаимодействует с ней уже на физическом уровне, а кажущаяся «незаконченность» в классическом понимании, обусловленная отсутствием тщательной проработки деталей, создает то самое впечатление об изображенном человеке, которое требует уже вовлеченности самого зрителя в процесс сотворения для того, чтобы дополнить данный в общих чертах образ.

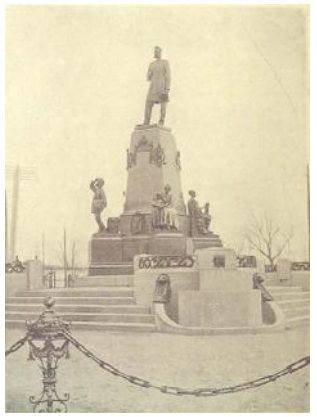


Рис. 11. С.М. Волнухин, М.А. Чижов, А.Н. Померанцев. Памятник Александру II в Саратове. Фото начала XX века (не сохранился)

На фотографии 1902 года запечатлен как раз тот момент, когда Корин пытается внести дополнения в свой скульптурный портрет, созданный С.М. Волнухиным в Плёсе. А.М. Корина и С.М. Волнухина связывала большая многолетняя дружба. Оба служили в Училище живописи ваяния и зодчества, С.М. Волнухин — в скульптурном классе, Корин — в головном, а летом они вместе со своими семьями отдыхали в Плёсе. В 1914 году С.М. Волнухин показал скульптурный портрет А.М. Корина на выставке «Художники товарищам воинам», где это произведение получило призовое место.

К несохранившихся памятникам авторства С.М. Волнухина, в первую очередь, стоит отнести монумент Александру II, который был выполнен совместно с М.А. Чижовым и А.Н. Померанцевым. 4 января 1896 года Саратовская городская дума постановила возвести за счет средств городского бюджета и добровольных пожертвований жителей памятник в честь царя–реформатора и освободителя. Закладка памятника произошла в 1907 году. Сюжетные композиции, украшавшие монумент,

символизировали реформы, проводимые императором-освободителем в разных сферах общественной жизни, а также значимые моменты его правления, такие как, победа в русско-турецкой войне 1877–1878 годов. Сохранились архивные фотографии о подготовке Волнухиным и модели для конкурса на памятник Петру I в Риге (1909) и монумент императрице Марии Федоровне в Санкт-Петербурге.

После Октябрьской революции 1917 года С.М. Волнухин участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды, в рамках которого были сделаны временные памятники Т.Г. Шевченко и К.Д. Ушинскому (1918). От последнего остался лишь фрагмент в виде бронзовой отливки головы, хранящийся в Третьяковской галерее.

В данной статье представлен лишь небольшой обзор творчества академика Сергея Михайловича Волнухина, но даже он свидетельствует о том вкладе, который мастер внес в историю русского искусства. Несмотря на то, что имя его не столь известно, по сравнению с другими современниками, а некоторые ключевые произведения утрачены, сохранившиеся наследие дает отчетливое представление о творческом даровании Волнухина и его роли как педагога МУЖВЗ в становлении отечественной скульптурной школы в конце XIX — первой трети XX столетия.

Примечания:

1. См.: *Шмидт И.М.* Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. — М.: Искусство, 1989. — 301 с.; *Калугина О.В.* Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ. Автореф. докт. дисс.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. — М., 2012. — 66 с.; *Домогацкая С.П.* К вопросу возникновения московской скульптурной школы. Скульптор С.И. Иванов. Журнал «Искусствознание». 2013. — № 1–2. С. 404–421; *Калугина О.В.* Русская скульптура Серебряного века: Путешествие из Петербурга в Москву. — М.: Буксмарт, 2013. — 334 с. и др.

2. См.: *Коненков С.Т.* Слово к молодым. — М.: Молодая Гвардия, 1958. — 120 с.; *Конёнков С.Т.* Мой век. Воспоминания. М.: Политиздат, 1988. — 424 с.; В.Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост. Домогацкая С.П. — М., 1984. — 367 с.; *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи / В.А. Гиляровский. — М.: Правда, 1967. — 463 с.; Художник Алексей Михайлович Корин. 1865–1923. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Авт.-сост. В.П. Лапшин:. — М.: Советский художник, 1981. — 199 с. и др.

Список литературы:

1. В.Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / составитель С.П. Домогацкая. — М., 1984. — 367 с.

2. Вересаев В.В. — URL: http://veresaev.lit-info.ru/veresaev/proza/nevydumannye-rasskazy/skulptor-volnuhin.htm (дата обращения: 12.03.2023).

3. *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. — URL: https://sharlib.com/read_193702-23 (дата обращения: 12.03.2023)

4. *Домогацкая С.П.* К вопросу возникновения московской скульптурной школы // Искусствознание. — 2013. — 1-2. — С. 404–421.

5. *Конёнков С.Т.* Мой век. — М., 1988. – 383 с.

6. *Коненков С.Т.* Слово к молодым. — М.: Молодая Гвардия, 1958. Слово к молодым (Коненков С.Т.) (http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000005/) (дата обращения: 10.03.2023).

7. ОР ГТГ Ф 95, дело 236. Биографические данные С.М. Волнухина. Рукопись.

8. Руины старого дома. Книга-альбом / составление, вступление Ф.В. Домогацкого. — М.: Русский путь, 2009. — 557 с.

9. URL: https://ples-museum.ru/publikatsii/publikatsii-sotrudnikov-muzeya/iz-proshlogo/ (дата обращения: 10.03.2023)

10. *Шмидт И.М.* Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1989. — 301 с.

А.Ф. ИБРАГИМОВА
Старший преподаватель Казанского государственного архитектурно-строительного Университета
e-mail: stasiaibragim@gmail.com

A.F. IBRAGIMOVA
Senior Lecturer of the Kazan State University of Architecture and Engineering
e-mail: stasiaibragim@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_258_265

РЕЛЯЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА В ИСКУССТВЕ СКУЛЬПТУРЫ ОТКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

RELATIONAL ART OF OPEN PUBLIC SPACES SCULPTURE

В данной статье рассматривается искусство реляционной эстетики как актуальная форма репрезентации современной скульптуры открытых общественных пространств. На основе современных примеров выявлены основные свойства и концептуально-художественные методы, присущие объектам реляционной репрезентации.

This article examines relationality as a relevant principle for the representation of contemporary sculpture of open public spaces. The main properties and conceptual-artistic methods inherent in the objects of relational representation are identified on the basis of actual examples.

Ключевые слова: реляционность, реляционное искусство, реляционная эстетика, партисипарность, скульптура открытых общественных пространств, паблик-арт, современная скульптура, искусство в архитектурной среде, городское искусство, городская скульптура.
Keywords: relationality, relational art, relational aesthetics, participation, sculpture of open public spaces, public art, contemporary sculpture, art in the architectural environment, urban art, urban sculpture.

Скульптура открытых общественных пространств, являясь публичным, объемно-пространственным искусством, располагающимся в архитектурной среде, вместе с социально-общественными и художественными смыслами репрезентует философское отношение автора к миру [2], все это определяется стилем художника, задачами, необходимым взаимодействием со средой. Нами предлагается обозначить реляционную эстетику, а вместе с ней партисипарность, или реляционность, как одно из актуальных свойств современной репрезентации скульптуры зрителю.

Появление и популяризация реляционного искусства связано с коренной переменой эстетических, культурных, художественных и идеологических целей деятельности художников в городском пространстве постмодернизма и сегодняшнего метамодернизма, в сравнении с теми целями, которые преследовались модернизмом. Термин «реляционная эстетика» (фр. esthetique relationnelle), или искусство взаимоотношений, вводит художественный критик Николя Буррио (род. 1965) в своей попытке объединить общими понятиями и определениями многообразный спектр новаторских художественных практик 1990–2000 годов. Это искусство, теоретическим горизонтом которого служит не столько утверждение автономного и приватного символического пространства (как, например, было в искусстве модернистическом или искусстве эпох XVI–XIX вв.), сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом. Подобные объекты искусства, где происходит превалирование или доминирование реляции над эстетикой, образным решением и даже задумкой автора, активно создаются именно в 1990–2000 гг. [1]. В качестве основного свойства объектов реляционного искусства Н. Буррио отмечает партисипарность. Партисипация (лат. participatio — «участие», англ. participation — «причастность») — термин, обозначающий культуру участия или соучастия людей в проектном процессе [10].

Мы предлагаем рассмотреть реляционность как форму репрезентации скульптуры открытых общественных пространств, где основной идеей становится отображение отношений неподготовленного зрителя и скульптуры, а также коллективная выработка смысла этого существования.

Важно отметить, что в архитектурной среде реляционное искусство имеет прямую зависимость от урбанизации художественного опыта [1]. Это своего рода активизация процессов социальных обменов, в первую очередь, через популяризацию интернета, транспорта, телекоммуникации и всего того, что влечет в общую жизнь изолированных до этого

местностей и социумов. В связи с этим изучение реляционности скульптуры общественных пространств является логичным и актуальным.

Сегодня существует достаточно суждений о реляционности в различных видах искусства. Рассматривая уличное искусство, которое максимально близко к скульптуре открытых общественных пространств, отмечают, что на фоне того, что человек современной культуры утратил опыт коммуникации, он не утратил потребность в общении, а реляционное искусство восполняет эту утрату [4]. При анализе основных позиции реляционности внутри художественных институций выдвигается суждение о том, что вытеснение реляционной эстетики в область истории современного искусства и эстетической мысли представляется преждевременным. А реляция, по сути, — явление вневременное и внестилевое, относящиеся ко всему искусству в целом, помогающее поддерживать значимости авторского проекта, сохранение статуса профессиональных художественных практик, стремление избежать унификации создаваемых произведений, необходимости формирования гибких сценариев для возникновения новых творческих отношений в пространстве современной [3]. Существуют суждения о реляционности в творчестве отдельно взятых художников, например, проекты Габриэля Ороско и Джереми Деллера объединяет состояние естественной встречи, в которой взаимоотношения художника, зрителя и мира вокруг и создают среду, в которой разворачивается практика современного искусства [5]. Современное проектирование в области архитектуры и дизайна становится особенно человекоориентированным, и одним из важнейших вопросов реализации этой идеи становится использование в процессе проектирования такого инструмента, как партисипация в дизайн-объектах, как своеобразная форма взаимодействия зрителя и автора [6].

Исходя из вышеуказанных суждений современных авторов, мы предполагаем, что современная скульптура открытых общественных также обладает особой степенью реляционности и использует ее в качестве репрезентации своей формы наравне с причисленными выше уличным искусством, практиками внутри-художественных институций и дизайна среды. Исходя из определения реляционного искусства, стоит убедиться в действительном превалировании значимости и результата осмысления отношений автора и зрителя над формой скульптуры и ее художественным смыслом. Для этого рассмотрим несколько современных скульптурных практик в среде европейских и российских городов.

Появление реляционности в городской скульптуре зачастую определяется «разрушением» недосягаемости и аристократичности монументальных и мемориальных комплексов, классических скульптурных форм и выходом музейных объектов скульптуры на улицы города или, по-другому, появлением паблик-арт в 1970-е гг. Реакция неподготовленного зрителя на искусство Пикассо, Колдера и других авторов на пешеходных маршрутах — это еще не реляционность как метод, но, скорее, предпосылка будущей реляционности. Постепенно взаимоотношение зрителя и автора становится определяющей характеристикой, рычагом восприятия скульптуры. Примером служит снос «Наклонной арки» Ричарда Серы. Здесь реляционность не помогает репрезентовать искусство скульптуры, а скорее уничтожает его. С другой стороны, теоретическое бессмертие объекта стало возможным, благодаря взаимодействию со средой, зрителем, эта форма агрессивной реляции, незапланированной.





Рис. 1. Скульптурный фрагмент Берлинской стены с элементами стрит-арта, г. Берлин, 2013 г.

Рис. 2. Сидящие на Берлинской стене горожане, приветствуют ее демонтирование, 1989 г.

На наш взгляд, одним из первых специфических примеров реляционности может служить Берлинская стена, вернее, то, что от нее осталось, и процесс видоизменения ее статуса из военно-гражданского в объект искусства в городской среде. Сегодня Берлинская стена (рис. 1) представляет собой мемориальный комплекс, состоящий из разбросанных по линии прежнего существования отдельных скульптурных фрагментов: расписанные художниками, разрушенные, частично реставрированные, законсервированные в музейное стекло, к ним можно прикасаться, проходить сквозь стену, фотографироваться, изучать. Берлинская стена сегодня является галерей под открытым небом. После разрушения в 1990 г. свыше

100 художников из 20 стран мира создают графические работы на оставшихся фрагментах Берлинской стены. Самые известные из них — «Братский поцелуй» (Bruderkuss) Дмитрия Врубеля, а также «Test the Best» художника Биргит Киндер (Birgit Kinder), на которой изображен восточногерманский автомобиль «Трабант», пробивающий Берлинскую стену [7]. Характерным свидетельством реляций является фотография, где жители Берлина взобрались на стену и, словно на ковчеге, плывут в новое неизвестное будущее (рис. 2). Берлинская стена — это объект во времени, интеллектуальный, сложный по значению и буквальный по форме, он оказывается глубоко реляционным в своем прямом взаимодействии со зрителем, это взаимодействие выработало новый смысл «стены» — не разъединение стеной, как границей, а объединение, как мостом, и сегодня туристы и жители Берлина это демонстрирует.





Рис. 3. Рэйчел Уайтред. Монумент «Безымянная библиотека», г. Вена, 2000 г.
Рис. 4. Урс Фишер. Скульптурный проект «Yes», г. Москва, 2017 г.

Другим примером реляционности в скульптуре выступают работы Рейчел Уайтрид; обращаясь к теме человеческой памяти, она вызывают рефлексию, внутреннее состояние дискомфорта у зрителя, без чего невозможно адекватное восприятие объектов ее творчества. Скульптурный объект «Безымянная библиотека», посвященный памяти Холокоста, расположен в Вене в 2000 г., (рис. 3). Это железобетонная конструкция с основанием в 10 на 7 метров и высотой в 3,8 метра, поверхность изображает белые вывернутые наизнанку книги, на литых библиотечных полках. Полки книг символизируют огромное количество жертв-евреев («людей книги»). Работа выступает как символ смирения и силы духа погибших. Форма этого монумента вписывается в архитектурную среду, с одной стороны, гармонично, являя собой что-то, подобие здания, с другой — она противопоставлена содержанием, размером, материалом неоклассической архитектуре Вены. Ощущение «дискомфорта», по задумке автора, должно было спровоцировать у зрителя воспоминание о «суровом» периоде, которому посвящен объект: «Этот памятник не должен быть красивым, он должен причинять боль» [8].



Рис. 5. Урс Фишер. Скульптура «Большая глина», г. Москва, 2021 г.

В 2017 г., в Москве Урс Фишер реализует проект «YES» (рис. 4) — многолетняя идея, начатая Фишером в 2011 г. В ходе проекта художник дает возможность всем желающим изготовить гигантские объекты или небольшие скульптуры из глины на площади перед музеем «Гараж», тем самым делая участников YES своими соавторами, где они как раз и вырабатывают новый смысл — объединение и автора, и зрителя фактическое создает новый объект. А Большая глина No. 4 (рис. 5) созданная автором в 2021 г. возле центра современного искусства «Дом культуры ГЭС-2», на Болотной набережной Москвы, изображающая куски глины, увеличенные, по сравнению с оригиналом примерно в 50 раз, вызывала неоднозначную трактовку. Резкое осуждение, дискуссия по поводу нетривиальной формы стали неотъемлемой частью смысла и суждения об этом объекте. Если учитывать, что идея — создать некий символ творчества, простоты и действенности человеческого жеста, то эта «революционность» и неприятие обществом лишь подчеркивает дух и смысл творческого пути художника. «Она олицетворяет то, что будет проходить в стенах “ГЭС-2”. Все-таки открывается не музей, а дом культуры. В нём будут всевозможные студии, куда будут приходить те же дети и лепить из пластилина и глины свои произведения искусства» [9]. Реляционность этого и подобных объектов поддерживается за счет бесконечной дискуссии об образе, специфичности масштаба, в конце концов, о целесообразности существования, что и сделало «Большую глину» одним из самых обсуждаемых объектов скульптуры открытых пространств в Москве последних лет. «Теперь произведение преподносится, скорее, как промежуток времени, который нам предлагается пережить, как инициатива бесконечной дискуссии» [1].

В целом, скульптурных объектов, в основе репрезентации которых обозначается реляционность, создается огромное количество, стоит отметить творчество Маурицио Каталлана, с его провокационными работами, побуждающими к бесконечной реляции, обсуждению у зрителя, агрессивно-правдивые работы Дэмиена Хирста, интерактивные работы для города Жаумэ Пленса. Детальный анализ творчества этих авторов позволяет выявить некоторые основные свойства реляционного метода репрезентации:

— объект скульптуры вступает с неподготовленным зрителем в прямой контакт формируя смысл, идею, форму;

— скульптура становится промежутком времени, который предлагается пережить зрителю, как дискуссия с автором или с другими зрителями;

— среда, которую формирует городская скульптура реляционного принципа, представляет собой некое предписываемое людям состояние встречи.

Художественно-концептуальные методы, которые использует данный принцип, безграничны, они определяются степенью и максимальной возможностью воздействия на человека: гипертрофированный масштаб, использование «контактных» материалов, таких как зеркало, вода, природа и др., интерактивные технологии, социально-общественные акценты, концептуальное содержание, бесконечная рефлексия и др.

В заключение статьи отмечаем, что принцип реляционности основывается на том, что для художника теоретическим горизонтом служит не столько художественно-символическое автономное пространство искусства скульптуры внутри среды города, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом. Принцип реляционности в городской скульптуре — это принцип внутри художественной практики городской скульптуры, сфера влияния которого распространяется на человеческие взаимоотношений, социальный контекст и где основной темой этих отношений является возможность существования вместе зрителя и скульптуры, коллективная выработка смысла этого существования.

Скульптура открытых общественных пространств, являясь неотъемлемой частью городской среды, напрямую участвует в сложении архитектурно-художественного облика города, являясь постоянным компонентом культурно-стилевого контекста. В этой связи максимальное приобщение к реляционному взаимодействию людей в различных видых искусства, художников, дизайнеров, архитекторов определяет вовлеченность в культурно-художественный контекст города и определяет его. Без актуализации реляционности и использования ее в современной практике скульпторов архитектурной среды не приходится рассчитывать на достойное место городской скульптуры в контексте общества, настоящего и в истории.

Примечания:

1. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция / перевод А. Шестакова. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 216 с.

2. *Ибрагимова А.Ф.* Принципы расположения городской скульптуры в открытых общественных пространствах архитектурной среды // Известия КГАСУ. — 2017. — № 3 (41). — С. 23–31.

3. *Балаш А.Н.* Реляционная эстетика в контексте современных культурных практик // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018. — № 4 (37). — С. 98–101.

4. *Тылик А.Ю.* Реляционный аспект уличного искусства в свете историософии искусства Бориса Арватова // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — № 9. — С. 90–94.

5. *Силева А.А.* Естественное вовлечение зрителя в реляционных художественных практиках Джереми Деллера и Габриэля Ороско // Гуманитарное знание и искусственный интеллект: стратегии и инновации. Материалы международной конференции / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. — Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2020. — С. 134–136.

6. *Михайлова А.С.* Партисипация в средовом проектировании на примере австрийского дизайна городской среды // Дизайн-ревю. — 2019. — № 1–4. — С. 122–129.

7. Берлинская стена: по следам разделенного города // Информационный портал germania-online. — URL: https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/geschichte/Gedenkdaten/-/2476856 (дата обращения: 15.02.2023).

8. Connolly Kate. Closed books and stilled lives // The Guardian. — URL: https://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly (дата обращения: 15.02.2023).

9. «Дом культуры ГЭС-2», или провокационный феномен «Большой глины № 4». — URL: https://yablor.ru/blogs/dom-kulturi-ges-2-ili-provokacionni/6883413 (дата обращения: 15.02.2023).

10. Партиципация // Свободная онлайн-энциклопедия. Электронный ресурс. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Партиципация (дата обращения: 21.02.2023).

А.С. ИЛЬИН

Аспирант кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов ФГБОУ ВО «Удмуртский Государственный Университет»
e-mail: ilyoha88@mail.ru

A.S. IL'IN

Postgraduate student of the Department of Decorative and Applied Arts and Crafts FSBEI OF HE «Udmurt State University
e-mail: ilyoha88@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_266_275

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЛЕДОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ РАЗНЫХ РЕГИОНОВ РОССИИ

CONTINUITY OF TRADITIONS IN THE FORMATION OF ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF ICE SCULPTURE IN DIFFERENT REGIONS OF RUSSIA

Анализируется преемственная связь художественных средств выразительности традиционных промыслов как национального достояния регионов России в формировании стилевых особенностей и индивидуальных черт в ледовой монументально-декоративной скульптуре, выполненной в рамках всероссийских фестивалей за последнее десятилетие.

The article analyzes the continuity of the artistic means of expressiveness of traditional crafts as the national heritage of the regions of Russia in the formation of stylistic features and individual features in the ice monumental and decorative sculpture made within the framework of All-Russian festivals over the past decade.

Ключевые слова: ледовая скульптура, монументально-декоративная скульптура, фестивали, традиции.
Keywords: ice sculpture, monumental and decorative sculpture, festivals, traditions.

В последнем десятилетии фестивали монументально-декоративной ледовой скульптуры стали важным элементом новогодних и рождественских праздничных мероприятий в разных регионах России. С каждым годом повышается уровень существующих, входящих в традицию, конкурсов, организуются новые площадки для демонстрации творческих замыслов скульпторов, работающих в этом особом материале. Ежегодные престижные фестивали ледовой скульптуры, такие как «Снеголед» в г. Москва, «Европа-Азия», «Вифлеемская звезда» в г. Екатеринбурге, «Зимний Вернисаж» в г. Перми, «Удмуртский лед» в г. Ижевске, «OlkhonIceFest» на о. Ольхон, «Хрустальный Томск» в г. Томске, «Амурский хрусталь» в г. Хабаровск, собирают лучших скульпторов из разных регионов России. В рамках каждого фестиваля задается ключевое тематическое направление, связанное с культурным наследием народов либо со знаменательными историческими событиями, к которому каждый автор подходит со своим комплексным набором художественно-стилевых приемов. Несмотря на то, что скульптуры из льда живут два-три месяца и сохраняются лишь на фотографиях, в эту область искусства устремляются профессионалы, чей опыт фокусирует не только понимание автором специфики и художественных возможностей материала, но и тенденции той или иной локальной или национальной школы. При этом современная ледовая скульптура еще не становилась объектом искусствоведческого анализа и обобщений, собирая лишь мнения средств массовой информации. Большое количество уникального и разнообразного материала с всероссийских фестивалей по ледовой скульптуре за последнее десятилетие подтолкнуло к написанию данного исследования. Целью работы является выявление и систематизация художественно-стилевых особенностей, применяемых художниками разных регионов России в монументально-декоративной ледовой скульптуре, в рамках вышеперечисленных фестивалей. Поставленная цель предполагает выполнение следующих задач: выделить основные группы скульпторов по региональному признаку; проанализировать художественно-стилевые черты в монументально-декоративной ледовой скульптуре разных регионов России; определить преемственность с историческими, народными и национальными художественными традициями искусства рассматриваемых территорий на разных этапах их существования. Статья построена на сравнительном анализе скульптур, выполненных в рамках фестивалей, а также их исторических первоисточников.

Систематизировав основные отличительные признаки по вышеуказанным критериям, выявив их отличительные черты, было решено объединить наиболее интересных и типичных авторов в четыре группы, по территориальной принадлежности. Первая группа — скульпторы Центрального региона России: В. Алманов (с. Богородское, Московская область), Н. Гельтман (г. Лосино-Петровский, Московская область), К. Баир (г. Королев, Московская область). Вторая группа — представители Приуралья: Р. Исмагилов, А. Васюков (г. Пермь), В. Глушенко (г. Кунгур, Пермский край), А. Суворов, Д. Постников, С. Назаров, (г. Ижевск, Удмуртская Республика). Третья группа — художники Сибирского региона: Н. Вылка, А. Михайлов (г. Тарко-Сале, Ямало-Ненецкий автономный круг), А. Кошелев, С. Асеев, Л. Голотвин (г. Красноярск). А. Парфенов (г. Барнаул), П. Сафронов (г. Томск). Четвертая группа — скульпторы с Дальнего Востока: И. Текин, Е. Кузнецов, Д. Бойцов, Т. Иконников (Хабаровский край).



Рис. 1. Н. Гетьман (г. Лосино-Петровский, Московская обл.). «Нежность», 2018 г.

Приемы, применяемые в пластической трактовке скульптуры художников Подмосковья, являются ярким отражением лучших традиций абрамцево-кудринского и богородского стилей резьбы по дереву. Проведя анализ изображения ледовой скульптуры Н. Гельтмана, можно выявить ряд особенностей, присущих абрамцево-кудринской резьбе (рис. 1). Это, прежде всего, гармоничное сочетание парного анималистического персонажа с плоскорельефной растительностью. Композиция скульптуры «Нежность» набирается за счет чередования плоских ледяных пластин (подобие деревянных дощечек), которые покрываются элементами декоративной резьбы. Стилистические особенности работы со льдом, применяемые Н. Гельманом, такие как использование плавных линий, мягкий, исключающий острые углы силуэт, отображение элементов в профильном плоском виде и обилие растительного орнамента, демонстрируют художника как яркого последователя кудринской школы. Поднимая вопрос об особенностях абрамцево-кудринского стиля резьбы, стоит упомянуть

высказывание искусствоведа В.М. Василенко: «Для кудринских вещей типична плоская, слегка заовальненная по краям рисунка резьба <...> Рельеф очень плоский, в нем нет глубины <...> Растительные ветки, мягко изгибающиеся, полностью отрицающие в рисунке симметрию, густо покрывают вещи» [3, с. 144–145].



Рис. 2. К. Баир (г. Королев, (Московская обл.). «Солнцеворот», 2018 г. «Удмуртский лед», 2018 г.

Традиции резьбы богородской народной игрушки в полной мере воплощены К. Баиром в скульптуре «Солнцеворот»; парные образы Петрушки и скомороха, растягивающих меха гармошки, «медведь и крестьянин», являются излюбленными сюжетами скульпторов этой группы (рис. 2). Они отличаются глубоким проникновением в мир сказки и тонкими психологическими характеристиками персонажей, то есть это как раз те образные характеристики богородской деревянной игрушки, которые отмечает И.Я. Богуславская [2]. Композиция похожа на небольшую сцену, на которой персонажи русского народного площадного театра выступают с комическим представлением.

В пластической трактовке поверхности скульптуры К. Баир использует фактуру выемчатой резьбы, получаемую при помощи полукруглой стамески, которая, наряду с ножом, повсеместно используется в изготовлении богородской игрушки. Исследователем А.А. Амбросимовой подчеркнуто: «После изготовления скульптурного объема резчик приступает к “расписыванию” поверхности скульптуры с помощью резчицкого инструмента, используя все разнообразие и богатство техники контурной, ногтевидной и выемчатой резьбы» [1, с. 92].

Таким образом, в ледовой скульптуре, выполненной художниками, представляющими Центральный регион России, можно выделить следующие характерные черты: использование персонажей народного творчества; задушевность, ироничность образов; скульптура плоскорельефная, состоящая из нескольких, выстраиваемых друг за другом, планов, применена стилистика обработки материала, использующаяся в богородской и абрамцево-кудринской резьбе по дереву.

Крупным центром формирования сообщества скульпторов, работающих с таким материалом, как лед, стал Приуральский регион. Под влиянием архаичного бронзового литья пермского звериного стиля сложился комплекс художественно-стилевых признаков, позволяющих выделить художников этого региона в отдельную группу. Динамичная композиция у резчиков этого региона используется крайне редко, в большинстве своем, это симметричная или приближенная к симметрии форма. В качестве образов зачастую выступают персонажи Пермского звериного стиля, сочетание которых образует картину мира предков пермских народов.

Вертикальная структура композиции отображает трехчастное устройство мира, здесь находят свое место зооморфные образы — ключевые яркие представители местной флоры и фауны, которые тесно связаны с главенствующей рекой этого региона, Камой, а также религиозно-магические персонажи богов и духов, отмечает исследователь феномена звериного стиля А.В. Доминяк [5]. Образы, воплощенные в скульптуре, наделены мощью и силой. В случае, когда художник уральского региона применяет анималистический сюжет, то использует хищников — медведя, коршуна и щуку, когда персонажем выступает человек или антропоморфный образ, то он будет полон необузданной внутренней энергии. Сила выражается статичной позой при активной пластике объемов, которые хорошо читаются как в профильном, так и в фронтальном ракурсе. Значительная высота композиции достигается постановкой фигур друг на друга: мифический герой в скульптуре пермских скульпторов Р. Исмагилова и К. Сиряченко стоит на носу щуки, а та — на глыбе льда (рис. 4). Величественная богиня леса в монументальной скульптуре авторов из Ижевска А. Суворова и Д. Постникова покоится во весь свой немалый рост на спине огромного медведя, на ее голове расположилась мощная птица. Все изображения обобщены, лишены детализации, лаконичны. Монументальная устойчивая конструкция при всей свой «тяжеловесности» имеет строгий выразительный силуэт, что отражает философию завершенности мироздания (рис. 3).



Рис. 3. А. Суворов, Д. Постников (г. Ижевск). «Богиня леса». «Удмуртский лед», 2018 г.



Рис. 4. Р. Исмагилов, К. Сиряченко (г. Пермь). «Йопонна». «Удмуртский лед», 2020 г.

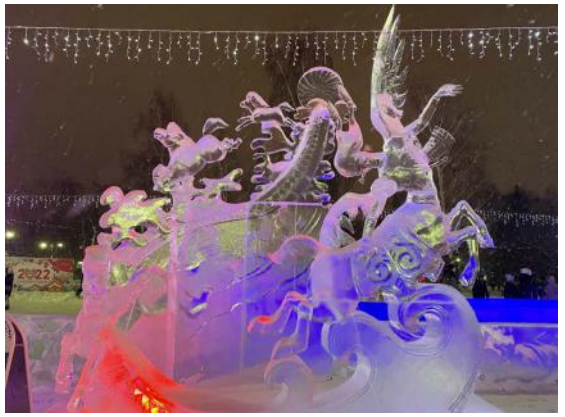


Рис. 5. Р. Шадрин, Н. Колодезников. «Небесная кобылица» (г. Салехард). «Хрустальный Томск», 2022 г.

Из числа отличительных художественно-стилевых черт скульптур этой группы можно выделить следующие: композиция имеет вертикальное трехчастное расположение, монументальность, монолитность конструкции; образы величественные, выражающего идею главенства природы над человеком, отсюда — наделение изображаемых персонажей внутренней энергией.

Самобытный стиль, построенный на богатом культурном наследии многочисленных народов восточной и западной Сибири, присущ авторам ледовых композиций третьей группы, представляющей Сибирский регион. Особый интерес представляет ледовая скульптура «Небесная кобылица», в которой мастера Ямало-Ненецкого автономного округа Р. Шадрин, Н. Колодезников изображают сюжеты из фольклора Сибири, где появляются мистические сцены с бегущими оленями, шаманами, ритуальными бубнами, и все это закручивается в круговорот, увлекающий зрителя в самую гущу происходящих событий (рис. 5).

Мастерство искусной резьбы позволяет художникам добиваться невесомости, тончайшей ажурности силуэтов и деталей, декор которых подобен покрытой росой паутине. Все элементы композиции имеют сложную, переходящую из одной в другую, форму, что заставляет зрителя глубоко погружаться в суть композиции и искать смысл, заложенный автором. Художники этого региона отдают предпочтение трехмерной

скульптуре, которая предполагает возможность восприятия со всех сторон. Конструкция набирается из отдельных элементов, без использования крупных ледяных объемов. Стоит выразить мнение, что технологические приемы, позволяющие мастерам добиваться такой деликатности и тонкости в обработке ледяных элементов композиции, сложились под влиянием косторезных промыслов, широко развитых на этих территориях. По мнению В.М. Василенко, «компонуя отдельно вырезанные фигурки в группы, мастера таким образом работают с вполне организованным реальным пространством <…> перед нами сложные сцены, где построение обычно дается в глубину, все фигурки размещаются очень свободно, образуя пространственно-скульптурные группы» [3, с. 217–218].

Обобщив традиции, применяемые художниками Сибирского региона, можно обозначить следующие присущие им особенности: использование мифологического контекста сибирских народов, который отличается экзотичностью для представителей других регионов. Отсюда — динамичность композиции, преобладание сложных замысловатых форм, отточенных, доведенных до совершенства линий, тонких элементов и мелкой деталировки.

Большую группу резчиков по льду составляют представители Дальневосточного региона. Художники этого региона принимают активное участие в ежегодных конкурсах, проводимых в г. Хабаровск и г. Владивосток, а также выезжают на фестивали, организованные в Центральном и Уральском регионах. Скульптурные ледовые композиции «Конек-горбунок и жар-птица» художников Е. Кузнецова, Т. Бойцова имеют, в большинстве своем, небольшие размеры и развиваются в горизонтальном направлении (рис. 6). Силуэт скульптуры легкий, невесомый, не перегружен большим количеством элементов. В скульптуре изображаются образы небесных светил: солнце, звезды и луна, часто — в виде сменяющих друг друга, в непрерывном круговороте. Также стоит отметить активное обращение к мотивам народных сказок, причем



Рис. 6. Е. Кузнецов. «Конек горбунок и жар-птица». г. Хабаровск, «Амурский хрусталь», 2022 г.

излюбленными персонажами выступают райские птицы, в декоративном убранстве которых воплощают свои орнаментальные решения скульпторы из Хабаровского края Е. Кузнецов, Т. Бойцов (рис. 6). Основные мотивы и стилистические особенности, применяемые художниками Дальневосточного региона, описаны Н.И. Капланом: «Достоверно и то, что тропические птицы изображались на различных бытовых предметах, проникавших в Приамурье из соседних областей и стран» [6, с. 111].



Рис. 7. И. Локтюхин. «Дверь в лето». г. Хабаровск. «Удмуртский лед», 2022 г.

Ледовая скульптура большинства мастеров Дальневосточного региона наполнена ажурными тонкими элементами, по своей форме похожими на завиток, при этом каждый такой элемент покрывается мелким резным орнаментом, что в итоге делает его похожим на перо птицы. «Здесь, на берегах Амура, сложился и расцвел орнамент из завитков и спиралей. Ни у одного из соседствующих народов за пределами Приамурья и Приморья спирально-ленточный орнамент не встречается более в такой яркой, чистой, отточенной и законченной форме» [6, с. 89–90]. Нельзя не отметить тот факт, что подобные решения часто встречаются в ледовой скульптуре Китая и Японии. Стоит обратить особое внимание на скульптуру художника из Хабаровского края И. Локтюхина «Дверь в лето», представленную на фестивале «Удмуртский лед» в 2022 году, в которой присутствует большинство из вышеупомянутых стилевых признаков (рис. 7). Композиция имеет компактные размеры, в ней присутствуют такие элементы, как птицы, солнце и луна, и еще одним ключевым элементом является декор в виде цветущих ветвей «сакуры» [4].

Подведя итог анализа художественно-стилевых качеств ледовой скульптуры Дальневосточного региона, нужно подчеркнуть уникальность, в сравнительном контексте с другими вышеперечисленными группами, что, очевидно, является результатом тесного соседства с такими странами, как Китай и Япония. Проведя аналитическую работу ледовой скульптуры данной группы, можно выявить следующий комплекс уникальных

художественных признаков: активное использование солярных и других космических образов, символических изображений птиц и ветвей цветущей японской вишни «сакуры». Отметим смелость, новизну, эмоциональную выразительность сюжетов, использование сочетания различных по смысловой нагрузке элементов. Композиция невысокая, выстраивается в горизонтальном формате, скульптура имеет ажурный силуэт, широко применяются орнаментика и декор.

Рассмотрев и проанализировав скульптурные ледовые композиции представителей различных регионов, мы можем отметить заметное разнообразие художественных решений и сюжетов. Художники опираются на опыт народных и национальных мастеров своего региона, таким образом обнаруживая преемственность традиций, уважение к выдающимся достижениям предшественников. Скорее всего, большинство скульпторов, обратившихся к новому материалу, имеет умения и навыки в работе с типичными материалами своей местности, разделяет интерес земляков к мировоззрению и фольклорному наследию предков. Именно это разнообразие сюжетов и образов, имеющих культурную почву и идейную глубину, обусловило своеобразие композиционных, пластических, декоративных решений ледяных скульптур. Поскольку мы анализировали результаты, представленные на фестивалях, в числе которых «Удмуртский лед», можно говорить, и это было заметно по реакции прессы, об огромном интересе жителей столицы Удмуртии к нетрадиционному виду скульптуры, ставшей объектом своеобразного паломничества на протяжении всех зимних месяцев. Временные скульптуры на открытых площадках массового скопления зрителей поражали глубокими смыслами и интересными сюжетами, композиционным совершенством и разнообразием силуэтов с разных ракурсов, богатством декоративных приемов исполнения и, конечно, художественной выразительностью и эмоциональной наполненностью материала, прозрачного, с вкраплениями пузырьков, сверкающего на солнце льда. Эти художественно-стилевые признаки доказывают ценность данного вида скульптуры, ее заметные перспективы в современной культуре.

Список литературы:

1. *Абросимова А.А.* Художественная резьба по дереву, кости и рогу: Учеб. пособие для ПТУ / А.А. Абросимова, Н.И. Каплан, Т.Б. Митлянская. — 2-е изд., перераб. — М.: Высш. шк., 1984. — 159 с.

2. *Богуславская И.Я.* Русское народное искусство = Art populaire russe / I.J. Bogouslavskaja: [альбом] / И.Я. Богуславская. — Ленинград: Советский художник, 1968. — 158 с.

3. *Василенко В.М.* Народное искусство: избранные труды о народном творчестве X–XX вв. / В.М. Василенко. — М.: Советский художник, 1974. — 293 с.

4. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая: живопись, графика, скульптура, прикладное искусство / О.Н. Глухарева; ред. Ю.А. Молок. — М.: Искусство, 1958. — 225 с.

5. *Доминяк А.В.* Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле / А.В. Доминяк. — Пермь: Книжный мир, 2010. — 148 с.

6. *Каплан Н.И.* Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока: книга для учащихся старших классов / Н.И. Каплан; ред. С.М. Савов, Ю.М. Соболева. — Москва: Просвещение, 1980 с.

ФАНЬ ЧЖИЮЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

FANG ZHIYU
Postgraduate student Stroganov Russian State Art and Industrial University, Moscow, Russia
e-mail: dom.text@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_276_281

СКУЛЬПТУРА ЧЖАН ВЭЯ — ПОИСК СВЯЗИ МЕЖДУ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРОЙ И СОВРЕМЕННЫМ ОБЩЕСТВОМ

ZHANG WEI'S SCULPTURE — THE SEARCH FOR CONNECTIONS BETWEEN THE TRADITIONAL CHINESE CULTURE AND THE MODERN SOCIETY

Что лежит в основе китайской духовной цивилизации? Может ли традиционная китайская культура дать ответы на эти вопросы? Вот проблематика, которая интересует некоторых китайских скульпторов сегодня. В своем творчестве они пытаются сконструировать связи между традиционной культурой и современным человеком, при помощи искусства популяризовать традиционную китайскую культуру среди соотечественников, что важно в контексте глобализационных процессов. Кроме того, таким образом эти скульпторы надеются дать новое развитие традиционной скульптуре, найдя ее путь в современной цивилизации. Одним из представителей этого художественного направления является Чжан Вэй, чья авторская манера моделирования, уже достаточно зрелая, была сформирована в процессе проработки взаимосвязей между формой и содержанием скульптурного произведения.

What is the basis of Chinese spiritual civilization? Can traditional Chinese culture provide answers to some of the questions that are plaguing modern Chinese? Such are the issues that concern some of the contemporary sculptors. In their art they seek to reconstruct the connections between the traditional culture and modern man, to explain Chinese culture to compatriots through art so that it does not get lost in the stormy waves of globalization. Moreover, these sculptors hope to give new impetus to the development of traditional sculpture, find a place for it in the modern civilization. This art movement is represented by Zhang Wei, whose mature modelling style was formed in the process of working out the relationship between sculptural form and content.

Ключевые слова: современная китайская скульптура, китайская традиционная культура, подходы, экспрессивность, гуманистические отношения.
Keywords: contemporary Chinese sculpture, Chinese traditional sculpture, concepts, humanistic connections.

Чжан Вэй (张伟) [1] родился в 1968 году в провинции Шаньси. Первоначально художественное образование получил в Центральной академии изящных искусств, а в 1989 году отправился за счет государства на стажировку в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. В СССР приобрел глубокое понимание изобразительных искусств, а также опыт проживания в чуждой ему культурно-исторической среде другой страны. После возвращения на родину Чжан начал изучать китайскую традицию с позиции большей открытости к другим культурам и в результате сформировал свой собственный авторский стиль. Чжан Вэй занимает высокий пост на факультете скульптуры одного из лучших художественных вузов КНР, сейчас он заместитель декана факультета скульптуры Центральной академии изящных искусств. В 2003 году Чжан Вэй принял участие в исследовательском проекте Юань Юня «Китайская традиционная скульптура», посвященном традиционной скульптуре разных регионов Китая и продлившимся три года [2]. Впоследствии Чжан Вэй начал заведовать шестой мастерской Центральной академии изящных искусств (то есть мастерской традиционной скульптуры). Многолетнее изучение, в том числе натурные исследования скульптурных памятников позволили Чжан Вэю стать специалистом в этой области. Со временем он возглавил скульптурный факультет своей альма-матер, где продолжил

свою работу над созданием национальной китайской школы скульптурного искусства.

Китайцы с самой глубокой древности восхищались горами и реками, горы являются частым мотивом в китайской литературе и живописи. Традиционная китайская пейзажная живопись в жанре шаньшуй («горы и реки») берет свое начало в период Вэй и Цзинь [3] и сохраняется до сих пор. В китайской культуре она имеет особое значение. Глубокое влияние на живопись шаньшуй оказал даосизм, художники использовали изображения гор, чтобы передать свое душевное состояние или в качестве символа переменчивости мира. «Многие исторические памятники традиционной пейзажной живописи в действительности являются своего рода летописью, запечатлевшей тайные мысли, желание отказаться от мирского и уйти в отшельничество образованной элиты китайской империи» [4]. После учебы заграницей и путешествий по Европе Чжан Вэй начал исследовать взаимоотношения между китайской традиционной скульптурой, культурой и индивидуальным творчеством. В его произведениях начал появляться образ горы, он пытается выразить философские идеи «Лао-цзы» и «Чжуан-цзы» [5] о свободе, уходе от мирского [6] в сложной современной жизни.

Конечно, превосходные произведения искусства таковы не только потому, что задумка автора хороша, также нужно и качественное техническое исполнение. В своем творчестве Чжан Вэй постоянно исследует язык пластики и материала, старается прийти к полной гармонии формы и содержания. Его произведение «Большая гора» (2006, рис. 1) является одним из наиболее представительных. Для создания образа горы скульптор использовал форму гадательных надписей цзягувэнь [7], которые расположены в виде китайского иероглифа «гора» — 山. Три выступающих пика горы образованы благодаря правильному и одинаковому расположению множества многогранников. Форма скульптурного произведения передает характер горы — решительный, твердый, но в то же время загадочный. Также стоит отметить, что автор использовал приемы фигурной и абстрактной скульптуры, границы и смысл скульптурного произведения размыты, в то время как язык средств выразительности очень четкий. Форма и содержание едины, демонстрируют современный характер произведения. «Весь опыт, интуиция, техническое мастерство, чувство эстетики задействованы Чжан Вэем, он в как будто бы монотонном процессе лепки опирается на такие элементы как объем, форма, ритмика, пропорции, “выражая то, что нельзя выразить словами”» [8].

Кроме серии произведений на тему гор, Чжан Вэй в последние нескольких лет также создал серию произведений на тему узоров одежды. Так, одна из ярких работ этой серии — «Красное» (2013, рис. 2), в ней скульптор использует традиционный для китайской скульптуры способ передачи складок одежды для создания целого произведения. Скульптура окрашена в ярко-красный цвет, скульптор при помощи особых технических приемов воссоздал в скульптуре традиционный китайский красный шелк. Возможно, для некоторых зрителей это произведение — не более чем воспроизведение красной ткани в скульптуре, потому что нет конкретного сюжета или отсылок, а название произведения тоже мало о чем говорит — это просто старое китайское слово, обозначающее ярко-красный цвет, концепция произведения максимально неочевидна. И в то же время эта размытость концепции придает произведению более глубокий смысл.

Скульптура Чжан Вэя достаточно амбициозна, он отказался от изображения людей и оперирует образами, символизирующими китайскую культуру — горы, шелк, которые становятся объектами скульптурных произведений. Кроме самой проблемы построения скульптурной формы, Чжан Вэй также нашел способ выражения концепций традиционной китайской культуры, посредством формы, цвета и материала раскрывая в произведениях гуманистические темы, выходящие за рамки скульптурного творчества. Кроме того, его манера достаточно легкая и оставляет зрителю огромное пространство для воображения и размышлений.

Как можно судить по творчеству Чжан Вэя, в рамках рассмотренной в данной статье современная китайская скульптура ищет вдохновение в традиционной культуре Китая. Начиная с 90-х годов прошлого века, это направление планомерно становилось одним из основных на художественной сцене Китая.

Примечания:

1. *Чжан Вэй* (张伟) (р. 1968) — скульптор, профессор, заместитель декана факультета скульптуры Центральной академии изящных искусств.

2. *Чжи Минь*. Пути скульптуры Чжан Вэя / Чжи Минь // Ишу пинлунь. — 2020. — № 7. — С. 80. 致敏.《张伟的雕塑历程》[J].《艺术评论》. 2020（07）：第80页.

3. Эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий – общий термин для исторического периода 220–589 гг., время крайней политической нестабильности, характеризующейся частыми сменами правящих династий. Подразделяется

на периоды Троецарствие, Западная Цзинь, Восточная Цзинь, и эпоха Южных и Северных династий.

4. *Сунь Голян*. Традиционная пейзажная живопись шаньшуй образованной китайской элиты с позиций «тематологии». / Сунь Голян; Китайский художественный исследовательский институт. — Пекин, 2020. — С. 63. 孙国良.《“主题学” 视野下的文人山水画研究》[D]. 北京. 中国艺术研究院：第63页.

5. «Лао-цзы» и «Чжуан-цзы», два основополагающих трактата даосизма, также здесь имеется в виду философская школа двух мыслителей древности — Лао-цзы и Чжуан-цзы.

6. Являться (о Будде) или «уходить от мира» — термин буддизма, означает освобождение от оков материального мира.

7. *Цзягувэнь* (甲骨文), они же «письмена на черепаховых щитах» (цивэнь 契文), гадательные надписи (龟甲兽骨文) или «письмена из иньской столицы» (殷墟文字) — гадательные надписи на костях животных и панцирях черепах, древнейший памятник китайской письменности XV–XII вв. до н. э. Наиболее раннее свидетельство китайской иероглифики и сформированной системы письма в Восточной Азии, письменность государства Шан.

8. *Чжи Минь.* Пути скульптуры Чжан Вэя / Чжи Минь // Ишу пинлунь. — 2020. — № 7. — С. 83. 致敏.《张伟的雕塑历程》[J].《艺术评论》. 2020（07）：第83页.

Список литературы:

1. *Fang Zhiyu.* Contemporary chinese sculpture promoting the «IDEA OF CHINA» (The Case of Cao Chunsheng and Deng Ke) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — Том 18. — № 6. — С. 95–100.

2. *Бурганова М.А., Цао С.* Творческий метод и педагогическая концепция У Вэйшаня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2020. — № 4–3. — С. 67–73.

3. *Ван Цзыюнь.* История китайского скульптурного искусства. — Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2012.

4. *Вэй Сяо.* Китайская скульптура в Новую эпоху // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 5. — С. 125–135.

5. *Го Цзифэн.* О влиянии древней китайской скульптуры на современное образование в области скульптуры. — Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2017.

6. *Ли Бинь*. Гуманистический дух в творчестве скульптора (на примере творчества Ли Сянцюня) // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 4. — С. 136–146.

7. *Салливан М.* Встреча восточного и западного искусства / перевод Чжао Сяо. — Шанхай: Книга горизонта – Шанхайское народное издательство, 2014.

8. *Сунь Чжэньхуа.* Современная китайская скульптура. — Хэбэй: Издательство изящных искусств Хэбэй, 2009.

9. *Фань Чжиюй.* Лян Сычэн и история китайской скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 3–1. — С. 74–85.

10. *Цао Сюн.* Декоративный рельеф У Вэйшаня «Течение рифм реки Циньхуай» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 2. — С. 63–69.

11. *Чэнь Шаофэн.* История китайской скульптуры. — Гуанчжоу: Издательство изящных искусств Линнань, 1993.

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО
Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой ИР РГХПУ им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ
e-mail: kozorezenko@mail.ru

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, почетный член Российской Академии Художеств, почетный доктор «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (United Kingdom — London), Липецкий государственный технический университет
e-mail: igorlov64@mail.ru

М.Л. ПОЛОВИНКИНА
Кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой ГиП ЛГТУ, Липецкий государственный технический университет
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

P.P. KOZOREZENKO
The candidate of art criticism, the associate professor, the head of the department of RGHPU of S.G. Stroganov
e-mail: kozorezenko@mail.ru

I. I. ORLOV
Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of Russian Academy of Arts, Doctor of Science, Honoris Causa from International and European Academy of Natural History (United Kingdom — London). Lipetsk State Technical University
e-mail: igorlov64@mail.ru

M.L. POLOVINKINA
The candidate of history, the associate professor, the head of the department of GP of LSTU, Lipetsk State Technical University. Russia
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_282_290

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА: ОТ ТРАДИЦИОННЫХ ХРИСТИАНСКИХ НАЧАЛ ДО СОЗДАНИЯ «НОВОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ»

PROBLEMS WITH THE INTERPRETATION OF SOVIET ART: FROM TRADITIONAL CHRISTIAN BEGINNINGS TO THE CREATION OF A «NEW RELIGIOSITY»

Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства от авангарда и соцреализма до постсоветского «декаданса», проделало за последние 30 лет долгий путь. От банальной констатации единичного явления в общем контексте мирового искусства, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в конце восьмидесятых — девяностых годах до настойчивого интереса к советскому изобразительному искусству 1930–1980-х годов XX столетия в наше время, что, по сути, является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства эпохи постмодерна. Именно поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы авангарда и «соцреализма», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Comprehension of complex cultural and artistic phenomena occurring in the development of Soviet fine art from avant-garde and socialist realism to post-Soviet «decadence» has come a long way over the past 30 years. From the banal statement of a single phenomenon in the general context of world art, by fixing its artistic value through specific works in the late eighties — nineties. Before the persistent interest in the Soviet fine arts of the 1930–1980s of the XX century in our time. Which, in fact, is a natural consequence of a change in cultural paradigms and demonstrates confusion before the variegated and multi-face of modern fine art of the postmodern era. Therefore,

the subject of serious art history research should be, first of all, ideological and artistic programs of the avant-garde and «socialist realism», setting the vector of movement from journalistic expression in its early period to religious and philosophical artistic understanding of the problems of being in subsequent decades.

Ключевые слова: советское искусство, авангард, соцреализм, суровый стиль, К. Малевич, М. Шагал, иконография.
Keywords: soviet art, avangard, socialist realism, severe style, K. Malevitch, M. Shagal, iconography.

Введение

Уникальное советское искусство с конца 1920-х и до 1980-х годов, или, как его весьма упрощенно именовали, и сегодня именуют, наши современники, искусство «социалистического реализма», многими специалистами еще совсем недавно относилось к тем художественным явлениям, которые формальной ясностью своего образного содержания не вызывали каких-либо проблем в своей интерпретации. Это искусство, «прямыми» путями своего дальнейшего развития, казалось, вообще не доставляло историкам и искусствоведам особых сложностей. Специалистам в области советского искусства ранее вполне достаточно было лишь повторять в своих работах возникшие в ту пору и устоявшиеся в науке общепринятые характеристики и клишированные оценки. И, действительно, в целом многое как бы подтвердило их правоту, а политическая и культурная ангажированность этого талантливого поколения в обновленческих процессах, протекавших в Советском Союзе, придала описываемым десятилетиям особый романтический ореол [1]. Бурные и довольно трагичные перемены общественного и художественного ритма бытия, череда социальных и общественных трансформаций и, конечно, глубокие личные переживания художников во многом усложнили образ отстоящего от нашего советского периода времени, которое, однако, до сих пор зримо отражается в нашем сознании. Впрочем, осознанное сегодня в более широкой исторической перспективе, это явление в настоящее время обретает иные масштабы, получает совершенно новые смысловые оттенки и вроде бы оказывается уже не столь однозначным в своих художественно-эстетических позициях [2].

Ход рассуждений

Особый сакральный синтетизм советского (русского) искусства во многом заключен в его историко-временных рамках, от православия до неоязычества, и по-прежнему определен его глубочайшими связями с религиозно-философской мыслью, литературой, музыкой и театром. Советское искусство отражает не только историческую и образно-стилистическую специфику культурных памятников данной эпохи, драматургию конфликтов в определенном политическом «…изме», но, прежде всего, целостное планетарное мировоззрение в системе «Бог — человек — общество». В основе русского, а затем и советского эстетизма на протяжении всей истории нашего Отечества открывалась тайна бытия — жажда пророческого и мистического слова, «…глагола, жгущего сердца людей», способного тем самым преобразовать этот падший мир. И здесь проблемы авторской позиции всегда отражались в художественном произведении, в особой категории сюжетов, в пространстве воплощенного произведения и в особых линейно-графических символах.

Переосмысливая художественно — выразительные средства древнерусского и русского искусства, живописцы авангарда пророчествовали об ином нематериальном духе, о новых реалиях и новой красоте. Поэтому в их абстрактных и тщательно зашифрованных «посланиях», в нарочитой геометрической простоте графического лабиринта нам открывается вселенная дискретного квантового пространства, вселенная перевернутых ценностей — «новый дивный мир» человекобога. Авангард показывал новых героев, которые вдруг все сразу полетели в бездну. В творчестве русских мастеров, в их аналитическом искусстве отразились метастазы: художественная деформация, приемы алогизма, кубистические метафоры раскрывали звероподобный дух, его анти-бытийное уродство и нравственные судороги [3, с. 99]. Философский эстетизм художников начала XX века сделал почти прозрачной материю, обнажив ее сокровенное «я», внутреннее и коллективное бессознательное. Освобожденная от психологизма, историко-социального и религиозно-личностного содержания, от всех нравственных начал, предметность (бытийность), став бесплотной и беспредметной, абстрактной, просветила дух советской анти иконы — «социалистического реализма» [3, с. 99].

Такая непримиримая острота внутренней борьбы, «идеологической» по форме и онтологической по своей сущности, была обусловлена тем, что в советской (читай — русской) культуре по-прежнему, но тайно су-

ществовали и воплощались традиционные христианские ценности, стремление к всечеловеческому единству и гармонии и поэтико-религиозное миросозерцание, выражающее фундаментальные связь с великой русской литературой, с творчеством таких ее пророков, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой. Советское искусство, несмотря на внешние коммунистические одежды, подспудно воплощало особенности религиозно-национального миропонимания, трагически монументальную миссию русского (советского) человека, его богочеловеческую сущность [3, с. 98].

В целом генезис русской и советской изобразительной культуры от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма демонстрировал напряженно-драматическое религиозно-нравственное и социально-историческое развитие нашего народа, мечущегося от идеалов «народа-богоносца» до идеалов народа «строителя коммунизма». На различных этапах развития отечественной культуры в ней всегда доминировал новый особенный герой, со своей верой и религиозностью, своим мировоззрением и жаждой справедливости, особым жизненным ритмом, созидающим особое духовное и культурное пространство. Например, искусство передвижников или жанровая живопись, раскрывая проповеднический и даже исповеднический взгляд на окружающий мир, отражали всемирную всечеловеческую отзывчивость русской души, ее тягу к справедливости, милосердию, правде.

На рубеже конца XIX и начала XX веков для русского и советского искусства характерен духовный прорыв к иным мирам и жажда владения «четвертым измерением», которая отмечена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других авторов, которые попытались по-своему вернуть квазирелигиозные принципы советскому искусству, обращая его в культ [3, с. 266]. Наглядным примером визуального проявления неявной идейно-художественной религиозной программы — парадигмы подспудной религиозности среди советских живописцев даже самого крайних направлений — может служить сравнительный анализ работ двух выдающихся художников — Казимира Малевича и Марка Шагала. Полотна К. Малевича демонстрируют абсолютную самость и величайшую гордыню, именно поэтому они религиозные по своей сути, поскольку они являют собой агрессивный неприкрытый демонизм.

Казимир Малевич, безусловно, — великий реформатор XX столетия, художественный гений революционного модернизма, имевший

множество последователей при жизни и имеющий сегодня целые школы подражателей как в России, так и на Западе. Идеи Малевича стали достоянием всей современной художественной культуры, оказали определяющее воздействие и на советское (российское), и на мировое искусство, на развитие стилистики и многих жанров. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, театр и архитектура, и даже теософия — вот круг интересов этого «темного» гения. Творчество Малевича настолько универсально, что сравнимо, пожалуй, лишь с творчеством деятелей эпохи Возрождения. По крайней мере, себя он изобразил в своем «Автопортрете» 1933 года так: «Казимир — великий, демиург, творец, пророк, мыслитель». Неслучайно за внешними чертами и формами супрематического геометризма, за математически выверенной композицией работ Малевича спрятаны пустота, небытие (нихил). Даже в своих более поздних наиболее ярких и многоцветных полотнах, пейзажных и портретных композиционных построениях К. Малевич остается, по сути, все тем же «зловещим демиургом» безобразного, кричащего и скрежещущего зубами античеловеческого адского мира. Перед нами — все тот же отрицающий идею сотворения мира антихристианский «черный квадрат», символизирующий антилитургическую черную мессу булгаковского Воланда в послереволюционной Москве. Это тот сатанинский революционно-прогрессивный «муравейник», с его безбожием, атеизмом и рациональным людоедством, о котором пророчествовал в романе «Бесы» великий русский писатель Ф.М. Достоевский.

Иное дело — религиозное мировоззрение в творчестве М.З. Шагала, который сумел своим авторской трансформацией модных идей европейских символистов, фовистов, кубистов и экспрессионистов в контексте религиозно-фольклорного местечкового мировоззрения подняться до вершин вечных человеческих тем — Бог, жизнь, любовь, смерть. В формировании идейно-художественного сознания М. Шагала, с его неповторимым богатством образного мира, духовная российская составляющая, с многовековой христианской парадигмой, вкупе с культурной европейской средой всего XIX века сыграла важнейшую роль. В трагические годы советской эпохи Шагал рассказывал людям о добре и любви, о вере и светлых идеалах и вообще о высокой духовной составляющей всех народов, населяющих Землю. Его полотна на Библейские темы «Ной выпускает голубку», «Иосиф пастух», «Авраам принимает трех ангелов» (1931), «Царь Давид» (1951) и другие демонстрируют не рационально-интеллектуальное богословие, а

выстраданное, глубоко личное, интимно-исповедальное «прочтение» Священных текстов. Художник нарочно включает в библейские сюжеты весь бесконечно близкий и дорогой ему мир, мир «лирического примитивизма», который он любил, — витебские домики, окраины родного города, трогательно простых животных, себя с возлюбленной, достигая потрясающего эффекта невесомости и гармоничного синтеза мира небесного и мира земного. Замечательно точно описал особенности творчества М.З. Шагала исследователь В. Круглов: «Простодушный, мудрый и одновременно изощренный мастер создал свою индивидуальную мифологию и образную систему, внутри которой в равновесии существовали земля и космос, Париж и российская провинция, высшие силы, люди и животные, с которыми постоянно приключались различные метаморфозы. Одновременно остросовременный и чуть архаичный, он был “ничей”, не принадлежа ни одной школе, ни одному течению» [4, с. 16].

Этот сложнейший историко-художественный процесс сложения «нового революционного» искусства, описанный нами выше, должен был активно способствовать формированию мощного советского государства «нового» типа, которое без четко отлаженной и эффективно работающей пропагандистской машины просто не могло эффективно функционировать. Здесь можно обнаружить одну весьма интересную тенденцию, которая параллельно развивалась и в советской общественно-политической жизни, и в советской культуре. Эта тенденция была связана со сменой различных моделей поведения и развития внутри единой коммунистической системы общества. Модернистская модель поведения, опирающаяся на агрессивную субъектность активных участников революционного процесса, постепенно сменилась на модель всеобщей обезличенности руководимую из единого партийного центра. Причем данная трансформация происходила с применением насилия и массовых репрессий, что, впрочем, не означало того факта, что это насилие не было присуще модернистскому периоду революционного процесса. Наоборот, мощный импульс активной «классовой» ненависти ко всему «старорежимному» был рожден и воспитан именно в эпоху революционного авангарда, которую затем стали называть «романтической». В ходе процесса смены моделей существования были аннигилированы все исторические, политические и культурные персоналии, символизирующие какую-либо субъектность, начиная с вождя Л.Д. Троцкого и заканчивая художником К. Малевичем и поэтом В. Маяковским. Причем, некоторые из них были просто уничтожены, некоторые преданы анафеме и забвению, а большинство ожидало и то, и другое [7].

Таким образом, изначальная агрессия, направляемая революционерами на историческую Россию и христианскую культуру, впоследствии трансформировалась в безадресную ненависть и агрессию против самих себя, которая и сопровождалась массовыми репрессиями. Например, художник П.Н. Филонов трагически переживая революционный разрыв нашего Отечества с Творцом, с горечью отмечал: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки жмурки; в пустом покое темнота кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое “нет”. Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города» [5, с. 38]. Интересно отметить тот факт, что в своем анализе превращения (трансформации) авангарда в соцреализм критик Е. Добренко довольно верно акцентирует наше внимание именно на общих революционных корнях и авангарда, и соцреализма: «Революционная культура безостановочный процесс становления соцреализма… Понятия “революционная культура” и “тоталитарная культура”, которыми оперируют как противоположностями, на поверку представляются одной культурной парадигмой — в той мере, в какой культура революционна, она и тоталитарна. Вот почему превращения этих “близнецов-братьев” столь органичны. Чтобы из “дыр бул щил убещур” вырос “Кавалер золотой звезды”, нужно только время… Тоталитарная культура — производное … революционного сознания, а значит, результат разрыва с традицией и культурой» [6, с. 99].

Заключение

Подводя итоги всего вышнизложенного, стоит отметить следующее. Примерно в конце XIX и начале XX веков для русского и советского искусства стал характерен совершенно безумный духовный прорыв к иным мирам и какая-то неистовая жажда овладения «четвертым измерением», которая наиболее ярко отражена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька. Эти художники-новаторы по своему разумению попытались обновить старые религиозные принципы искусства, обращая его в новый революционный культ [3, с. 266]. Они сознательно или бессознательно опускались в своем творчестве до первобытной архаики, оперируя древними магическими

практиками познания хтонических праначал бытия, словно бы противопоставляя себя кубизму, с его строгой геометризацией и внутренней пустотой. Однако — и в этом состоит парадокс — и футуристы, и кубисты, и абстракционисты со своими способами революционного видения мира также были лишь ответами на духовные и социальные вызовы времени. Эти два антагонистических взгляда: движение «органики», которая диалектически противостояла «механике» (природа — цивилизация), были, по своей сути, лишь диагнозом явления трагического распада единого христианского культурного пространства [3, с. 270].

Примечания:

1. *Валериус С.* Монументальная живопись. Современные проблемы. — М.: Искусство, 1979. — С. 87.

2. *Васнецов А.* Молодые художники служат народу // Правда. — 1965. — 14 января.

3. *Цветаева М.Н.* Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. — СПб.: Издательство РГХА, 2012. — 304 с.

4. *Круглов В.* Марк Шагал в его печали и радости. Альманах. Выпуск. 116. — СПб., 2005. — С. 16.

5. Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. — Л., 1988. — С. 38.

6. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2002.

7. *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты. — М.: КомКнига, 2007. — 140 с.

А.Л. ПАВЛОВА

Кандидат искусствоведения, зав. отделом словаря художников НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств; старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
e-mail: annapava@yandex.ru

A.L. PAVLOVA

Ph.D., head of department, Scientific Research Institute for Fine Arts Theory and History of the Arts Academy of Russia; senior researcher, The State Institute of Art Studies, Moscow, Russian Federation
e-mail: annapava@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_291_310

ЭКЛЕКТИКА В ЦЕРКОВНОЙ СТЕНОПИСИ: РОСПИСИ ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ С. КНЯЖЕВО ПОД БЕЖЕЦКОМ

ECLECTICISM IN CHURCH WALL PAINTING: THE MURALS OF THE ANNUNCIATION CHURCH IN THE VILLAGE OF KNYAZHEVO NEAR BEZHETSK

Монументальная живопись основного объема церкви Благовещения с. Княжево под Бежецком (Тверская область), созданная в 1887 г., — выдающийся пример искусства стенописи в формах эклектики. В статье сопоставлены приемы работы художников с различными графическими прообразами, реконструирована программа росписи и анализируются особенности стиля. Впервые публикуется схема расположения стенописи, выполненная автором.

The murals painted in 1887 in the main volume of the Annunciation church in the village of Knyazhevo near Bezhetsk (Tver region) are the outstanding examples of the art of wall-painting in the forms of eclecticism. The devices of artists' work with different graphical prototypes are compared, the murals programme is reconstructed and the style features are analyzed in the article. The wall-paintings layout diagram performed by the author is being published for the first time.

Ключевые слова: эклектика в стенописи, церковь Благовещения с. Княжево, Тверская область, Бежецк, схемы росписей.
Keywords: eclecticism in wall-painting, Annunciation church in Knyazhevo near Bezhetsk (Tver region), murals layout.

Стенопись Благовещенской церкви в с. Княжево в пригороде Бежецка Тверской области — выдающийся и никогда не поновлявшийся памятник монументального искусства, созданный в последней четверти XIX в. В росписях сочетаются композиции, написанные по самым разным образцам, в том числе, по гравюрам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда (1860) [4], что характерно для живописи второй половины — конца XIX в., и архаичным для того времени, но излюбленным в первой половине XIX в. гравюрам Библии Кристофа Вайгеля «в четвертях» (1695) [3]. Возможно, в основе живописи центрального объема лежит иконографическая программа первой половины XIX в., полностью переписанная около 1887 г.

Проблемы стиля и языка монументальной живописи последней четверти XIX в. начали разрабатываться в специальной литературе сравнительно недавно [8], поэтому изучение подобного крупного памятника позволит углубить представления о характере стенописи в стилистике эклектики.

Богатая строительная история церкви и краткая характеристика монументальной живописи изложены в статье Свода памятников [11, с. 444–451]. Однако подробный сравнительный анализ росписей с памятниками региона, рассмотрение стилистики и проблем иконографии в энциклопедическом издании Свода не предполагались. Сопоставление с гравюрами, рассмотрение приемов орнаментальной живописи и колорита, связь с архитектурными формами требуют отдельного изучения, предложенного в данной публикации. Кроме того, специально для статьи были выполнены подробные схемы расположения росписей, которые публикуются впервые. Росписи в Княжеве находятся в аварийном состоянии, что делает их научную фиксацию особенно актуальной.

Первые архивные сведения о монументальной живописи относятся к 1877 г. и сообщают о бежецком (?) художнике Александре Алексеевиче Бархатове, который в это время выполнил росписи приделов пророка Илии и преподобного Сергия в главном храме на средства прихожан крестьян Якова Ивановича Першина и Ивана Ниловича Серова [11, с. 445]. Однако далее, в 1881 г., первоначальный объем был значительно перестроен, что в первую очередь коснулось приделов, так как конфигурация



Рис. 1. Роспись свода восьмерика. Цикл «Отче наш»

их сводов и стен была полностью изменена. От первоначального объема 1776 г. сохранились только восьмерик и четверик, в котором в южной и северной стенах пробили крупные арки, а старую полукруглую апсиду разобрали. Центральный объем оказался в футляре новых стен. Таким образом, роспись Бархатова в приделах сохраниться не могла. Здесь роспись выполнена в 1887 г., о чем было сказано на закладных досках, оформленных орнаментами и выполненных в единой стилистике с росписями основного объема. Доски были изображены средствами живописи: в настоящее время они не сохранились, но хорошо читались в начале 2000-х гг.

Данная публикация посвящена стенописи церкви 1887 г., расположенной в восьмерике и четверике, алтаре, приделах и западной части центрального объема. Живопись в трапезной выполнена в 1893 г. и требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки данной статьи.

Вероятно, церковь была закрыта еще до Великой Отечественной войны, и с того времени роспись в ней не поновлялась, что предоставляет уникальный материал для изучения. До 1938 г. в церкви служил ныне канонизированный священник Яков Яковлевич Бойков: в Княжеве он совершал свои последние богослужения перед арестом [5, с. 26].

В настоящее время можно только предполагать наличие под сохранившейся росписью центрального объема первоначального слоя. Каждому из восьми лотков сомкнутого свода восьмерика соответствует одна из композиций цикла «Отче наш» (рис. 1). Подобная живопись могла быть выполнена во второй четверти XIX в., когда данная иконография приобрела популярность, сохранявшуюся и в последующие десятилетия [9, с. 194–205]. Для Бежецка и округи присуще длительное использование в качестве образцов архаичных гравюр Кристофа Вайгеля, которые послужили иконографической основой для цикла «Отче наш». С приемами классицизма во многом перекликается и характер изображения фигур. Возможно, свод прописали в 1887 г. и объединили с новой стенописью.

Традиционный для верхних регистров церквей северо-восточного региона Тверского края цикл «Отче наш» идеально вписывается в восемь лотков. В центре свод имеет круглое отверстие, через которое виден малый свод барабана и изображенный на нем Саваоф, воспринимающийся в данном случае как иллюстрация первой фразы молитвы «Отче наш». Композиции свода органично вплетены в новую структуру размещения стенописи, характерную для эпохи эклектики. В ней не используется ордерный каркас, как было принято в классицизме: основную роль структуры играют разнообразные орнаменты, прихотливо покрывающие все участки сводов и стен. В некоторых местах фон стен оставлен не занятым: на границе фона и гризайльных орнаментов хорошо виден их объем. Они незначительно «выступают» относительно стен. В Княжеве орнаменты не «свисают» со стен, как в памятниках 1840–60-х гг. Например, как в Преображенской церкви с. Никола-Высока, где бурные барочные орнаменты выполнены очень объемно [7]. Орнаменты в Княжеве — легкие и эфемерные, в них нет той основательности, которая отличает приемы классицистической росписи. Хотя в расположении стенописи, как почти всегда в эклектике, в основе сохраняются принципы классицизма, здесь они перестали играть ведущую роль. Главным принципом стало разнообразие декоративных эффектов.

В размещении росписей в восьмерике архитектурные формы не игнорируются, но используются живописцами как основа. В качестве фона свода выбран нежный охристо-розовый тон — такой же, как на северной и южной стенах церкви и на своде центрального нефа, который находится у западной арки четверика. По характеру изображения растительных орнаментов перечисленные зоны монументального убранства имеют значительное сходство, в то время как орнаменты на сводах северного и южного приделов отличаются более жесткой геометрической плетёнкой.

Композиции, подобно лепесткам, окружают центр свода восьмерика с миниатюрным световым барабаном. Обрамления для композиций сверху скруглены, а внизу немного расширяются. Их нижний край скрыт за выносом карниза, который передан средствами живописи и находится над окнами. Разделение регистров живописи карнизами — стандартный прием классицизма, но в эклектике он пережил существенные изменения. Как и все архитектурные части росписей, карниз перестал играть самостоятельную роль: он становится частью общего декоративного замысла. Рамы для композиций также перестают быть отдельной формой: нижний край рам цикла «Отче наш» закрыт карнизом. Карниз

проходит прямо по нижней части композиции для того, чтобы при взгляде снизу усилить иллюзионистический эффект и зрительно увеличить вынос карниза. Подобный прием следует отнести к типичным «хитростям» эклектики, невозможным в системе классицистической росписи, где каждая часть обладает законченной формой. В эклектике разные части росписи могут свободно «накладываться» друг на друга. Обрамления для композиций выполнены просто, а орнаменты вокруг них сплетаются в прихотливый узор. Между композициями цикла «Отче наш» прямо на ребрах свода проходят ленты растительного гризайльного орнамента в виде завитков аканта с небольшими шариками ягод. Ленты объединены с широким поясом из сложной орнаментальной плетёнки вокруг светового барабана. Здесь листья и раковины заплетены в сложный кружевной геометрический узор, который служит выразительным завершением системы росписи восьмерика. Подобное решение свода в классицизме имело бы четкую систему арок, опирающихся на карниз. Другим вариантом размещения композиций в своде могли быть сюжеты, вырезанные внутри иллюзорной конструкции свода. Тогда сцены бы воспринимались внутри «просветов» в небо, как это сделано, например, на своде четверика Тихвинской церкви с. Сукромны (Бежецкий район) [11, с. 496–512]. В Княжево сюжеты цикла «Отче наш», скорее, выполнены как картины в рамах, наложенные на условный фон, покрытый в свободных местах орнаментами, причем все картины собраны в композицию, подобную цветку с круглым вырезом барабана в середине. Главным в художественной системе эклектики стал декоративный эффект, а не создание структуры расположения сюжетов.





Рис. 2. Вид на северную стену четверика. В центре композиция «Пригвождение к Кресту»

Рис. 3. Вид на южную стену четверика. В центре композиция «Христос на Голгофе»

Грани восьмерика заняты избранными композициями христологического цикла (рис. 2, 3). Евангельские события из жизни Христа

изображены и в нижних регистрах: они представлены в хронологическом порядке сверху вниз. Число композиций в XIX в. всегда более ограничено, чем в предыдущие столетия. В простенках между четырех окон восьмерика написаны четыре прямоугольных композиции — «Рождество Христово» на восточной стороне, «Поклонение волхвов» на западной, «Христос подаёт ключи апостолу Петру» на северной и «Если…не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» на южной. Основное внимание в данном регистре росписей отведено теме воплощения Христа, которая дана в сотериологическом контексте, что было излюбленным для иконографических программ второй половины XIX в. Выбор композиций отвечает на мысленный вопрос о спасении человечества: человеку следует в смирении и искренности уподобиться ребенку, жить внутри Церкви, основанной на вере апостола Петра, тогда во Христе человек достигнет райского совершенства и спасения.



Рис. 4. Композиция «Рождество Христово» на восточной грани восьмерика

Две композиции по известным прообразам иллюстрируют обстоятельства Рождества Христова (рис. 4–7). В качестве образца, вероятно, ис-







Рис. 5. Гравюра Филиппа Андреаса Килиана «Рождество Христово» с оригинала Джузеппе Мария Креспи

Рис. 6. Композиция «Поклонение волхвов» на западной грани восьмерика

Рис. 7. Гравюра Филиппа Андреаса Килиана «Поклонение волхвов» с оригинала Паоло Веронезе

пользовались гравюры Филиппа Андреаса Килиана: «Рождество Христово» выполнено с оригинала Джузеппе Мария Креспи (1665–1747), а «Поклонение волхвов» — с оригинала Паоло Веронезе (1528–1588) [2]. Оригинал Веронезе хранится в Государственном Эрмитаже (1570-е, медный лист, переведен с дерева, масло, 45 х 34,5, инв. ГЭ-159; был приобретен императрицей Екатериной II в 1772 г. вместе с французским собранием Кроза). Обращение к работам прославленных мастеров — характерная черта иконографических программ Бежецкого уезда в XIX в. Так, в Богоявленской церкви с. Еськи, расположенной недалеко от Бежецка, в 1840-е гг. были воспроизведены «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи и «Ассунта» Тициана. Использование в качестве образцов работы Креспи и Веронезе — вполне в духе времени, хотя во второй половине XIX в. подобная традиция постепенно стала вытесняться другими, более современными европейскими и русскими образцами. Выбор образцов вполне закономерен, но использование данных работ Креспи и Веронезе среди прообразов ранее обнаружено не было.

Гравюры имеют вертикальный формат: в росписях требовалось придать композициям более горизонтальную форму. Кроме того, фигуры в стенописи должны находиться на некотором расстоянии друг от друга — иначе они плохо читаются на большом расстоянии. Как всегда в церковных росписях, ведущее место занимает композиция на восточной грани, которая подписана цитатой из пасхального Евангелия от Иоанна (Гл. 1, ст. 14) — «И Слово стало плотию», которую для ясности можно обозначить как «Рождество Христово». Как и в гравюре по работе Джузеппе Креспи, центр композиции занимает Богоматерь с Младенцем-Христом, сидящим в яслях. Одной рукой Богоматерь придерживает Христа, другой — свою склоненную голову. На переднем плане справа изображен сидящий праведный Иосиф с раскрытой книгой в руках: вероятно, он читает ветхозаветные пророчества о Христе. Все собравшиеся вокруг внимательно слушают его чтение. В оригинале изображено девять слушателей, в росписи в настоящее время читается семь фигур. Наибольшие изменения коснулись фигуры на переднем плане справа. Напротив Иосифа в прототипе написана коленопреклоненная старуха, опирающаяся на посох. В росписях художники повторили позу, но изобразили старика. Некоторые важные детали небольшого размера мастера сохраняли: в частности, воспроизвели цветы на посохе Иосифа-обручника.

Сюжет «Поклонение волхвов» служит продолжением темы и располагается напротив, на западной грани восьмерика. Специалисты

отмечали [6, с. 166, 167] оригинальность композиции Веронезе — Богоматерь изображена не в центре, а слева, при этом отчетливо и выразительно изображена группа волхвов. Последовательность расстановки фигур была важна для монументальной живописи, что использовали художники в Княжеве, так как композиция находится на большой высоте. Формат росписи горизонтальный: часть второстепенных изображений не вошло в роспись, поэтому фигуры можно было написать с большей дистанцией друг от друга. По этой причине, например, фигуры воинов справа лучше видны, чем в оригинале. В образце — только две головы, а в росписи хорошо виден торс одного из воинов. Художники отказались от изображения верблюдов, быка, осла и лошадей, что позволило более четко обозначить фигуры основных действующих лиц. Интересно, что в гравюре Килиана тоже не повторяли некоторые периферийный фрагменты: в частности, не изобразили собаку в левом нижнем углу сцены. У Килиана слева внизу срезана фигура мальчика: его левая рука не видна. Художники из Княжево, возможно, имели еще одну, пока не выявленную гравюру, на которой работа Веронезе была воспроизведена полностью, поэтому они изобразили левую руку почти в полном соответствии с оригиналом. Практически каждый персонаж композиции «Поклонение волхвов» был существенно переработан мастерами, чтобы лучше войти в монументальную форму. Речь не идет о копировании образца: скорее, это — вольное переложение прославленных композиций на язык регионального церковного академического искусства.

Т.К. Кустодиева отнесла «Поклонение волхвов» Веронезе к числу «празднично решённых религиозных сцен» [6, с. 166]: такая характеристика полностью соответствует росписям северо-восточного региона Тверского края и, в частности, живописи в Княжеве.

Среди обилия евангельских сюжетов, которые веками использовались для росписей, в XIX в. получила популярность их часть, ранее никогда не выдвигавшаяся в число основных композиций. Одно из главных мест в них занимают сцены, изображающие Христа с детьми. В частности, в Тверском крае важную роль в монументальном убранстве играл сюжет «Если…не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное», который здесь введен в верхнюю зону монументальной живописи на южной грани восьмерика. Данный сюжет часто изображали на стенах церквей северо-восточного региона Тверского края, в частности, он есть в клеевых росписях 1850–60-х гг. в церкви Рождества Христова с. Хабоцкое

(Краснохолмский район) и Троицком храме Погоста Троица (Молоковский район). Композиции выполнены по одному образцу — гравюре Библии Кристофа Вайгеля «в четвертях» (1695). Прообраз настолько вольно трактован местными мастерами, что с трудом угадывается в росписях. Состав второстепенных действующих лиц и их позы, пейзаж и архитектурные постройки на втором плане в Княжеве не имеют ничего общего ни с гравюрой, ни со сценами в Хабоцком и Троице. Единственное, что их объединяет, — непременное присутствие Христа и мальчика на первом плане. Однако среди всех отличий в Княжеве выделяется почти дословное воспроизведение позы мальчика из гравюры Вайгеля, чего нет в росписях в Троице и Хабоцком. Фигура ребенка — единственное, что было воспринято из гравюры: остальное, как и в других памятниках, — плод уверенной самостоятельной трактовки сюжета местными художниками. Сцена развернута на природе, за городом: справа фигуры осеняет крона большого дерева. Архитектурные кулисы переданы в античных формах. Задний план придает динамизм композиции: он пересечен диагональю городской стены, расчлененной аркадой. За стеной возвышается пирамидальное сооружение, а слева выдвинут мощный цоколь ворот или некоего сооружения. В число персонажей слева на первом плане введена сидящая женская фигура, протягивающая руку ко Христу: возможно, мать мальчика. Разнообразные движения апостолов запечатлели их внимание к словам Спасителя.

Огромную роль в монументальном убранства в Княжеве играет разнообразное орнаментальное оформление, что составляет отличительную особенность стилистики эклектики. По сторонам окон восьмерика изображены прямоугольные декоративные панели с решетками, на которые «сверху» наложены растительные завитки вокруг изображений херувимов. Ромбовидный рисунок решеток обнаруживает незначительную «глубину» орнаментальной части, что подчеркивает основной принцип эклектики — усиление декоративного начала. Оконные откосы не расписаны под камень, как обычно выполнялось в классицизме, но подчеркнуты нежными лаконичными графичными небесно-голубыми линиями с крестами на белом фоне. Под окнами и композициями восьмерика проходит широкий орнаментальный фриз, который отделяет живопись от уровня тромпов. Основной рисунок фриза составлен из сплетения горизонтально вытянутых ромбов, чередующихся с изображениями крестов и головок херувимов. Нижняя часть восьмерика и верх четверика отли-

чаются высокой концентрацией разновидностей гризайльных орнаментальных форм, что усиливает декоративное начало в живописи. Геометрические ромбовидные орнаменты сочетаются с изгибами листьев аканта двух типов. Одни — более объемные — имитируют лепные спиралевидные завитки вокруг изображения евангелистов в тромпах. Другие — плоские и схематичные — декорируют верхнюю часть (между тромпами) обрамления композиции «Страшный Суд» на западной стене. Возможно, различия связаны с соседством работ нескольких мастеров.



Рис. 8. Композиция «Страшный Суд» на западной стене четверика

Предпочтения эпохи хорошо заметны в выборе иконографической программы. Страстной цикл и тема Страшного Суда вновь начали играть ведущую роль, которая была утрачена в составе росписей первой половины XIX в. Всю западную стену занимает обширная композиция «Страшный Суд», которую с двух сторон сопровождают соответствующие пространные евангельские цитаты (Мф., 25) в виде вертикальных столбцов, забранных в рамки (рис. 8). Если ранее вместо Страшного Суда могли подробно изобразить цикл «Дел милосердия», то в Княжеве их перечисление осталось только в словах евангельской цитаты. Главное место, как в допетровские времена, на западной стене вновь занял большой сюжет, где основное место отведено разделению праведников и грешников. Их фигуры соответственно занимают южную и северную стороны композиции. В верхней части написано изображение восседающего на херувимах Христа, справа от Него — Богоматерь. Особенностью прочтения сюжета можно считать многочисленные ангельские образы, занимающие всю центральную часть композиции. Их фигуры крупно написаны в разнообразных сложных ракурсах, по которым можно предположить образец — гравюру Филиппа Андреаса Килиана с оригинала Иоганна Генриха Шёнфельда. Гравюра активно использовалась мастерами Тверского края [9, с. 60]: каждый раз она воспроизводилась в различной степени близости к оригиналу. В Княжеве сходство угадывается только в позах ряда ангелов:

сидящих по сторонам от Христа с раскрытыми книгами в руках и парящих трубящих ангелов на первом плане. В гравюре они изображены вверху в мелком масштабе, а в росписи, напротив, значительно увеличены и выведены в центр сюжета. Отечественная интерпретация сюжета в академическом ключе имела свою историю: в частности, известна большая работа Т.Е. Мягкова (1811–1865) «Страшный Суд» (1840-е гг.), послужившая образцом для ряда росписей в церквях Рязанской области [13, с. 120]. В работе Мягкова важное место также отведено ангельским фигурам.

В эпоху классицизма не только «Страшный Суд» находился, как правило, на периферийных местах в монументальном убранстве, но и страстная тематика, столь популярная в барочной стилистике. Во времена эклектики многие барочные традиции вновь обрели актуальность. Например, в Княжеве страстные композиции заняли основное место на южной и северной стенах четверика. Здесь сюжеты расположены в два ряда. В первом, внизу, написаны более крупные композиции страстного цикла — «Христос на Голгофе перед распятием» и «Пригвождение к Кресту», во втором — «Уверение Фомы» и «Исцеление слепого». Важно, что сюжеты центрального объема взаимосвязаны с темами композиций приделов. Страстной цикл продолжается на сводах северного придела, целиком посвященного данной теме. Трагизм сюжетов четверика уравновешен темой надежды на спасение. Если рассматривать композицию «Страшный Суд», то в арочном проеме под ней отчетливо виден сюжет «Небесный Иерусалим», а над композицией «Христос на Голгофе перед распятием» расположен пасхальный сюжет «Уверение Фомы».

Черты эклектики ярко проявились в характерных сложных рамах для композиций. Обрамления в эклектике значат гораздо больше, чем простое ограничение для сюжетов и фигур. Рамы и орнаменты берут на себя те функции, которые в классицизме играл ордер. Полосы орнаментов в сочетании с рамами образуют структуру для размещения сюжетов. Отказ от ордерных форм и построения четкой системы размещения композиций позволил мастерам увеличить размер сюжетов. Сцены не ограничивались прямоугольным форматом, но могли «растягиваться» более свободно по различным участкам стен. Сюжеты приобрели сложные формы, а вслед за ними и рамы, что стало одной из особенностей эклектики.

Новый принцип расположения композиций на стенах церквей — часть глобального стилистического процесса, который проявился практически во всей архитектуре. В частности, как замечали специалисты, «в

интерьере данного периода (1850–1860-е гг. — прим. А.П.) происходят качественные изменения. Отказ от применения ордерной системы классицизма сказался на общей трактовке внутреннего пространства здания» [15, с. 308]. Например, в жилых зданиях «парадность анфилады постепенно уступает место принципу расположения комнат в соответствии с их функциональным назначением» [15]. Подобный ряд новшеств эпохи эклектики можно продолжить на разных примерах.

На северной и южной стенах «Страшному Суду» соответствуют по два сюжета один над другим. Здесь рамы приобретают подчеркнуто причудливые очертания. Как и на западной стене, внизу композиции повторяют широкий вырез арочного проема. В верхней части рамы имеют многолопастную форму, что тоже типично для эклектики, причем в данном случае лопасти имеют вогнутые формы. Два регистра сюжетов северной и южной стен составляют единую сложную композицию, как будто перехваченную пояском с подписью к сюжету. В этом проявилось свойство художников при размещении росписей — учитывать поверхность стены целиком. Малые верхние сюжеты словно продолжают большие нижние. Сложные по формам рамы для композиций в росписях времени эклектики — одно из проявлений наследия барокко, получившего популярность во второй половине XIX в. на волне отказа от классицизма.

Крупнейшие страстные композиции в Княжеве написаны по широко распространенным образцам: сюжет «Христос на Голгофе перед распятием» воспроизводит известнейшую картину «На Голгофе» (1841) К.К. Штейбена (1788–1856), а композиция «Пригвождение к Кресту» воспринята из альбома хромолитографий Е.И. Фесенко [1]. По картине К.К. Штейбена выполнены композиции в церквях Троицы с. Любегощи Весьегонского района (роспись третьей четверти XIX в.) Тверской области [12, с. 81], Троицы с. Байдики (Глебово городище) Захаровского района Рязанской области [14, с. 330], Спаса Нерукотворного с. Калиновка Рыбновского района Рязанской области, Петропавловской церкви в пос. Дугна Ферзиковского района Калужской области.

В княжевской композиции «Христос на Голгофе», как всегда в росписи, по сравнению с оригиналом, изменен формат, и справа добавлен пейзаж с несколькими удаляющимися вглубь планами. Фигура Христа в Княжеве занимает более значительное место, чем в прообразе. Спаситель изображен как победитель: Его небесно-голубые глаза воздеты к небу, вокруг головы — золоченое сияние из тонких лучей. Христос облачен в ярко-алый гиматий, что сразу выделяет его фигуру среди других. У Штейбена, согласно западноевропейской традиции, написан страдающий Христос: мертвенно-бледный, с опущенным взором и наклоненной головой.

Одни из самых оригинальных в художественном отношении росписи расположены на центральном своде при входе из трапезной с западной стороны четверика. Интересно, что их своеобразию не помешало то, что они основаны на самом популярном образце XIX в. — Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда [4; 10]. По гравюрам этой же Библии выполнены почти все композиции северного и южного приделов церкви. Росписи настолько самобытно трактуют общеизвестный прототип, что это помогает им занять ведущее место в наследии монументального искусства северо-восточной части Тверского края в последней четверти XIX в.

На примере росписи западного свода хорошо видно, как именно гризайльные обрамления формируют структуру расположения композиций. Реальные архитектурные формы оказываются скрыты роскошью живописи. Свободного места оставлено минимально: практически вся поверхность свода и отчасти западной стены покрыты росписью. Граница между сводом и западной стеной отсутствует: она перекрыта композицией «Небесный Иерусалим», которая переходит со свода на стену. Подобный прием — признак новой стилистики: в классицизме стены и своды всегда отделялись карнизами. Свод можно уподобить шатру, сотканному из изысканных картин, которые скрывают архитектурную основу. Композиции на восточной и западной сторонах заключены в рамы, стилизованные под углубления в своде. Их четыре профиля, перспективно сокращаясь, как будто уходят внутрь изображения. Сюжеты на северной и южной сторонах, напротив, находятся в объемных рамах, которые зрительно немного выступают над поверхностью фона, тонированного нежным теплым розово-охристым тоном. Колорит гризайльных орнаментов, украшающих рамы, выполнен в той же гамме, но в более светлых тонах — от золотисто-песочного до цвета слоновой кости.

Исключительно яркий и прекрасно сохранившимся колорит усиливает выразительность стенописи. Сила цвета складывается из соседства яркого холодного небесно-голубого и теплого коричнево-розового тонов, а все остальные оттенки находятся «в подчинении» у главного цветового сочетания. Особенно показательна в отношении цвета композиция «Небесный Иерусалим» (рис. 9, 10). Здесь колорит выделяет сцену как одну из главных в ансамбле росписей, подчеркивает ее центральное положение.

Хорошо видна работа мастеров над приспособлением графического образца для монументальной формы. При перенесении сюжета с листа на стену важно было не просто отказаться от второстепенного, необходимо при этом заново сформировать смысловой и композиционный центр или, по крайней мере, не утратить того, что заложено в гравюре. В сцене «Небесный Иерусалим» не только колорит заставляет по-новому увидеть гравюру, но и композиционные новшества. Художники не стали изображать дробный второй план с фигурой Иоанна Богослова, панорамой Небесного града с множеством зданий, но написали большое объемное облако, которое объединило центральные фигуры Христа и символический образ Церкви, знаменующий новую жизнь. Облако в росписи восходит над горой, вершина которой изображена внизу в центре на первом плане. Далее за горой простирается изысканно переданный пейзаж, что характерно для всей росписи в Княжеве. Справа в нижней части на горе растет небольшое дерево: оно написано монохромно, только темно-коричневой охрой, часть его веток оголены, на остальных чуть намечены листья. Сквозь угнетенные ветви открывается вид на желтеющее поле, камни пустыни и горы на заднем плане: все окутывает голубоватая дымка. Деревья в княжевских росписях придают композициям своеобразие и, одновременно, сближают фоны с привычными для молящихся пейзажами. Изображение стен Небесного града отодвинуто к линии горизонта в глубину сюжета, что усиливает объемность пространства внутри ком-





Рис. 9. Композиция «Небесный Иерусалим» на центральном своде при входе из трапезной
Рис. 10. Гравюра «Небесный Иерусалим» Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда

позиции. Таким образом, фон передан сложнее, чем на гравюре, хотя, на первый взгляд, кажется, что все подробности заднего плана художники не стали изображать ради простоты. Характерная для композиции «Небесный Иерусалим» удлиненность фигур в Княжеве подчеркнута и усилена, что придает бесплотность и изящество изображаемым лицам (рис. 11, 12).

На западной стене южного придела располагается еще одна композиция на сюжет Апокалипсиса — «Победа архангела Михаила над дьяволом», выполненная по образцу гравюры Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельфа, которая предшествует иллюстрации «Небесный Иерусалим». Аналогичное место на западной стене в северном приделе занимает единственный ветхозаветный сюжет среди росписей церкви — «Видение лестницы Иакову». Нижняя часть живописи на стенах скрыта побелкой: трудно сказать, насколько роспись сохранилась под ней.

Простенки между окнами на северной и южной стенах заняты композициями на сюжеты христологического цикла и сценами по книге Деяний апостолов. Сюжеты с большим искусством вписаны в узкие участки стен между проемами. Роспись сводов северного и южного приделов, расположенных по два по сторонам от центрального объема, отличается от остальных росписей храма орнаментальным оформлением. Широкие полосы графичных геометрических орнаментов разделяют своды на четыре части, в каждой из которых размещено по одной композиции. Почти все из них следуют гравюрам Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда. Своды северного нефа целиком занимают композиции страстного цикла (рис. 13). Сюжеты композиций сводов южного нефа посвящены Рождеству и Воскресению Христовым.



Рис. 11. Вид на центральный свод при входе из трапезной



Рис. 12. Фрагмент орнамента со свода при входе из трапезной

Росписи Благовещенской церкви в Княжеве отличаются традиционностью и полнотой иконографической программы, профессионализмом и свободой живописи, разнообразием орнаментальной части, торжественным и насыщенным колоритом. Стенописи не только унаследовали приемы классицизма, пережившего расцвет в данном регионе Тверской области, но, главным образом, выразили новые черты форм эклектики. Роспись структурирована разнообразными орнаментальными формами. Растительные и геометрические орнаменты взаимодействуют с архитектурными формами и усиливают зрительные эффекты восприятия стенописи. В программе росписей сосуществуют архаичные и новые иконографические прообразы, которые свободно трактуются художниками. Богатая и яркая цветовая палитра подчеркивает выразительность росписи. Сочетание прочного художественного фундамента традиций, живое восприятие новых течений и мастерство местных художников позволили создать незаурядный ансамбль эпохи эклектики, который во многом может служить эталоном стиля.



Рис. 13. Композиция «Снятие с Креста». Свод северного придела

Примечания:

1. Альбом изображений святых икон: издание хромолитографии Е.И. Фесенко в Одессе. — Одесса: Хромолитографии Е.И. Фесенко, 1894. — 122 с.

2. *Kilian Ph.And.* Historische Abbildungen der Geschichte des Alt und Neu. Testamentu. — Augsburg, 1758 (ИЗО РГБ).

3. *Weigel C(hristophor)*. Biblia Ectipa: Bildnusser aus Heilige Schrifft Alt und Neuen Testaments. — Augsburg, Selbstverl, 1695. — 452 s.

4. *Шнорр фон Карольсфельд Ю*. Библия в иллюстрациях. Гравюры на дереве. — Корнталь: Свет на востоке, 2002. — 255 с.

5. *Дамаскин (Орловский), архимандрит.* Новомученики и исповедники Бежецкой епархии. — Бежецк: Творческая мастерская Людмилы Юга, 2022. — 98 с.

6. *Кустодиева Т.К.* Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XVI веков. Очерк-путеводитель. — Л.: Искусство, 1985. — 184 с.

7. *Павлова А.Л.* Иконография и стиль монументальной живописи Преображенской церкви села Никола-Высока / Архитектурное наследство. Выпуск 75. — СПб.: КОЛО, 2021. — С. 79–101.

8. *Павлова А.Л.* Синтез церковной стенописи и архитектуры в классицизме и эклектике / XXXII Алпатовские чтения. Международная научно-практическая конференция. Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и в XXI веке 25–26 ноября 2021. Коллективная монография. — М.: РАХ, 2022. — С. 72–82.

9. *Павлова А.Л.* Церковная стенопись северо-востока Тверского края в XIX веке. — М.: КУРС, 2022. — 440 с.

10. *Пуганова Е.Л.* «Библия в лицах» по рисункам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда как образец для иконописания // Румянцевские чтения — 2021: материалы Международной научно-практической конференции: в 2 частях. Часть 2. — М.: Пашков дом, 2021. — С. 206–211.

11. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Государственный Институт искусствознания. Тверская область. Часть 2 / ответственный редактор Г.К. Смирнов. — М.: Наука, 2006. — 742 с.

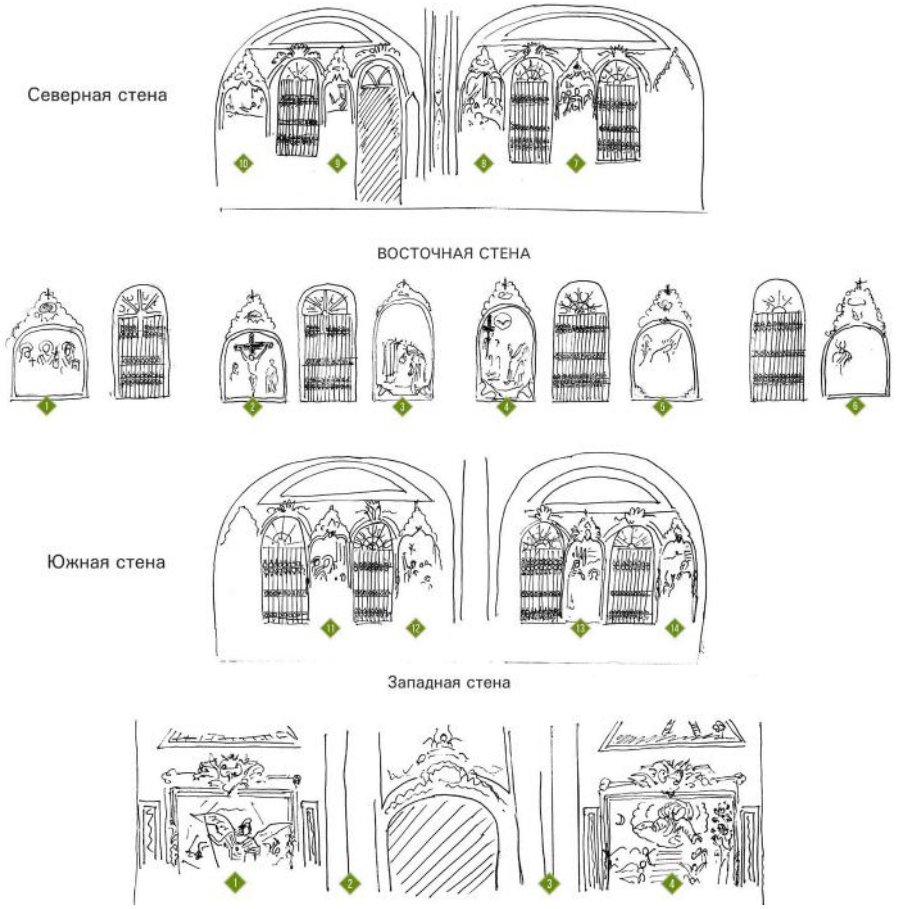
12. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России (СПАМИР). Тверская область. Часть 3 / ответственный редактор Г.К. Смирнов. — М.: Индрик, 2013. — 752 с.

13. СПАМИР. Рязанская область: Часть 1 / ответственный редактор В.И. Колесникова. — М.: Индрик, 2012. — 880 с.

14. СПАМИР. Рязанская область: Часть 2 / ответственный редактор А.Н. Яковлев. — М.: Государственный институт искусствознания, 2020 — 544 с.

15. *Торбик В.С.* Ситуация стиля в русской мебели 1830–1850 годов // Архитектурное наследие и реставрация. Выпуск 3. Сборник научных трудов под редакцией В.М. Дворяшина. — М.: Росреставрация, 1988. — 356 с.

ЭКСПЛИКАЦИЯ К СХЕМАМ РАСПОЛОЖЕНИЯ РОСПИСЕЙ БЛАГОВЕЩЕНСКОЙ ЦЕРКВИ С. КНЯЖЕВО



ГЛАВНЫЙ АЛТАРЬ

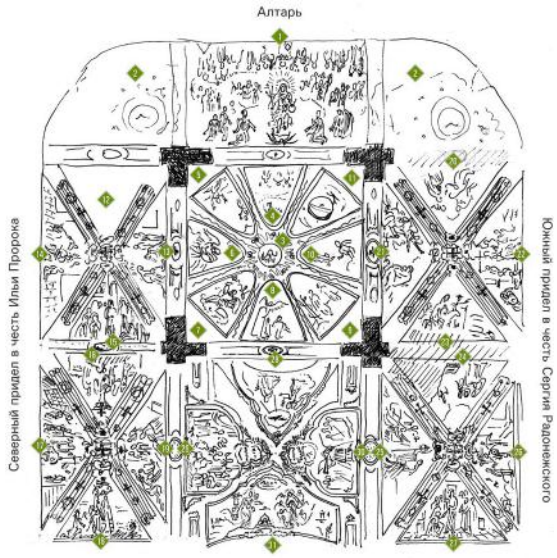
СЕВЕРНАЯ СТЕНА
7. «Христос исцеляет немого»
8. «Воскрешение дочери Иаира»
9. «Христос и грешница»
10. «Апостолы Павел и Варнава в Листрах»

ВОСТОЧНАЯ СТЕНА
1. Три святителя: в том числе, Арсений Тверской, справа — Димитрий Ростовский
2. «Распятие»
3. «Благовещение»
4. «Новозаветная Троица»
5. «Моление о чаше»
6. Три апостола (сохранился один из них слева – Петр, ?)

ЮЖНАЯ СТЕНА
11. «Апостол Петр исцеляет хромого»
12. «Христос исцеляет бесноватого» (?)
13. «Беседа Христа с самарянкой у колодца»
14. «Убиение архидьякона Стефана»

СЕВЕРНАЯ СТЕНА
7. «Христос исцеляет немого»
8. «Воскрешение дочери Иаира»
9. «Христос и грешница»
10. «Апостолы Павел и Варнава в Листрах»

ЗАПАДНАЯ СТЕНА
1. «Лестница Иакова»
2. «Архангел Михаил, побеждающий дьявола»
3. Закладные надписи «1. Начало устройства сего храма во имя Благовещения Пресвятыя Богородицы в 1776 г., в этом году и освящен с благословения митрополита новогородскаго Димитрия в царствование Екатерины II-й, в 1881 г. трудами и усердием Священника Иоанна Алексеевича Лебедева и церковнаго Старосты Ивана Ниловича Серова с прихожанами и с помощью церковной суммы» (не сохр.)
4. «2. храм был обновлён в 1887 г.» (не сохр).



СВОДЫ (основной объём)

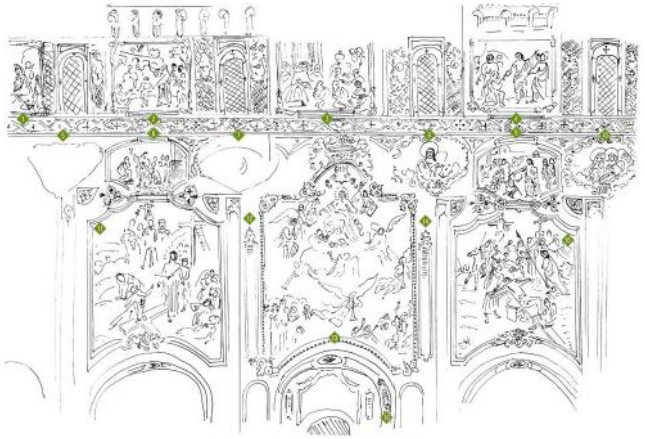
АЛТАРЯ
1. «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь»
2. Святой Дух в окружении херувимов

ВОСЬМЕРИКА
3. Саваоф («Отче наш, Иже еси на небесех!»
4. «Да святится имя Твое»
5. «Да приидет Царствие Твое»
6. «Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли»
7. «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»
8. «И остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим»
9. «И не введи нас во искушение»
10. «Но избави нас от лукаваго»
11. «Яко Твое есть Царство и сила, и слава, Отца, и Сына, и Святаго Духа, ныне и присно, и во веки веков. Аминь»

СЕВЕРНОГО ПРИДЕЛА (в честь Ильи Пророка)
12. «Установление Таинства Евхаристии» (не сохр.)
13. «Омовение ног»
14. «Одевание тернового венца»
15. «Отречение апостола Петра»
16. «Распятие» («Смерть Господа на Кресте»)
17. «Народ требует от Пилата смерти Иисуса Христа»
18. «Снятие с Креста»
19. «Положение во гроб»

ЮЖНОГО ПРИДЕЛА (в честь Сергия Радонежского)
20. «Рождество Христово»
21. «Видение Иосифу»
22. «Избиение младенцев»
23.«Бегство в Египет»
24. «Явление ангела жёнам-мироносицам»
25. «Явление Христа Марии Магдалине»
26. «Явление Христа на пути в Эммаус»
27. «Уверение Фомы»

ЦЕНТРАЛЬНОГО НЕФА
28. «Благовещение»
29. «Сошествие Святого Духа на апостолов»
30. «Снятие седьмой печати»
31. «Небесный Иерусалим»



СТЕНЫ ВОСЬМЕРИКА И ЧЕТВЕРИКА

1. «Рождество Христово» («И Слово стало плотию»)
2. «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»
3. «Поклонение волхвов»
4. «Христос вручает апостолу Петру ключи от Царствия Небесного»
5. Евангелист Иоанн (?; не сохр.)
6. «Уверение Фомы»
7. Евангелист Марк (?; не сохр.)
8. Евангелист Лука
9. «Исцеление слепого»
10. Евангелист Матфей
11. «На Голгофе»
12. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 34(?)–36.
13. «Страшный Суд»
14. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 41–43.
15. «Пригвождение ко Кресту»
16. Пророк Илия

М.Ю. СИВКОВА
Аспирант кафедры «Монументально-декоративная живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

M.Y. SIVKOVA
Postgraduate student of the Department of Monumental Painting of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_311_325

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ 1970–1980-х НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

THE INFLUENCE OF ARTISTIC TRENDS OF THE 1970–1980s ON THE WORKS OF FLORENTINE MOSAICS IN THE LATE-SOVIET MONUMENTAL ART

Статья посвящена анализу тенденций, витков интереса к различным пластам искусства прошлого, которые повлияли на характер произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики в позднесоветский период. Эти работы в архитектуре являются продолжением традиций монументального искусства, сложившихся в 1960–1970-е годы. Флорентийская мозаика редко применялась в произведениях монументального искусства, но тем не менее основные художественные искания эпохи нашли воплощения в мозаиках, созданных в данной технике. Наиболее сильное влияние на пластический язык и композиционные особенности флорентийских мозаик в монументальной живописи оказали следующие художественные тенденции: «формализм», интерес к искусству эпохи Возрождения и искусству модернизма (кубизм, футуризм), «новый монументализм» как особый подвид сурового стиля.

The article is devoted to the analysis of trends, turns of interest to layers of art of the past (like Renaissance and Cubism), which influenced the artistic species of monumental artworks of created in the technique of Florentine mosaic in the 1980–1990s. These artworks continue the traditions of monumental painting that formed in the 1970 and 1960s. Florentine mosaic was rarely used in works of monumental art, but nevertheless main artistic searches of the era were embodied in mosaics created in this technique. The following artistic trends had the strongest influence on the plastic language and compositional features of Florentine mosaics in monumental painting: «formalism», interest to Renaissance art and Modernism art (Cubism, futurism), «new monumentalism» as a type of severe style.

Ключевые слова: монументальное искусство СССР, флорентийская мозаика, суровый стиль, формализм, метро.
Keywords: monumental art of the USSR, Florentine mosaic, severe style, formalism, metro.

На характер флорентийских мозаик конца 1980-х — начала 1990-х годов в большей мере повлияла индивидуальная манера художников, нежели единый общий стиль эпохи. Художники выбирали среди художественных тенденций эпохи те, которые наиболее близки их собственному творческому методу. Наиболее сильное влияние на пластический язык и композиционные особенности флорентийских мозаик в монументальной живописи оказали следующие художественные тенденции: «формализм», интерес к искусству эпохи Возрождения и искусству модернизма (кубизм, футуризм), «новый монументализм» как особый подвид сурового стиля.

«Во флорентийской мозаике, в отличие от римской, применяется только цветной камень, пластинки которого идеально подгоняются друг к другу. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на тщательном подборе оттенков камня с использованием их естественного рисунка. При этом каменным пластинам дают контуры изображаемого предмета или соответствующей детали» [1, с. 7]. Флорентийская мозаика долгое время мало применялась в монументальном искусстве (мозаика Домуса Порта Марина, Рим, Остия из собрания Национального музея искусства средних веков, Базилика Юния Басса в Риме (4 век н. э.) и Сиенский Собор Дуомо, мозаика на полу базилики Сан-Лоренцо-Фуори-ле-Мура в Риме [2], собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции [3], пол в соборе Святого Петра в Риме). Система госзаказа в СССР создала уникальны условия, которые позволили делать крупные произведения в архитектуре в технике флорентийской мозаики.

Флорентийская мозаика является наиболее редкой среди техник монументального искусство в силу ряда причин: а) сложный технологический процесс, требующий специального сложного оборудования, квалифицированных кадров в составе специальных бригад-исполнителей; б) невозможность изготовления флорентийской мозаики вне специальной мастерской; в) сложный монтаж; г) высокая стоимость изготовления 1 кв. м.; д) подбор палитры камня под картоны разных монументалистов происходил с участием специалистов по минералогии, камень привозили со всех месторождений, расположенных на территории СССР, что было невозможно организовать частным образом в тех объемах, которые требует монументальное искусство [источник 1].

Художник, который является автором (чье имя упоминается в книгах и статьях), рисовал только картон и иногда участвовал в выборе палитры камня. На этом роль автора чаще всего ограничивалась. Автор даже мог не присутствуют на монтаже. Эти работы делали бригады исполнителей, что ускоряло сложный и трудоемкий процесс изготовления флорентийской мозаики в сравнении с тем, сколько делается один квадратный метр в других техниках [источник 2].

Советские исследователи практически не изучали формально-стилевые особенности произведений монументального искусства, располагая памятники в хронологическом порядке (как в альбоме В.П. Толстого «Монументальное искусство СССР» [4], в сборнике «Советское монументальное искусство. Выпуск 1–5») или изучая творчество крупных мастеров, как в альбоме «Московские монументалисты» М.Л. Терехович [5]. В позднее советское время было принято рассматривать монументальную живопись в рамках проблематики организации пространственной среды советской архитектуры (примером является книга С.Б. Базиньяц «Художник, пространство, среда») [6] или проблематики синтеза искусств (примером является статья сборника «Советское монументальное искусство» В.П. Толстого «Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве» [7]); предметом анализа искусствоведов иногда также становились характерные приемы конкретного монументалиста (например, Н. Воронов, альбом «В.К. Замков» [8]).

Формально-стилевой анализ произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики, в большей мере свойственен исследовательским работам XXI века: В.Б. Равинской (в диссертации есть раздел о флорентийских мозаиках по картонам Дейнеки) [9] и Т.В. Барановой (в диссертации есть раздел о флорентийских мозаиках алтайских художников Алексеевых) [10], много внимания изменению пластического языка в монументальной живописи в 1960–1990-е уделяет Н.И. Аникина в книге «Иллюзии и реальность. Творчество московских монументалистов 60-х — 90-х глазами заинтересованного наблюдателя» [11].

Отсутствие формально-стилевого анализа памятников монументального искусства СССР (в том числе созданных в технике флорентийской мозаики) является пробелом в научном знании в данной области.

Формирование пластического языка монументальной живописи СССР 1980-х годов начинается в годы хрущевской «борьбы с излишествами». Первым памятником, где используется новый пластический язык, является Дворец пионеров на Ленинских горах (1962) [11, с. 14]. Пластический язык, характерный для монументального искусства СССР 1960–1980-х складывался под знаком отказа от пафоса архитектуры сталинского ампира и соцреалистической живописи и скульптуры.

Во флорентийских мозаиках в монументальном искусстве 1980-х годов нашли отражения тенденции, характерные для монументального искусства СССР данной эпохи в целом, потому, анализируя стилевые влияния, которые заметны в произведениях флорентийской мозаики, я обращаюсь к анализу произведений монументальной живописи, созданных в иных техника.

Формализм — идеологическое клише, характерное для советской художественной критики, впервые появившееся в 1930-е. В формализме обвинялись деятели литературы, театра, музыканты, а также художники [12]. Для произведений, к которым применительно понятие формализма, характерно предпочтение устоявшихся графических схем приемам живого наблюдения за реальностью. Но формализм в монументальной живописи мог быть продиктован не только модой и изменением художественного вкуса. Он вытекает из необходимости стилизовать реальные объекты и явления реальной жизни так, чтобы их можно было показать в произведениях монументальной живописи высотой в несколько и более этажей, площадью более 100 квадратных метров.

Формализм в искусстве 1980-х приходит из искусства предшествующего десятилетия. В 1970-е появились монументальные произведения, опубликованные в основных иллюстрированных альбомах-каталогах — В.П. Толстой «Советское монументальное искусство», 1978 [13], М.Л. Терехович «Московские монументалисты» [5], И.Н. Воейкова «Монументалисты Советской России, Выпуск II [14], в которых складываются основные образы-типы монументальных произведений: рабочего, крестьянина, пионера, спортсмена, бойца Красной армии, матери и дитя, весьма далекие от конкретных прототипов. Сравним римские мозаики «Аквалангисты» и «Футболисты» С.И. Иванова, сделанные в соавторстве с В. Колесниковым для спортивного комплекса в Филях (Москва, 1973) [14, с. 81] с флорентийскими мозаиками «Хоккеисты» и «Лыжники» по картонам А. Дейнеки для Дворца съездов [16]. Рисунок на основе живого наблюдения мозаик, выполненных по картонам Дейнеки, являет собой разительный контраст по сравнению со сдержанной цветовой гаммой, скупостью пластического языка, условностью рисунка позднесоветского искусства (что делает сюжет мозаики «Аквалангисты» не понятным для неподготовленного зрителя).





Рис. 1. Флорентийская мозаика путевых стен станции метро «Спортивная» в Самаре. Худ. А.Ф. Темников. 1993

Рис. 2. Флорентийская мозаика путевых стен станции метро «Царицино». Худ. А.Н. Кузнецов. 1989. Москва

Примерами формализма в искусстве конца 1980–1990-х являются флорентийские мозаики станции метро «Спортивная» (1993) [источник 3], художник А.Ф. Темников (ил. 1) и мозаики станции метро «Царицино» [20], художник А.Н. Кузнецов (ил. 2).

В трактовке фигур спортсменов флорентийской мозаики станции метро «Спортивная» максимально используются приемы стилизации. Общая схема решения стены напоминает мозаику Евгения Аблина на Ташкентском телецентре в Узбекистане [11, с. 70] и мозаику Тальберга «Искусство», 1977 [11, с. 169], гобелен А. Кищенко «Музыка» для вестибюля Минского городского училища, 1974 [6, с. 158].

Отстраненность автора от идеологического содержания произведения и тех целей, которым должно служить советское монументальное искусство (в соответствии с Ленинским планом монументальной пропаганды, 1918), приводит к увлечению играми с абстрактными геометрическими структурами.

Флорентийские мозаики метро «Царицино» (1989) и флорентийские мозаики станции метро «Марксистская» (1979) Московского метро, художник М.В. Алексеев: оба произведения свидетельствуют о том, что советские монументалисты интересовались приемами деконструкции объемов, коллажного построения пространства. В мозаиках станции «Марксистская» и станции «Царицино» плоскость стены организована посредством геометрической структуры, где чередуются диагонали и вертикали, тем же образом построена смальтовая мозаика для фойе драмтеатра в городе Северодвинск, художник А. Рылеев (1984) [11, с. 57], тот же прием виден во флорентийской мозаике «Культура. Искусство. Театр» (1980) В.К. Замкова [5, с. 72], где фигуративные элементы накладываются на структуру из геометрических плоскостей.

Башни Кремля, спутники, оружие, советская символика в флорентийской мозаике путевых стен станции метро «Царицино» (1990) решены максимально плоскостно и условно. Создается ощущение, что художник работает не с фотографиями или натурными объектами, а компонует в собственном произведении визуальные клише из других произведений монументального искусства, открыток, агитплакатов, ничего не добавляя от себя. Композиции для путевых стен станции метро «Царицино» более насыщенная, торжественная, контрастная, в сравнении с композицией метро «Марксистская». Конкретные элементы архитектуры и советская символика в композиции флорентийской мозаики метро «Царицино» выражены гораздо более явно, являя собой пример полностью сформированного зрелого метода создания подобных произведений.

Флорентийская мозаика над выходом из станции метро «Октябрьская» (Кастрычніцкая) Минского метро, художник А. Кузнецов

(1984) [источник 4] похожа не только в плане цветового решения, но и по пластическому языку на мозаики метро «Царицино». Художник решает фриз над выходом точно так же, как путевые стены станции метро «Царицино»: условные рабочие и солдаты, спортсмены и космонавты, символически изображенная архитектура города и завода, активное внедрение текста в сюжет произведения. Условная композиция из геометрических элементов объединяет явления и события, происходившие в разное время и в разном месте с фигурами, отсылающими к современности. Художник отказывается выстраивать сложные пространственные структуры, объединяющие разные сюжеты, накладывая их, как коллаж, на геометрическую декоративную композицию.

Флорентийские мозаики путевых стен станция метро «Маскоуская» (Московская) Минск (1984), худ. В. Довгайло, В. Стельмашонок [источник 5], выполненные из разных оттенков серого мрамора, изображают условную плоскостную архитектуру в промежутках между изображениями сталинских высоток, где чередование куполов и башен превращается в орнамент и уже не отсылает к конкретному памятнику архитектуры.

Формализация пластического языка свойственна мозаикам локальных школ 1980-х годов. Флорентийская мозаика «Труд и природа Алтая» (1985) «представляет собой крупные фоновые плоскости, в которые врезаются, как клейма, повествовательные сюжеты. Тип композиции гобеленный, изображение получается благодаря применению главным образом алтайских поделочных камней белого, серого, желто-серого мраморов, всех практически сортов яшм — зелено-охристой ревневской, сургучной, серо-фиолетовой, а также алтайских порфиров с широким спектром цветов, от черного до светло-серого. Общий колорит композиции сдержанный, преобладающий цвет серый, который объединяет все части композиции в единое целое. Применяются большие плоскости однородного по цвету камня, что еще больше усиливает композиционное единство всех частей. Одновременно, учитывая теперь уже композицию здания и данного помещения, художники идут на то, чтобы сильнее подчеркнуть тектонику стены, ее монолитность и крепость. И все ранее примененные приемы создают мощную плоскостно-цветовую доминанту. В частности, узлом композиции является образ девушки наблюдателя, всматривающейся удивленно-мечтательно окружающий мир, расположенный в центре и безусловно выполняющий узловую роль в композиции, также решенный в лоскутной манере. Это, с одной стороны, прида-

ет силу выразительности образу: выполненный крупными плоскостями, он не растворяется в общей массе деталей, а притягивает взгляд зрителя, направлением взгляда запускает спиралевидную траекторию движения взгляда по панно. По ходу этого движения появляются различного рода вставки — клейма, где переданы характерные образы природы Алтая — высокие, горы, степи, реки и т. д. Спиралевидный ход прочтения композиции усиливает плоскостной характер всего полотна, а вставки — прорывы в глубину как бы открывают маленькие окна в историю и дают эмоциональные всплески, возникающие при схватывании этих вложенных в общее полотно вставных картин-новелл» [9, с. 107].

Дворец культуры моторостроителей г. Барнаула (ул. Титова, 50-а) украшают три работы Г. Алексеева под общим названием «Молодость Алтая» (1987) [18], пластический язык которых также отличает высокая степень условности. Фон образует геометризированную структуру, которой не представляется возможным найти соответствие среди предметов и явлений реального мира. Декоративное построение соединяет стилизованные фигуры, не объединенные общим действом. Связь с явлениями и предметами реального мира становится очень отдаленной, трудно читаемой, произведение становится менее изобразительным, благодаря чему гораздо легче вписывается в архитектуру.

Мозаика станции метро «Сибирская» (1987) Новосибирского метро, авторы Г.Л. Алексеев и О. М. Алексеева, является тоже примером формализации художественного языка в флорентийской мозаике 1980-х. О влиянии формализма как художественного метода свидетельствует условный плоскостный фон, который не передает конкретный ландшафт, а лишь соединяет фигуры зверей и растений в единую композицию.

Усложнение живописной программы крупных работ для значимых зданий: задачей художника было показать исторические события последних 60 лет, современность и связь этого с культурой и историей страны (как в мозаиках В.К. Замкова «Искусство, культура, театр» и флорентийской мозаике над выходом из станции метро «Октябрьская» Минского метро). Также перед художниками 1980-х годов все чаще вставала задача изобразить средствами монументального искусства емкие обобщающие понятия (труд и природа, молодость, наука, торжество ленинских идей), а не конкретные сцены (как во флорентийский мозаиках 1940-х для станций Московского метро «Белорусская» и «Автозаводская»). Изменение программы живописных произведений заставило художни-

ков искать способы выражения абстрактных понятий через искусственное соединение разных сюжетов в одну композицию, построенную на геометрических ритмах.

Во флорентийских мозаиках станции «Чеховская» (1987) [11, с. 21] и «Тимирязевская» (1990), художники П. и Л. Шорчевы, при невероятном богатстве и разнообразии самоцветов фигуры людей решены либо при помощи силуэта, либо в весьма условной манере, где художник делит фигуру на тень и свет. Сходная трактовка фигур отличает флорентийские мозаики в Центральном доме Железнодорожников в Москве (1989) на 2–3 этажах: Анастасия Васильцова «Музыканты» и Анастасия Коржева «Балет» [11, с. 91].

Формализм 1970-х годов получил свое продолжение в искусстве 1980х-начала 1990-х годов.

Интерес к искусству прошлого. Ренессанс и кубизм. В творчестве таких художников 1970-х, как Олег Филатчев, Дмитрий Жилинский, заметен глубокий интерес к искусству Возрождения. В их работах точный рисунок, где контуры предмета создаются изысканными линиями, любовь к орнаменту сочетаются с яркими локальными плоскостями. Погруженные в себя люди, с задумчивым сосредоточенными взглядами, — таковы герои произведений этих художников [14, с. 90].

В монументальных произведениях О.П. Филатчева нет призыва к зрителю, демонстративности, назидательности, ярко выраженного стремления утвердить некие ценности [14, с. 87].

Таких же отстраненных героев, фигуры которых трактуются плоскостно, мы встречаем в мозаике В.К. Замкова «Культура. Искусство. Театр» [8, с. 98] (1980): фигура японки с цветком в правой части композиции, фигуры в готическом интерьере в левой части композиции. Невероятно утонченным рисунком обладают: рыбы во флорентийской мозаике «Подводный мир» для бассейна санатория «Южный» [8, с. 56–57] (1980) (ил. 4), фигуры спортсменов флорентийской мозаики «Приэльбрусье» (1973) и фигура велосипедиста мозаики «Средства связи» для гостиницы Россия (1967) [8, с. 158].

Важно отметить, что уже в конце 1970-х годов произведения монументальной живописи становятся более нейтральными: исчезает активный призыв к действию, жесткость, попытка эмоционального воздействия на зрителя через зрительный контакт с персонажем мозаики (то, что является характерной чертой таких мозаик, как мозаика кинотеатра

«Октябрь на новом Арбате (1967) [11, с. 17], А. Васнецов, «Мозаика музея космонавтики» им. К.Э. Циолковского (1967) [7, с. 31] и мозаика Л. Полищука и С. Щербининой «Милосердие» для второго медицинского института в Москве (1978) [11, с. 69].

Черты интереса к кубизму, творчеству Аристарха Лентулова можно увидеть в мозаиках художника А. Кузнецова, создавшего мозаики для метро «Царицино»: состыковка разномасштабных элементов (огромный серп с молотом в сочетании с крошечными фигурами во фризе над выходом из метро «Октябрьская» в Минске), приемы коллажа (наложения одних элементов на другие) в мозаиках станции метро «Царицино», фантастические архитектурно-пространственные построения во фризе над выходом из метро «Октябрьская» в Минске. Наиболее ярким примером использования пластического языка кубизма в монументальном искусстве являются флорентийские мозаики над входом на платформу (рука с факелом, закомпонованная в круг) и в люнете над выходом с платформы на станции «Площадь Ленина» Новосибирского метрополитена (1985) [источник 6], художник Кузнецов А.Н.

«Новый монументализм» и «суровый стиль». «В 1950-е со смертью Сталина произошли эпохальные изменения в жизни советской страны, в том числе в ее художественном аспекте. Архитектура этого десятилетия ознаменовалась отказом от помпезности сталинской классики в пользу хрущевской функциональности. Смена стилистических архитектурных вех повлекла за собою рождение сурового стиля в живописи, органично вписавшегося в контекст хрущевской застройки. Ярчайшим его представителем и стал Андрей Васнецов» [19].

Н.И. Аникина так пишет о влиянии сурового стиля на монументальное искусство СССР: «“Суровый стиль” возник как протест против ходульного, лакировочного искусства, словно не ведавшего о драмах XX века. По своей сущности он был близок к демократическому искусству западного неореализма, хотя в формальном отношении не являл собой той же ценности, — уже изначально в нем наметились разные течения. Ведь, к примеру, между Э. Неизвестным, Г. Коржевым и Н. Андроновым — дистанция огромная. Но до середины 60-х важно было, то они все каждый по-своему, бунтовали против ощущаемой ими лжи “сталинского классицизма”. И одним из этих бунтарских течений было то, которое впоследствии получило формулировку “новый монументализм” как особый подвид сурового стиля» [11, с. 12].





Рис. 3. Фрагмент флорентийской мозаики «Искусство, культура, театр». В.К. Замков. 1980. Концертный зал олимпийской деревни (ныне концертный зал «Филармония-2)

Рис. 4. Фрагмент флорентийской мозаики «Подводный мир» для бассейна санатория «Южный», автор В.К. Замков. Форос. Крым. 1980

«Новый монументализм» обладает рядом специфических черт, не свойственных произведениям станковой живописи.

1. Искусство «нового монументализма» сфокусировано на общественно значимых темах, исторических событиях, исторических личностях, а живопись «сурового стиля» фокусируется на событиях повседневной жизни или сюжетах, типичных для судеб многих людей (например, работы Г.М. Коржева серии «Опаленные огнем войны» или работы И. Обросова на военную тему сфокусированы не на яркой индивидуальности или уникальности события, а на том, что война — это трагедия, коснувшаяся многих людей).

2. Монументальное искусство «нового монументализма» развивается на основе композиционных схем, свойственных для организации интерьеров и среды современного города характерными для 1970–1980-х. Станковая живопись развивается в соответствии с законами того, как строится пространство станкового произведения, не уходя от наблюдения за реальностью в сторону формализации художественного языка.

В мозаике В.К. Замкова «Искусство, культура, театр» (ил. 3) в трактовке фигур рабочих и бойцов Красной армии очень много сходных черт с тем, как трактуются фигуры в мозаичных панно «История печати» для зда-

ния газетного комплекса «Известия» в Москве, авторы Н. Андронов и А. Васнецов, 1976 [5, с. 73]. Флорентийская мозаика Замкова интересна тем, что в ее пластическом языке нашли отражение сразу две тенденции, свойственные монументальной живописи 1980-х годов: суровый стиль в трактовке фигур рабочих, бойцов Красной армии и интерес к искусству прошлого (фигура японки, Ника Самофракийская, сцена в готическом интерьере).

В другой флорентийской мозаике В.К. Замкова «Приэльбрусье» (1980) в трактовке гор много схожего с суровыми пейзажами Г. Нисского, которые построены на локальных плоскостях разного тона.

Также чувствуется сходство с пейзажами сурового стиля в мозаике станции «Безымянка» в Самаре (1987) [источник 7], художник А. Темников, — приглушенная гамма, создающая ощущение тревоги, четкие, будто вырезанные, контуры, лаконизм, отсутствие мелких случайных деталей.

Флорентийская мозаика Элеоноры Жареновой, созданная в соавторстве с Владимиром Васильцовым для станции метро «Нагатинская» (1982) [20], имеет много общего с трактовкой фигур и предметов (контрастная светотень, разделяющая предмет на две части: одна в тени, другая в свету), свойственной для станковой живописи таких художников сурового стиля, как А. Васнецов, И. Обросов, В. Иванов. Но метод Элеоноры Жареновой не является следствием принадлежности данного автора к художникам «сурового стиля». Такой прием является органичным продолжением живописной манеры Элеоноры Жареновой, которая отличает станковые произведения автора.

Сходные пластические черты, присущие манере столь разных художников, свидетельствуют о наличии у них сходного мироощущения, которое базируется на отказе репрезентации советской действительности как сплошного непрекращающегося праздника, фиксации на трудной суровой стороне жизни, отказе от прямого взаимодействия со зрителем.

Произведения флорентийской мозаики начала 1990-х годов являются продолжением художественных исканий второй половины 1980-х. На мраморные мозаики данного периода в большей мере повлияли особенности индивидуальной манеры художников, чем на флорентийские мозаики в монументальном искусстве предшествующих десятилетий. Художественные тенденции, характерные для советского монументального искусства 1980-х годов в целом, нашли отражения в произведениях, где применяется техника флорентийской мозаики. Произведений монументального искусства в данной технике создано мало, поэтому влияние

художественных тенденций 1980–1990-х (формализм, суровый стиль или «новый монументализм», интерес к искусству Ренессанса и наследию модернизма) во флорентийской мозаике не прослеживается столь явно, как в произведениях той эпохи, выполненных в других техниках: римской мозаике, росписи красками, сграффито, бетонном рельефе, монументальной керамике. О влиянии интереса к искусству Ренессанса и сурового стиля на пластический язык флорентийских мозаик свидетельствуют отдельные части композиций, характер моделировки фигур в произведениях. Памятников, в которых максимально полно выразилась одна из тенденций, немного: мозаики путевых стен станции московского метро «Царицино» отражают явный интерес автора к приемам кубизма или мозаики путевых стен станции «Спортивная» в Самаре, которые можно было бы назвать ярким примером формализма в искусстве конца 1980-х — начала 1990-х. Пластические особенности флорентийских мозаик в монументальном искусстве 1980–1990-х имеют черты разных художественных тенденций той эпохи: суровый стиль, интерес к искусству Ренессанса, а также заимствования приемов из других видов визуального творчества (плакат, театральное искусство), которые наиболее близки творческому методу художника.

Примечания:

1. *Ефимова Е.М.* Альбом «Западноевропейская мозаика 13–16 веков в собрании Эрмитажа». — Л.: Советский художник, 1968.

2. Капитолийские музеи: [альбом] / [авт. текста: А. Майкапар]. - Москва: Директ-Медиа: ЗАО "Изд. дом "Комсомольская правда", 2013. - 95, [1] с.: цв. ил.; 32 см. - (Великие музеи Мира; Т. 69) — 238 с.

3. *Муратов П.* Образы Италии; иллюстрации Нади Кузнецовой. - Москва: Колибри: Азбука-Аттикус, печ. 2019. — 848 с.

4. Монументальное искусство СССР [Альбом / автор-составитель В.П. Толстой]. — М.: Советский художник, 1978. — 380 с.

5. *Терехович М.Л.* Московские монументалисты. — М.: Советский художник, 1985. — 239 с.

6. *Базазьянц С.Б.* Художник, пространство, среда: Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город. — М.: Советский художник, 1983. — 239 с.

7. *Толстой В.П.* Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве // Советское монументальное искусство 74. — М.: Советский художник, 1976. — С. 118— 124.

8. *Воронов Н.В.* Владимир Константинович Замков / Н.В. Воронов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 160 с.

9. *Равинская В.Б.* Концепция нового романтизма в отечественной монументальной живописи тридцатых –1950-х годов (на примере творчества А. Дейнеки): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.04 / [Место защиты: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова]. — М., 2002.

10. *Баранова Т.В.* Флорентийская мозаика в России середины XIX — начала XXI веков: Петергоф, Екатеринбург, Колывань: диссертация кандидата искусствоведения. АлтГТУ им. И.И. Ползунова. — Екатеринбург, 2010. — 214 с.

11. *Аникина Н.И.* Иллюзии и реальность: творчество московских монументалистов 70–90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя / Н.И. Аникина. — М.: Московский комбинат монументально-декоративного искусства; Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2005. — 151 с.

12. *Бригадина О.В.* Борьба с формализмом и «безродным космополитизмом» в СССР в документах и воспоминаниях / О.В. Бригадина // Крыніцазнаўства, археаграфія, архівазнаўства ў XX—XXI ст. у Беларусі: зб. навук. артыкулаў, прысвечаных 100-годдзю з дня нараджэння М.М. Улашчыка / рэдкал.: С.М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУ, 2007. — С. 61–66.

13. Монументальное искусство СССР [Альбом / автор-составитель В.П. Толстой]. — М.: Советский художник, 1978. — 380 с.

14. *Воейкова И.Н.* Монументалисты Советской России. Выпуск II. — Л.: Художник РСФСР, 1980.

15. *Терехович М.Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: Актуальные проблемы сохранения и изучения // Искусство Евразии. — 2019. — № 2 (13). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sudba-proizvedeniy-monumentalno-dekorativnogo-iskusstva-sovetskogo-perioda-aktualnye-problemy-sohraneniya-i-izucheniya (дата обращения: 01.04.2022).

16. *Толстой В.П.* Исторический опыт и перспективы монументального искусства СССР // Советское монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1976. — С. 6–21.

17. *Лебедева В.Е.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / АН СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. — М.: Наука, 1973. — 234 с.

18. Каменные сокровища Барнаула. Брошюра туристического агентства ООО «Сириус-Тур». — Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. — 21 с.

19. *Дубов А.И.* Суровый стиль Андрея Васнецова // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2016. — № 2 (52). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova (дата обращения: 01.04.2022).

20. *Наумов М.С., Кусый И.А.* Московское метро. — 2-е изд., исп. и доп. — М.: Вокруг света, 2006. — 358 с.

Источники:

1. Интервью с Аникиной Натальей Ивановной, директором КМДИ (Московского комбината декоративно-прикладного искусства), искусствоведом. Аникина Н.И. более 25 лет проработала в Комбинате как администратор. Дата записи интервью 26 июня 2021 года.

2. Интервью с Ильиным Владимиром Львовичем. Работал в качестве исполнителя в Московском комбинате декоративно-прикладного искусства. Принял участие в создании крупных монументальных произведений для метро. Работал художником исполнителем с автором флорентийских мозаик Кузнецовым А.Н. на станциях метро: «Царицыно» в Москве, «Октябрьская» в Минске, «Безымянка» в Самаре и на одной из станций метро в Новосибирске. Дата: 11.03.2022.

3. URL: http://subway2009.narod.ru/Samara/Sportivnaya.htm (дата обращения: 12.03.2022).

4. URL: https://mirmetro.net/minsk/cruise/01/16_kastrichnitskaya?ysclid=l24kvvcy15 (дата обращения: 14.04.22).

5. URL: https://mirmetro.net/minsk/cruise/01/21_maskouskaya?ysclid=l24ol79hr6 (дата обращения: 22.02.2022).

6. URL: http://nsk.novosibdom.ru/node/2341 (дата обращения: 26.03. 2022).

7. URL: http://metrosamara.ru/passengers/scheme/bezymyanka/ (дата обращения: 20.04.2022).

П.А. АРЗАМАСЦЕВА
Преподаватель кафедры «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова, член Союза художников России
e-mail: polina.arzart@gmail.com

P.A. ARZAMASTSEVA
Lecturer of the department «Art of graphics» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, member of Artists Union of Russia
e-mail: polina.arzart@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_326_332

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ БОРИСА ДЕХТЕРЕВА НА МАТЕРИАЛЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ МАКСИМА ГОРЬКОГО

THE TRANSFORMATION OF BORIS DEKHTEREV'S ARTISTIC STYLE IN HIS ILLUSTRATIONS FOR MAXIM GORKY

Данная статья освещает стилистические особенности иллюстраций Бориса Дехтерева к прозе Максима Горького. Отмечается большая экспрессивность в ранних иллюстрациях, тогда как более поздние становятся более сдержанными, но и более детально проработанными.

This article examines the transformation of Boris Dekhterev's artistic style as seen in his illustrations for Maxim Gorky's works. The early illustrations are highly expressive, while the later ones exhibit greater restraint and detail.

Ключевые слова: Дехтерев, Горький, иллюстрация, графика, авангард.
Keywords: Dekhterev, Gorky, illustration, graphics, avant-garde.

Книги Максима Горького иллюстрировали бессчетное количество раз, а среди иллюстраторов были имена многих выдающихся художников, в их числе художник и график Борис Александрович Дехтерев.

Тем не менее, как отмечают исследователи [5, с. 38], Горький имел определенные предубеждения по отношению к художникам. С одной стороны, некоторые связывают это с травматическим опытом самого писателя, который он описал в автобиографической повести «В людях». В этом тексте Горький подробно представил жестокое обращение с ним в иконописной мастерской, где он работал, будучи подростком. С другой стороны, Горький мог испытывать вполне закономерное беспокойство, когда слишком выразительные визуальные образы начинали противоречить внутренней задаче художественного текста. Возможно, Горький в целом считал визуальные образы, сопровождающие текст, излишним явлением.

Сложно оценить реальное положение вещей, единственное, о чем можно говорить с уверенностью, так это то, что Горький старается всячески избегать упоминаний представителей художественного мира, так, например, в очерках о выдающихся современниках Горький не упоминает ни одного художника [3].

Один из иллюстраторов Горького, художник-график Дементий Шмаринов, также упоминает предельную критичность Горького в отношении иллюстраций к своих текстам: «Алексей Максимович, при свойственной ему отечественной доброжелательности, был очень строг и настойчив в своих требованиях» [6, с. 66]. Шмаринов также подчеркивает, что для писателя было принципиально значимо точное совпадение образов героев с его замыслом: «В своём творчестве Горький целиком опирался на собственный жизненный опыт, почти у каждого его героя был конкретный прототип. Это серьёзно осложняло работу художника: без прямого контакта с автором добиться желаемого было очень трудно» [6, с. 66].

Для Бориса Дехтерева встреча с Горьким стала поворотным моментом в его творческом пути. Горький не просто похвалил иллюстрации молодого художника, ученика Дмитрия Кардовского, но и значительно способствовал его продвижению как художника-иллюстратора: «Первым значительным проявлением специфического художественного видения Дехтерева стали иллюстрации к рассказам М. Горького “Хозяин”, “Двадцать шесть и одна” и “Мальва”, которые он сделал в 1933 году. Горький был под большим впечатлением от таланта молодого художника и в дальнейшем оказывал Дехтереву деятельную помощь. Благодаря протекции писателя, Дехтерев также проиллюстрировал “Детство” и “Мои университеты” Горького, вышедшие в издательстве “Молодая гвардия”. Иными

словами, участие Горького способствовало становлению Дехтерева именно как художника-иллюстратора» [1, с. 144].

Дементий Шмаринов также упоминает, что Борис Дехтерев был единственным художником, которому удалось изобразить героев Горького именно так, как их задумывал автор: «Это удалось только Б. Дехтерёву в иллюстрациях к рассказу “Хозяин”» [6, с. 67].



Рис. 1. «Мальва», 1933 г.

Действительно, стоит отметить, что при всем своем сложном отношении к миру изобразительного искусства, Горький оказался под большим впечатлением от работ молодого художника. Например, в письмах можно встретить, как писатель указывает на удивительное сходство, которое уловил иллюстратор в образе Семенова из «Хозяина»: «Замечательно удачно и похоже изобразил его [Семенова] художник Дехтерев» [4].

Несомненно, эти ранние иллюстрации Дехтерева находятся под большим влиянием эстетических идей авангарда. В отличие от поздних работ, которые характеризуются законченностью и четкостью линии, возникает впечатление, что первые работы обладают некоторой незавершенностью: одни детали изображены четко и контрастно, в то время как другие элементы композиции могут оставаться лишь намеченными. Этому же способствует и техника, которой выполнены иллюстрации: угольный карандаш дает возможность сделать линии контрастными, но в то же время художник может растушевывать штрихи, что позволяет специфическим образом фокусировать внимание зрителя.

Характерным примером может являться иллюстрация к рассказу Горького «Мальва» (рис. 1). Главная героиня Мальва сидит на берегу и задумчиво смотрит вдаль, ее ступни чуть касаются морской воды. Руки ее подняты вверх, они убирает волосы назад. Грудь героини полуобнажена, одно колено прикрыто юбкой, другое обнажено. Внезапно резкими, четкими линиями обозначены складки на одежде, тогда как и черты лица Мальвы и руки, удерживающие волосы, лишь намечены.

Интересно, что, несмотря на поверхностную статичность изображения, оно получается удивительно живым. Зритель словно бы может уловить дуновение ветра, увидеть движение воды под ногами Мальвы. Несомненно, художник добивается этого за счет работы с контрастами, четко очерчивая одни линии и растушевывая другие. Кажущаяся незавершенность оказывается очень кинематографичной.

В то же время нельзя не отметить эротизм образа, которого художник достигает столь сдержанными средствами. Мальва — противоречивая и страстная героиня и прекрасно дополняет горьковские образы «ницшеанских» героев. Представляется, что художнику очень сложно добиться того, чтобы передать привлекательность Мальвы, которой та активно пользуется, но в то же время и ее тоску, и стремление к свободе. Дехтереву же это прекрасно удалось.

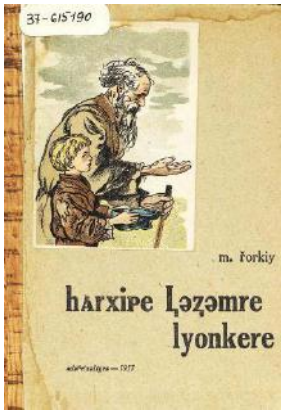


Рис. 2. «Дед Архип и Лёнька», 1937 г.

Другие иллюстрации Дехтера этого периода также кинематографичны: Дехтерев словно выделяет отдельные фрагменты. Стоит отметить, что данный эффект, напоминающий наблюдение камеры, увеличивает внутреннюю динамику изображения.

Мы знаем, что рекомендации Максима Горького имели очень большое значение, особенно в сфере, так или иначе связанной с книгоизданием, поэтому хотя бы до какой-то степени можно говорить, что Горький определил судьбу Дехтерева. Возможно, именно поэтому художник неоднократно возвращался в течение своей жизни к горьковским текстам.

Крайне значительным оказывается то, что трансформацию стиля Дехтерева можно проследить на материале иллюстраций разных лет к одному тексту Горького.

В 1937 году в Адыгейском областном национальном издательстве вышел рассказ Горького «Дед Архип и Ленька» с иллюстрациями Бориса Дехтерева. Всего 4 работы (включая обложку).

И уже в 1951 году в издательстве «Детгиз» рассказ снова был издан. Дехтерев уже был знаменитым мастером, лауреатом Сталинской премии. Позднее, в 1975 году, в издательстве «Детская литература» будет переиздание книги. Тогда уже Дехтерев будет народным художников РСФСР.

Примечательно, что Дехтерев сохранил для издания 1951 года только одну из своих ранних иллюстраций, другой примечательный мо-

мент состоит в том, что Дехтерев повторно иллюстрировал те же самые кульминационные моменты рассказа Горького.

Начать следует с оформления книг: для издания 1951 году Дехтерев делает новую обложку. Старая обложка, обложка издания 1937 года (рис. 2), выполнена тушью и акварелью и запечатлевает двух главных героев рассказа, собственно, самого деда Архипа и его внука, собирающих милостыню. Дехтерев изображает поясные портреты героев, по положению головы в профиль. Старик стоит, опустив голову и вытянув в просящем жесте ладонь. Ленька стоит с помятой шапкой в руках. В отличие от более ранних, эта работа выделяется большей выверенностью и завершенностью, что, в том числе, связано и с техникой. Можно также заметить, что эта иллюстрация значительно ближе стилю позднего Дехтерева.





Рис. 3. «Дед Архип и Лёнька». Обложка, 1951 г.
Рис. 4. «Дед Архип и Лёнька». Иллюстрация, 1937 г.

Работа, сделанная для книги 1951 года, формально запечатлевает то же (рис. 3): дед Архип стоит, вытянув ладонь в поисках подаяния, Ленька держит в руках шапку. Портреты также поясные, однако герои изображены уже не в профиль, а в три четверти. Дед Архип как бы смотрит в глаза зрителю, Ленька стоит, опустив голову. В целом мы имеем возможность говорить о том, что образы значительно более эмоциональные, и изменение положения героев в общей композиции также играет большую роль в сокращении дистанции между зрителем и изображением. Герои больше не выглядят столь отчужденными и вызывают большее сопереживание у зрителя.

Вызывает исследовательский интерес иллюстрация, единственная, которую для позднего издания Дехтерев сохранил (рис. 4): дед и внук стоят, согнувшись в поклоне и держа в руках шапки. Сложно предполагать, почему именно эта работа была особенно важна для художника, но можно предполагать, что она поддерживала определенное эмоциональное напряжение, которое в итоге в иллюстрациях 1951 года было значительно снижено и как бы адаптировано для детского восприятия.

Для обоснования этого предположения рассмотрим финальные иллюстрации, запечатлевающие трагическую развязку рассказа. Стоит отметить, что текст Горького до предела экспрессивен: «Вдруг вся степь всколыхнулась и, охваченная ослепительно голубым светом, расширилась… Одевавшая её мгла дрогнула и исчезла на момент… Грянул удар грома и, рокоча, покатился над степью, сотрясая и её и небо, по которому теперь быстро летела густая толпа чёрных туч, утопившая в себе луну», «голос деда поднялся до пронзительного визга, вселившего в грудь Лёньки ужас» [2, с. 29].



Рис. 5. «Дед Архип и Лёнька». Иллюстрация, 1937 г.



Рис. 6. «Дед Архип и Лёнька». Иллюстрация, 1951 г.

Можно с уверенностью утверждать, что иллюстрация этого фрагмента 1937 года (рис. 5) в полной мере отражает степень почти шекспировского отчаяния и безумия, охватившего героев. Работа очень темная, единственными светлыми пятнами являются лица героев и часть ствола дерева, под которым сидят дед и внук. Зрителю буквально кажется, что в ночной тьме все подсвечивается всполохами молний. Композиция работы словно разбивается надвое: ветви дерева, гнувшиеся под силой грозового ветра, устремлены в левую часть изображения. Обезумевший дед Архип с перекошенным от крика лицом отшатывается от внука, внук устремляется к деду, пытаясь его успокоить. Две фигуры героев устремлены в правую часть. Это композиционное противостояние только усиливает у зрителя чувство остроты конфликта и способствует эмоциональному проживанию текста.

Обратимся теперь к поздней иллюстрации, запечатлевающий тот же конфликт между дедом и внуком (рис. 6). Первое, что хочется отметить, это удивительная детализированность работы. Дехтерев с огромным вниманием прорабатывал мельчайшие детали, он точно и тонко ра-

ботал над образами деда и внука, прорисовывая как черты их лиц, так и их одежду, со всеми прорехами и складками. Столько же внимания Дехтерев уделяет и окружающему пространству: подробно прорисованы и деревья, и трава. Однако такое стремление к правдоподобному изображению действительности начинает несколько соперничать с текстом Горького. Выражения лиц героев лишены той потрясающей экспрессивности, которую мы видим на ранней иллюстрации (рис. 5). Несмотря на раздраженное выражение лица мальчика, зритель не может с уверенностью утверждать, что между героями завязывается столь трагический конфликт. Зритель также не может сразу понять, что действие этого конфликта происходит ночью и во время грозы.

Весь трагический символизм, свойственный раннему Дехтереву, уходит в проработку деталей, точность изображения, тонкость линии и штриха. Как представляется, в данной ситуации проработка отдельных образов для художника оказывается важнее целой картины. Стоит отметить, что это стиль, к которому художник стремился и который сделал его столь узнаваемым, особенно в его иллюстрациях к европейским сказкам.

В завершение хочется подчеркнуть, что нет ничего более продуктивного для исследования эстетических трансформаций стиля художника, чем возможность изучить, как менялись иллюстрации к одному тексту в контексте определенной временной дистанции. Как нам представляется, иллюстрации Бориса Дехтерева к рассказу «Дед Архип и Ленька» в полной мере представляют такую возможность.

Список литературы:

1. *Арзамасцева П.А.* Художественного своеобразие графики Бориса Александровича Дехтерева // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 2–1. — С. 139–149.

2. *Горький М.* Дед Архип и Ленька. — Москва: Детская литература, 1975.

3. *Горький М.* Литературные портреты. — Москва: Молодая гвардия, 1983.

4. *Горький М.* Письмо Груздеву И.А. от 13 апреля 1933, Сорренто. — URL: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pismo-1088.htm (дата обращения: 10.03.2023).

5. *Звонарева Л.У., Звонарев О.В.* Иллюстрация и писатель: к проблеме творческой коммуникации (Максим Горький и художники) // Известия Смоленского государственного университета. — 2019. — № 3 (47). — С. 38–52.

6. *Шмаринов Д.* Годы жизни и работы. — Москва: Советский художник, 1989.

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ЧЖАН ЮН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

A.V. TROSCHINSKAYA

Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ZHANG YONG

Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: wangyue120687@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_333_354

КИТАЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ «ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ» И АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА В.А. ВАТАГИНА. ОПЫТ СРАВНЕНИЯ И ВЫЯВЛЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

CHINESE CLASSICAL PAINTING «FLOWERS AND BIRDS» AND ANIMALISTIC GRAPHICS BY V.A. VATAGIN. EXPERIENCE IN COMPARING AND IDENTIFYING PARALLELS

В статье сопоставляются образцы китайской классической живописи в жанре хуаняо («цветы и птицы») с анималистическими зарисовками и иллюстрациями В.А. Ватагина (1884–1969). Прослеживаются общие черты, композиционные приемы их решений, а также выявляется общность философско-эстетического восприятия природы и отношения к художественному творчеству русского и китайских мастеров.

The article compares samples of Chinese classical painting in the genre of huanyao («flowers and birds») with animalistic sketches and illustrations by V.A. Vatagin (1884–1969). Common features, compositional techniques of their solutions are traced, as well as the commonality of the philosophical and aesthetic perception of nature and the attitude to the artistic creativity of Russian and Chinese masters are revealed.

Ключевые слова: анималистический жанр в живописи, китайская классическая живопись, «цветы и птицы», В.А. Ватагин, образ животного в искусстве.
Keywords: animalistic genre in painting, Chinese classical painting, «flowers and birds», V.A. Vatagin, the image of an animal in art.

Интерес к художественному наследию В.А. Ватагина не ослабевает в наши дни. Как выдающийся художник-анималист, он хорошо известен в России: его работы находятся во многих музейных собраниях: Государственном Дарвиновском музее (художник является одним из его основателей), Государственном Русском музее, Третьяковской галерее и др. Он широко известен как скульптор и иллюстратор не только книг по зоологии, но и художественной литературы (произведения Р. Киплинга, Д. Дефо, Л. Толстого и многие другие). Опубликованы его воспоминания и размышления об искусстве. Однако научных трудов, посвященных творчеству Ватагина, не так много: одна небольшая монография А.В. Бакушинского и А.И. Молодчикова (М., 1933) [2], а также отдельные статьи и исследования, сопровождающие каталоги выставок и альбомы, в том числе приуроченные к нескольким его юбилеям. Тем не менее, публикации выходили и выходят с определенным постоянством, что свидетельствует о том, что многогранное наследие художника не теряет своей актуальности. Только за последние двадцать лет взгляд на его творчество претерпел значительные изменения и во многом был переосмыслен с позиций религиозно-философских и антропософских взглядов художника, обнажив скрытые в нем новые смыслы (публикации Т.Л. Астраханцевой [1], К.Н. Гаврилина [6, 11], А.Б. Нефедовой [10]). Одним из важных векторов современных исследований стало рассмотрение его художественного наследия в контексте особой одухотворенности и религиозности, когда через погружение в творчество и искусство мастер стремился постичь идею Бога, растворенного в природе. В этой связи нельзя не вспомнить центральное понятие китайской философии — «единство Неба и Человека», которое можно рассматривать в качестве одного из аспектов мировоззренческой позиции и А.В. Ватагина [19, с 134].



Рис. 1. В.А. Ватагин с грачом Гранькой. 1930 г.

Пристальное внимание к окружающему миру, его материализованной красоте, особое видение художника, при котором он использует «зримые формы как предлог для выражения глубинных, духовных основ собственного бытия» [12, с. 133] является определяющим при анализе художественных произведений, важнейшим залогом интерпретации прекрасного и подлинного. В этой связи вспоминаются слова Ватагина из его напутственной речи молодым художникам-выпускникам МВХПУ (б. Строгановское), в котором мастер преподавал в последнее десятилетие своей жизни: «Впечатления жизни и природы вдохновляют художника — он видит больше, он видит иначе, чем видят другие» [5, с. 147]. А сформулированная Е.В. Завадской в отношении китайской живописи дуальная формула «зримое-скрытое» дает нам ключи к пониманию и возможность сравнения картин хуаняохуа («цветы и птицы»), в которой образы природы являются важнейшими, и некоторых аспектов художественного наследия В.А. Ватагина (ил. 1).

Расцвет деятельности В.А. Ватагина выпал на переломную эпоху «века войн и революций» (Н. Гумилев) первой половины XX столетия и протекал на фоне сложных политических процессов и преобразований в России — две революции, установление и строительство Советского государства, Гражданская и Великая Отечественная войны. Однако бури «революционных взрывов и трагических потрясений», во многом связанные с кризисом западного гуманизма, не нашли в его работах заметного выражения. Скорее, его творчество стало тем убежищем, в котором художник имел возможность обрести опору, уйти от невзгод, раствориться в своеобразном «эскапистском пантеизме» и «эстетическом сопротивлении», принципиально дистанцироваться от политики и ужаса «звериного взгляда времени» [1, с. 514].

Далеко не случайно Ватагин обращается к изучению анималистики Древнего мира и Востока, в том числе Китая, с его богатейшей культурной традицией и длительной историей. Об этом свидетельствуют как

его тщательные штудии произведений китайского искусства — зарисовки анималистической скульптуры и живописи в жанре хуаняо, так и его критические заметки, в том числе монументальный труд «Образ животного в искусстве», в котором большое внимание уделено китайским произведениям, наряду с Древним Египтом, Античностью, Индией, Ближним Востоком и Доколумбовой Америкой [6].

Древнеегипетское искусство, с которым он познакомился в студенческие годы, стало первым ярким впечатлением и важным импульсом «искать собственный язык, освободиться от “гнета зоологии”, который требовал точного, но статичного, мертвого изображения живого существа» [5, с. 150]. Ватагин обращается к скульптуре, в его работах ощущается дух искусства первобытных народов и Древнего мира, в котором важное место занимали такие явления, как анимализм и тотемизм. Неслучайно в своих «Записках анималиста» в разделе «Категории анималистического искусства» он писал: «Примеры подлинно монументальной скульптуры животных можно найти лишь в искусстве Египта, Месопотамии и Китая, когда образы животного, как и человека, были значительны» [5, с. 99]. Ватагин не ограничивался только стремлением воспроизвести форму и облик живого существа, его, в первую очередь, интересовало художественное решение образа животного: «Не мне судить, насколько я успел в этом. Но каждый раз, приступая к новой работе, я старался создать не копию, а образ животного. Это требовал и художник, плененный красотой живого мира, и человек, который проникся к нему глубочайшим уважением» [5, с. 150–151]. Безусловно, анималистическая скульптура Ватагина занимает самое значительное место в его творчестве. Однако нам хотелось бы обратиться к его графическому наследию, которое не уступает по разнообразию, колоссальному объему и существенной роли в нем его пластическим произведениям.

Что касается живописи и графики, то, как правило, самого Ватагина рассматривают в контексте европоцентричной картины развития анималистического жанра, сравнивая его произведения с работами крупных художников-анималистов Нового и Новейшего времени. Между тем, анималистический жанр сложился на Западе гораздо позднее, чем на Востоке. Так, в китайской живописи он сформировался и занял прочное место уже в искусстве Танского времени в VIII–X веках, а зародился гораздо раньше. Блестящего расцвета анималистика достигла в китайской живописи в эпохи Удай (Пяти династий) и Сун в X–XIII столетиях.

Анималистические рисунки и акварели Ватагина сопоставимы с лучшими образцами китайской классической живописи в жанре «цветы и птицы», выполненными на шелке и бумаге красками и тушью. Мы найдем в них много общего как по внешним приметам, технике, композиции, так и внутреннему содержанию. Они представляют собой примеры потрясающего «попадания» Ватагиным в китайскую традицию. Скорее всего, это происходило не на интуитивном уровне, а в процессе сознательного поиска художником основ и «нерва» анималистики в лучших образцах искусства. Сам Ватагин так характеризовал искусство Китая: «Мимолетным трепетом жизни проникнуты бесчисленные рисунки тушью, акварелью, вышивки, скульптуры, изображающие всевозможных птиц, насекомых и рыб, реже млекопитающих. Эти образы стоят перед вами всегда законченные, всегда условные, иногда доведенные в своем обобщении до намека или, наоборот, переданные с мельчайшими подробностями. Эти образы всегда выражают только существенное в характере, эмоциях и движениях животного» [5, с. 103].

Ватагин мог познакомиться с искусством Китая и его классической живописью в 1934 году, когда впервые в Советском Союзе состоялась крупная выставка китайских картин. Это была передвижная выставка, приехавшая в Москву (после Милана, Берлина и Парижа), развернутая в Государственном историческом музее, а затем в Ленинграде, в Эрмитаже. На ней с большим успехом было показано 339 произведений 100 художников. Тогда же был изданы на русском языке два каталога со вступлением Б.П. Денике, статьями Сюй Бэйхуна и академика В.М. Алексеева и его же переводом трактата Ван Вэя «Тайны живописи» [8, 9]. Выставки китайской живописи, которые давали важные импульсы к ее изучению, проходили в СССР и в 1940, 1950, 1957 году, они сопровождались выходом в свет каталогов, публикациями критических статей в периодической печати. О хорошем знакомстве художника с искусством Китая свидетельствуют его критические заметки, посвященные роли анималистики в мировом художественном наследии, — «Место изображения животного в искусстве». Ватагин пишет об искусстве Поднебесной с восхищением и большой теплотой: «С глубокой древности и до наших дней самые разнообразные животные и птицы почитаемы и любимы в Китае. Их именами названы местности и пагоды; животные-символы обозначают страны света (тигр, черепаха, дракон и птица); китайский Зодиак полон образами животных. В китайском искусстве (и в искусстве Японии) тема животного является излюбленной у множества художников» [5, с. 103–104].

Метод Ватагина был близок методу китайских мастеров кисти, он основывался как на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры (художник, к слову, предостерегал изучать пластику зверей по чучелам), так и на обращении к широкому пласту произведений мирового искусства в жанре анималистики, которые художник изучал и копировал во многих музеях Москвы, Ленинграда, зарубежных городов. Одновременно Ватагина отличали прилежность в работе и огромное трудолюбие. «Я принадлежу к числу тех художников, которые достигают чего-то в искусстве путем упорного, напряженного постоянства», — писал он о себе [5, с. 143].



Рис. 2. В.А. Ватагин. Копия картины Му Ци «Тигр» (1269 г. Часть диптиха. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

В связи с рассматриваемой темой, для нас особую важность представляют не только его натурные зарисовки животных, хранящиеся в различных музеях (прежде всего, в Государственном Дарвиновском музее), но и семь альбомов с копиями лучших произведений мировой анималистики, которые находятся в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова (1). Несколько копий китайской классической живописи вошли в седьмой альбом Ватагина «Роспись» (2), посвященный образам зверей в станковой и монументальной живописи, мозаиках, росписи керамики разных культур и народов (в том числе в русской иконописи).

Одним из наиболее интересных рисунков является копия Ватагина, выполненная со свитка «Тигр» выдающегося китайского мастера Му Ци (1269 г. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото) (3, ил. 2). Это один из самых запоминающихся образов хищника, который представлен «совершенно очеловеченным». Зверь серьезно смотрит на зрителя, нахмурив брови, и в то же время его взгляд не лишен печали и задумчивости. Образ тигра необычен и поэтому, возможно, оказался столь привлекательным и интересным для Ватагина. К тому же, композиция решена в каноне монохромной живописи тушью, без участия цвета, что еще более усиливает выразительность зверя, запечатленного Му Ци.

Сама личность буддийского монаха Фа Чана, который жил в первой половине XIII века, работал под своим вторым именем Му Ци, а в



Рис. 3. Му Ци. Триптих: «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». Середина XIII в. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

миру носил фамилию Ли, чрезвычайно интересна. Он является одним из ведущих представителей чаньской живописи и крупнейшим художником эпохи Южная Сун (1127–1279). Основав монастырь Людунсы в пригороде столицы Линьань, через некоторое время Му Ци стал его настоятелем. Он учился у известного в то время чаньского художника Учжунь Шифаня и поддерживал тесные контакты с японскими монахами, жившими в столице Южной Сун, поэтому подавляющее большинство работ Му Ци впоследствии оказалось в буддийских монастырях Японии. В монастыре Людунсы, возглавляемом Му Ци, возник главный центр чаньской живописи. И.Ф. Муриан справедливо отмечает: «В тоске по несбывшимся идеалам прошлого и в предчувствии грядущего варварства художники, подобные Му Ци, уходили от действительности, замыкались в монастырях, внося в свое творчество все больше субъективности, а значит, и новаторства» [13, с. 134]. Чаще всего цитируется свидетельство о нем из трактата Ся Вэньяня (1365): «Монах Фа Чан, по прозванию Му Ци, любил рисовать драконов, тигров, обезьян, журавлей, гусей в тростнике, пейзажи, деревья и камни, людей. Все у него создавалось тушью, что текла вслед за кистью. Смысл был прост. Не использовал украшений» [13, с. 136]. Картины Му Ци имели огромное влияние на последующее развитие живописи тушью как в Китае, так и в Японии. Этот художник, чье творчество выпало на сложный период заката династии Сун с последовавшим за ней установлением в Китае правления иноземной монгольской династии Юань (1279–1368), своими картинами передал тревожное ощущение «эпохи перемен», он замкнулся в том самом «эскапистском пантеизме», который был так созвучен ощущению Ватагина, невольно уловившего и прочувствовавшего необычайность его дарования. Именно Му Ци удалось в образах зверей

в аллегорической форме запечатлеть свои переживания, чувство острого одиночества и потерянности в «безумном» мире, полном тревог и трагизма.

Лучшим творением Му Ци считается триптих «Гуаньинь юань хэ» («Гуаньинь, обезьяна и журавль») из коллекции монастыря Дайтокудзи в Токио, образованный тремя почти одинаковыми по формату вертикальными свитками (шелк, тушь, краски) (ил. 3). На центральной картине изображена покровительствующая всем живущим и спасающая от бедствий людей богиня Гуаньинь, которая почитается представителями практически всех направлений буддизма в Китае. По сторонам от нее изображены слева белый журавль (хэ), выходящий из бамбуковой рощи, а справа — самка гиббона, сидящая на дереве и прижимающая к груди своего детеныша.

Картину «Обезьяна с детенышем» (правая часть триптиха), исполненную Му Ци в середине XIII века, отличает большая выразительность. Невольно вспоминаются образы человекообразных обезьян, которые в творчестве Ватагина занимают одно из ключевых мест, к примеру, его «Гиббон сиаманг в ветвях» (1913 г.) (4, ил. 4) или рисунки с изображением молодой гориллы, сидящего павиана (все — из собрания Государственного Дарвиновского музея), и что-то неуловимое связывает их с китайкой классической живописью, в которой изображения обезьян получили большое распространение в Сунскую эпоху, как на раннем примере — приписываемой И Юаньцзи картине «Два гиббона на дубе» (около 1000–1064 г., бумага, тушь, легкая подцветка) (ил. 5).





Рис. 4. В.А. Ватагин. Гиббон сиаманг в ветвях. 1913 г. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

Рис. 5. И Юаньцзи (приписывается). Два гиббона на дубе. Около 1000–1064 г. Бумага, тушь, легкая подцветка. Аукционный дом Chrstie's. Гон-Конг, 2008 г.

На левой части триптиха Му Ци изображен журавль. Согласно китайским верованиям, пара «гиббон и журавль» (юань-хэ) стала литературным и художественным образцом «долгой жизни», так как журавль был связан с долголетием, его длинная шея и ноги якобы позволяли птице поглощать энергию «ци» и жить до тысячи лет. Китайские буддисты адаптировали и расширили традиционные «обезьяньи» метафоры для обозначения человеческих качеств. Известным примером такой метафоры является китайская «обезьяна разума» (синь-юань), которая символизирует «неустроенный, беспокойный, непостоянный ум».

Образы обезьян — традиционные темы в китайской литературе, которая была тесно связана с живописью. В трудные времена истории Поднебесной (прежде всего, в периоды иноземного господства) литературное творчество нередко находилось под запретом, и поэты-художники были вынуждены именно в живописи находить выражение своих идей, в метафоричной форме выражать свои размышления и недовольство. Помимо известного «Короля обезьян» Сунь Укуна (китайский литературный персонаж, известный по роману «Путешествие на Запад» У Чэнъэня), гиббоны и макаки нередко упоминаются в китайской поэзии. Так, гиббон, населяющий верхний полог первобытного леса, которого редко можно встретить и крайне трудно поймать, считался обитателем непостижимого, неприступного мира высоких гор и глубоких долин, населенного феями и волшебниками. Соответственно, макака была символом человеческой хитрости, а также человеческой доверчивости и общей глупости. Гиббон же, самый популярный персонаж в китайской живописи, символизирует мир сверхъестественного, загадочного и далекого от повседневной жизни человека.

В.А. Ватагина, прежде всего, интересовали человекообразные обезьяны, особенно гоминиды (шимпанзе, гориллы, орангутаны), а также и гиббоновые (сиаманги), которые были сквозной темой как его зарисовок, так и скульптур (5). Художник восторженно отзывался о них: «Своим разнообразием, своеобразием и выразительностью, своими движениями и лицами они поразили меня на всю жизнь» [5, с. 39]. По воспоминаниям его дочери и внука (Н. Ватагина), в Московском зоопарке обезьяны хорошо знали художника и бежали к нему навстречу, когда он подходил к вольерам [4, с. 324]. Заметное «очеловечивание» пронизывает многие его рисунки с изображением обезьян с детенышами — сцены материнства. Как не вспомнить в этой связи запечатленную на свитке Му Ци испуганную, настороженную фигуру матери-гиббона, прижимающую к себе своего малыша и пристально глядящую на зрителя (правая часть триптиха





Рис. 6. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Играющие гиббоны. 1427 г. Шелк, тушь, легкая подцветка. Национальный дворец-музей, Тайбэй

Рис. 7. В.А. Ватагин. Копия картины китайского художника эпохи Юань «Цапли» (XIII–XIV вв.) 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 8. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Лотосы и цапли. 1428 г. Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Государственный музей Востока, Москва





Рис. 9. В.А. Ватагин. Копия картины неизвестного китайского художника «Орел» (XIII–XIV вв.). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 10. В.А. Ватагин. Копия картины неизвестного китайского художника эпохи Юань «Птица на ветке» (XIII–XIV вв.). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 11. В.А. Ватагин. Подорлик. 1910–1930-е гг. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

с Гуаньинь), или семейную обезьянью сценку, запечатленную Чжу Чжаньцзи (императором Сюаньдэ), «Играющие гиббоны» (1427 г., шелк, тушь, легкая подцветка) (ил. 6). Именно в китайской анималистической живописи заметно выражена черта, которая стала характерной для анималистики 1920–1930 годов — это наделение зверя «антропоморфными чертами (грусть, добродушие и т. д.)» [1, с. 515]. Т.Л. Астраханцева справедливо пишет о темах любви и материнства в анималистической скульптуре русских художников того времени (о «ласковых и заботливых зверях к своим детенышам»), в том числе о работах В.А. Ватагина: «…в перевернувшемся мире вполне человеческая доброта созданных ими образов животных была противопоставлена “озверению» самих людей” (…) Сцены материнства — некий парафраз усталости от ужасов Первой мировой войны» [1, с. 517–518]. Очеловеченного зверя в животных В. Ватагина видела и А.С. Голубкина: «У него зверь обязательно очеловечен» [1, с. 516]. Впрочем, и сама Голубкина «в животных искала душу» (как говорила о ней Н.Я. Симонович-Ефимова) [там же].




Рис. 12. В.А. Ватагин. Подорлики ястреба. 1910–1930-е гг. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

Рис. 13. Линь Лян. Два ястреба. 1485 г. Бумага, тушь. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Копия Ватагина картины художника эпохи Юань «Цапли» (6, ил. 7) очень напоминает своей выразительной точностью нарядные картины придворных мастеров Китая эпох Мин и Цин XV–XVII веков: Бянь Цзинчжао «Лотосы и цапли» (ок. 1428 г., ГМВ) (ил. 8) и Ци Чжицзя «Белые цапли в тростнике» (1652 г., ГМВ). Образ цапли часто присутствует в стихах и на картинах хуаняо, которые тесно переплетены между собой в китайской классической живописи. Цапли среди лотосов символизируют конфуцианскую идею о добродетельном чиновнике и постоянный успех на пути продвижения по службе. Цапли и рыбы (именно эта сцена заинтересовала

В.А. Ватагина, она изображена на его копии) — благопожелательный символ финансового благополучия («жалованье в избытке») [15].

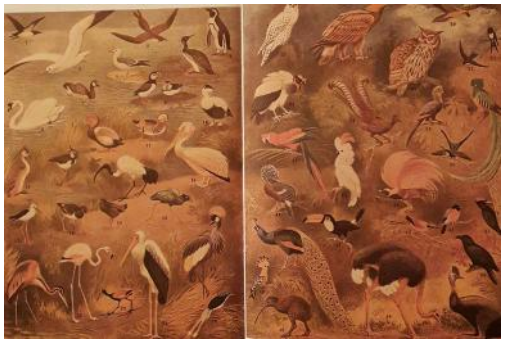


Рис. 14. Ватагин В.А. Иллюстрация к статье «Птицы» для Малой Советской энциклопедии. 1947 г. Цветная печать

В альбоме из собрания РГХПУ им. С.Г. Строганова представлены прекрасные копии В.А. Ватагина с картин мастеров XIII–XIV веков: «Орел» и «Птица на ветке» (7, ил. 9, 10). Композиционно и стилистически близки китайской живописи хуаняо собственные зоологические рисунки Ватагина с изображением хищных птиц: «Подорлик», «Подорлики ястреба», «Канюк», «Кречет индийский» (8, ил. 11, 12). При сравнении можно найти много общего между ними и картинами Линь Ляна «Два ястреба» (1485 г., бумага, тушь, краски. Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 13); Жэнь Жэньфа «Ястреб, схвативший воробья» (начало XIV в., шелк, тушь, краски. Музей искусств, Индианаполис); Ли Ди «Сорокопут на дереве зимой» (1187 г., шелк, тушь, краски. Государственный Шанхайский музей) и др. Изображения хищных птиц получили широкое распространение в китайской живописи с XIII века, в эпоху правления монгольской династии Юань, так как соколы и ястребы использовались монголами в охоте, которая была очень популярна при дворе. В композициях Ватагина с хищными пернатыми обращает на себя внимание изображение выразительных ветвей, на которых сидят птицы (как на классических примерах хуаняохуа), а также введение пейзажа в зоологический рисунок. Его научным иллюстрациям свойственна именно эта особенность — своеобразная «ландшафтность», ярко выраженная в иллюстрации к статье «Птицы» для Малой Советской энциклопедии (1947 г., цветная печать) (ил. 14). Сам художник писал: «Анималист-живописец должен владеть пейзажной живописью, так как в ней композиционная и красочная связь животного с природой может быть выражена наиболее полно. Удачно найденное композиционное и красочное отношение животного к ландшафту — одно из условий анималистической живописи. При нарушении этих отношений

в ту или другую сторону картина может стать “пейзажем с фигурой” или приблизиться к зоологической иллюстрации» [5, с. 122].

Возможно, такой прием, оживлявший «скучный» зоологический рисунок, был связан с тем, что у Ватагина зрела оппозиция к иллюстрации, всю жизнь его мучила двойственность, работа в двух «противоположных, взаимоисключающих» направлениях: «научная иллюстрация и свободный художественный образ» [5, с. 143]. Сам он так писал о себе: «“Зоология” всю жизнь угнетает мое искусство анималиста» [там же]. Можно заключить, что преодоление им «зоологии» позволило ему добиться лучшего понимания в решении образа животного. В процессе приближения к вершине мастерства находит выражение и стремление подняться над «ремеслом» художника, трансформировать его в подлинное искусство «нового крепкого анимализма» [5, с. 144]. Следует отметить, что Ватагину в течение жизни пришлось выслушать немало упреков по поводу его творчества, «причем они были самого разного толка — художники нередко упрекали его в слишком точном следовании натуре, зоологи же, напротив, считали изображения слишком свободными» (В.М. Смирин. В мастерской В.А. Ватагина) [5, с. 163].

Возвращаясь к китайской классической живописи, следует сказать, что во многих картинах китайских мастеров жанра хуаняо был найден поразительный баланс анималистики и пейзажа, дававший ощущение





Рис. 15. Хуан Цюань. Редкие птицы. 948 г. Бумага, тушь, краски. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

Рис. 16. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Сосна, бамбук и сто птиц. 1414 г. Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Национальный дворец-музей, Тайбэй



Рис. 17. Франс Снейдерс, Пауль де Вос (?). Птичий концерт. Около 1630-х гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

подлинности, одухотворенности и эстетической привлекательности.

По композиции и точной передаче особенностей строения разных пород птиц, а также по нарядной декоративности иллюстрация для Малой Советской энциклопедии Ватагина очень напоминает, с одной стороны, решение известной картины Хуан Цюаня «Редкие птицы» (948 г., бумага, тушь, краски; Государственный китайский музей Гугун, Пекин) (ил. 15), а с другой — распространенные в китайской живописи и получившие большую популярность в эпоху Мин сюжеты «Сто птиц». К примеру, картину Бянь Вэньцзина «Сосна, бамбук и сто птиц» (1414 г., шелк, тушь, легкая подцветка. Национальный дворец-музей, Тайбэй) (ил. 16), по которой хорошо заметно, что китайские произведения хуаняохуа, как и пейзажи в это время «наполнились многими деталями, усложнились и стали значительно более повествовательными, чем сунские образцы» [7, с. 31]. Благожелательный, сулящий изобилие мотив «ста птиц» вмещал в композицию «множество разнообразных пернатых, представленных в разных ракурсах и вместе с сосной, сливой и бамбуком, на котором они разместились, образующих своеобразный, многоречивый, символический микропейзаж» [там же]. Орнитологическая точность также в целом была характерна для китайской живописи, несмотря на то, что в ней всегда преобладала художественная составляющая, и научные задачи, как у Ватагина, перед китайскими мастерами не стояли. С течением времени такие композиции у придворных живописцев становятся все более нарядными, к примеру, как у Люй Цзи в его картине «Сладкий османтус, хризантема и птицы» (конец XV — начало XVI в., вертикальный свиток, шелк, тушь, краски. Государственный китайский музей Гугун, Пекин). А на вышитом цветным шелком атласном полотне «Сто птиц» середины XIX века из собрания Государственного музея Вос-

тока (400 х 315 см) сюжет приобрел ковровый характер, все его поле плотно заполнено, свободное пространство отсутствует. Сцену, в которой многочисленные представители птичьего царства («сто птиц/ бай няо») чествуют феникса (фэн), восседающего на кусте пионов (мудань), можно видеть и на кантонской эмалевой тарелке периода Цяньлун из собрания Государственного Эрмитажа.



Рис. 18. Якопо Цукки. Настенная роспись «Комнаты птиц» виллы Медичи, Рим. 1576–1577 гг.

Такие композиции, безусловно, привлекали Ватагина, который емко охарактеризовал специфику китайской живописи хуаняо в следующих словах: «Китайцы в легких, мастерских образах свободно передают подлинные биения жизни: среди чудесных растений — камышей, бамбуков, деревьев и трав — ныряют и плавают утки, снижаются на полете гуси, белые цапли прилетают и ловят рыбу, охорашиваются красавцы журавли; среди цветов павлины щеголяют чудесами своего оперения, дрозды и зяблики ловят мух, щебечут мухоловки и синицы, петухи и куры охраняют свое потомство; олени пасутся в лесу, тигры смотрят страшными глазами; стрекочут кузнечики и цикады, порхают бабочки; жирные карпы пускают пузыри, нарядные рыбы резвятся среди водорослей, креветки и крабы пасутся, подхваченные волной. Все эти существа живут и движутся, пойманные на бумагу легкими штрихами и мазками виртуозной кисти или мастерски закрепленные на прекрасных вышивках, чудесных эмалях, в росписи на фаянсовых вазах, на фарфоровой посуде, в резной слоновой кости, в резных драгоценных камнях» [5, с. 103–104].

В связи с сюжетом «Сто птиц», который появился в придворной живописи Китая в начале XV века, а затем не терял своей популярности и расцвел в XVIII–XIX столетиях, было бы интересно сравнить его с композицией «Птичий концерт» фламандских художников эпохи барокко, в частности, известной картиной Франса Снейдерса, написанной, предположительно, совместно с Паулем де Восом, из собрания Государственного Эрмитажа (1630–1640-е гг.) (ил. 17). На фламандском полотне изображен аллегорический сюжет: оживленное сборище многочисленных пернатых, окруживших сову, сидящую на сучке перед раскрытой тетрадкой нот. В нем, с одной стороны, есть намек на пословицу, записанную нидерландским поэтом Якобом Катсом: «Каждая птица поет согласно своей приро-

де» (нельзя судить о голосе птицы по красоте ее оперения.), а с другой — он перекликается с басней Эзопа «Сова и птица», в которой первая дает мудрые советы остальным «неразумным» пернатым. Картины фламандских художников на популярную в XVII столетии тему отличают динамичное, бурлящее движение, резкие повороты и даже гротескность изображений птиц (при всем реализме). Одновременно возникает предположение, что фламандские художники пользовались чучелами, писали живых птиц подобно тем, которых мы видим на их же натюрмортах с дичью того же времени. В их произведениях нет спокойной грации сюжетов китайских картин, которые производят умиротворяющее впечатление. А если мы сопоставим те и другие с работами Ватагина, то можно заметить, что ему была все же ближе восточная созерцательность и обобщение, чем противоречивость и напряжение барочной бурлящей пластики западноевропейской живописи. К тому же, как мы помним, Ватагин предостерегал изучать повадки зверей, рисуя их чучела — «мертвую природу». Ему были чужды как «живые романтические декорации», так и «натуралистические упражнения на знание звериной анатомии» [1, с. 516]. Если же, тем не менее, искать у него связь с европейскими анималистическими композициями, то по своему «гуманистическому» духу ему была ближе эпоха Возрождения. К примеру, похожую композицию с изображением множества птиц можно встретить в итальянской декоративной настенной живописи XVI века — в «Комнате с птицами» Якопо Цукки (1576–1577) (ил. 18). Она примечательна большим количеством довольно точно изображенных пернатых и некрупных зверей, в том числе экзотических, которых Цукки «рассадил» на перекладинах ажурной, увитой виноградом и цветущими лианами, беседке-перголы. Своей нарядностью и одновременно грациозностью его «Комната птиц» перекликается с придворной китайской живописью хуаняохуа академического направления и гораздо ближе к ней, чем картины фламандских мастеров XVII столетия. Очевидно, что в основе художественного решения европейских мастеров лежали натурные наблюдения, как и у китайских художников, хотя толкование близкого сюжета при всей своей метафорической семантике различно. У европейцев — это практический нравоучительный смысл, узнаваемые персонажи [17], а в основе китайской придворной классической живописи — благопожелательная, напутственная символика образов.

У Ватагина можно заметить, что композиция его энциклопедической иллюстрации «Птицы» сочетает типичную для китайской живописи

высокую линию горизонта (как бы при взгляде сверху, «с высоты птичьего полета») и, в то же время, попытку придать объем изображениям, светотень, как у европейских мастеров. Однако сдержанный колорит, плоскостность и декоративность сближают его иллюстрацию в большей степени с китайской традицией. Парадоксально, но в китайском изобразительном искусстве чем больше было изображенных предметов, тем проще был способ создания композиции и наоборот. Отдельные рисунки Ватагина также вовсе лишены фона, как это делали старые мастера классической китайской живописи Танской эпохи, но у него это, скорее, проистекало от задач наброска, или научного рисунка, для которого был очень важен сам изображаемый предмет. Китайским художникам было свойственно строить композицию путем сочетания эффекта «реальности» с «иллюзией». Так в китайской живописи «реальность» писалась и создавалась тушью, а «иллюзия» появлялась без нанесения красок, то есть с помощью пустоты. Действительно, на классических свитках пустое пространство имеет большое значение и обладает особой выразительностью [14, с. 358].

Китайские мастера, в отличие от западноевропейских художников, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа передаваемого предмета. Но притом, что «они отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, перспективные сокращения и т. д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин» [там же].

Ватагин, как и китайские мастера, также отталкивался от впечатления и наблюдения в передаче образа своих персонажей. Он писал: «Чем больше сделано этюдов, чем больше впечатлений накоплено в памяти, тем легче по воображению можно выбрать, сопоставить и распределить образы и элементы композиции. Это накопление впечатлений я всегда считал одним из условий успеха композиции. (…) Еще давно, когда я занимался в школе К.Ф. Юона, я больше успевал в эскизах на заданную тему, чем в этюдной работе с натуры. Константин Федорович находил в моих эскизах “чувство композиции”» [5, с. 120]. Интересно, что работу в искусстве Ватагин формулирует как «субъективно-образную», в отличие от «иллюстративно-объективной», которая требовалась от него для иллюстрации научных изданий [5, с. 27].

В этой связи несколько слов необходимо сказать об особом «видении» художником красоты окружающего мира и его самовыражении.

Так, основная принципиальная позиция В.А. Ватагина заключалась в том, что «он считал все созданное природой пределом совершенства и красоты» (по воспоминаниям его ученика Д.В. Горлова) [5, с. 157]. «Он не признавал творчества художников, трактующих видимую природу через призму “самовыражения”, все попытки утрировать какие-то особенности зверя или дерева он называл “уродованием”», — вспоминал его ученик В.В. Трофимов [5, с. 159]. Не было у него и «дешевого» умиления перед миром зверей.

Особенно примечательна статья Ватагина «Будьте великодушны!», опубликованная в газете «Вечерняя Москва» в начале 1968 года, в которой он откровенно делится своими размышлениями о своем пути художника-анималиста — этот путь вызывал зачастую недоуменные и иногда пренебрежительные вопросы, почему он выбрал именно этот жанр, — рисовать животных «несолидное занятие». Но Ватагин не обижался, а искренне жалел задающего их человека, который «сам себя обкрадывает, равнодушно глядя на мир удивительной красоты, в котором, поверьте мне, есть все — и мысль, и глубина, и чувства!» [5, с. 150–151].

В Китае же такого противоречивого отношения к анималистике как второстепенному жанру не существовало. Изначально, уже с глубокой древности, изображения животных входили в несколько главнейших жанровых групп и считались одними из самых сложных для художников, они были подвластны только большим мастерам кисти. В.А. Ватагин наверняка проникся этим ощущением значимости их в китайском искусстве, о котором писал: «Этим любованием малым миром существ, окружающих человека, виртуозным мастерством передачи его неотразимо покоряет анималистическое искусство Китая» [5, с. 103–104]. Неслучайно он предлагал в преподавание рисунка «ввести не только технику карандаша и угля, но и технику кисти» (выступление на заседании кафедры керамики Московского высшего художественно-промышленного училища. Сообщение для кафедры рисунка) [5, с. 20], а именно живописи китайских мастеров присуща работа кистью и тушью.

В.А. Ватагин прекрасно владел приемами художественного обобщения, умением выделить главное в образе зверя, ощутить его «дух»: «И в этом и есть его сила, сила настоящего художника, сумевшего, как никто, соединить в себе настоящее знание с умением чувствовать. Умением увидеть главное и создать подлинно художественные образы. В.А. Фаворский как-то сказал, что “для того, чтобы обобщать, надо иметь, что обобщать”. Так вот в изображении животного Ватагин, как никто, имел, что обобщать, и умел это делать» (В.М. Смирин. В мастерской В.А. Ватагина) [5, с. 163]. А протоиерей Александр Мень вспоминал: «И еще я чувствовал (как потом и подтвердилось), что он раскрывал образ животного “изнутри” с помощью средств древневосточного искусства…» [4, с. 297]. Он нередко говорил с художником о вере: «Он не был фанатиком, просто очень любил Индию и охотно принимал все, что от нее исходит» [там же]. В этой связи, нередко встает вопрос об особой «интимной религиозности», которая была присуща В.А. Ватагину, а его искусство невольно наталкивает на размышления, не был ли он адептом буддизма или индуизма? По воспоминаниям его родственников и близких к нему людей, художник «был человеком верующим», в молодости был причастен к «течениям богостроительства» (был антропософом), не разделял официального атеизма советского строя. Его внук пишет, что, хотя «его отношения с православной церковью описать одним словом трудно, конечно, он был христианином»: «Свою тяжелейшую болезнь в Индии он воспринял как наказание за минутное вдохновение язычеством» [4, с. 313]. Таким образом, Ватагин до конца жизни оставался христианином, правда, все же экуменистического толка (как и о. Александр Мень) или, точнее, антропософского толка Рудольфа Штейнейра, который сформулировал на основе христианства, индуизма и буддизма новую религию — универсальную, совмещающую достижения естественных наук с философско-религиозными постулатами [10, с. 56]. Культура, религия и искусство Востока были бесконечно близки и интересны Ватагину, недаром вплоть до сегодняшнего дня его мастерскую в Тарусе украшают фигуры-идолы слонов и обезьян, а также большое живописное изображение восседающего на льве «Индийского божества» (1915 г., холст, масло).

В.А. Ватагин стал ярким представителем «“новой анималистики” искусства XX века, одним из родоначальников отечественного анималистического жанра, отличного от европейского, с “человеческим” лицом, без сентиментальности и умилительности, иногда сурового и мужественного, иногда ласкового, нежного и трепетного», как о нем пишет Т.Л. Астраханцева [1, с. 520]. Иногда не лишенного доброго юмора — добавим мы от себя. Его творчество питали многие источники, в числе которых можно назвать и искусство Китая, китайскую классическую живопись, произведения которой мы попытались сравнить с некоторыми графическими работами русского мастера. Несмотря на то, что самые значимые и

крупные работы Ватагина выполнены в скульптуре, именно его графические и живописные произведения, в особенности, его акварели, наполнены «истинным обаянием природы» и своеобразием, которое свойственно живописи хуаняохуа Китая. Эта область его наследия привлекает исследователей и в наши дни. Данный материал, возможно, даст почву для дальнейших сравнений и сопоставлений европейской и китайской живописи, позволит рассмотреть их в новом ключе.

Примечания:

1. Рисунки, помещенные в альбомы, являются частью многотомного труда В.А. Ватагина «Образ животного в искусстве». Они опубликованы в одноименной книге со вступительной статьей К.Н. Гаврилина (М., 2004) [6].

2. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ 86/1-63.

3. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ 86/41. Автором оригинала в книге «Образ животного в искусстве» ошибочно указан Ли Ди [6, с. 268]. Рисунок является копией левой части диптиха из собрания монастыря Датойтокудзи в Киото; автором правой части с изображением дракона является китайский художник Чэнь Чжун, современник Му Ци.

4. Государственный Дарвиновский музей. КП ОФ-7667/1.

5. По мнению А.Ф. Котса, виды обезьян воплощали в себе идущую еще из Античности идею четырех темпераментов: орангутан был флегматиком и меланхоликом; шимпанзе – сангвиником, а горилла – холериком [Цит. по: 9, с. 64].

6. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ-86/36.

7. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ-86/38; НВФ-86/40. Обе копии опубликованы в книге «Образ животного в искусстве», но с ошибочной атрибуцией художнику Сунской эпохи Ма Юаню, который был пейзажистом [6, с. 278, 280].

8. Государственный Дарвиновский музей. КП ОФ-7667/1345; КП ОФ-7667/1339; КП ОФ-7667/1342; КП ОФ-7667/1341.

Список литературы:

1. *Астраханцева Т.Л.* Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов // Искусствознание. — 2015. — № 3–4. — С. 510–536.

2. *Бакушинский А.В., Молодчиков А.И.* Василий Алексеевич Ватагин. — Москва: Всекохудожник, 1933. — 76 с.: ил.

3. Василий Алексеевич Ватагин. 1884–1969. К 125-летию со дня рождения художника. — Москва: Сканрус, 2008. — 128 с.

4. Василий Ватагин: Воспоминания. Материалы к биографии художника. — Псков: Красный пароход, 2017. — 352 с.

5. *Ватагин В.А.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. — Москва: Советский художник, 1980.

6. *Ватагин В.А.* Образ животного в искусстве. — Москва: Сварог и К, 2004.

7. *Виноградова Н.А.* «Цветы — птицы» в живописи Китая. — Москва: Белый город, 2008.

8. Выставка китайской живописи. — Ленинград: Издание Государственного Эрмитажа, 1934.

9. Выставка китайской живописи. — Москва: Всекохудожник, 1934.

10. *Гаврилин К.Н., Нефедова А.Б.* Московский Гётеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Государственного Дарвиновского музея // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. РГХПУ, 2022. — № 4. — Часть 2. — С. 43–75.

11. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 641–663.

12. *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. — Москва: Искусство, 1982.

13. *Муриан И.Ф.* «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. — Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — С. 131–143.

14. *Пинфань Пин.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer (дата обращения: 21.12.2022).

15. *Сун Чанлун.* Китайская живопись хуа-няо: зашифрованные смыслы // Международный исследовательский журнал. — Екатеринбург, 2019. — № 6. — Часть 2. — С. 43–46.

16. *У Хунлян.* «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши // Третьяковская галерея. — 2017. — № 3 (56). — URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi (дата обращения: 21.12.2022).

17. *Баев Н., Смирнов А., Хачатуров С.* «Птичий концерт» Снейдерса. Переход на личности // Искусствознание. — 2022. — № 3. — С. 158–181. — URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2022_3_158_baev_smirnov_hachaturov.pdf (дата обращения: 14.04.2023).

18. *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи. — Ростов-на-Дону: Феникс, Краснодар: Неоглори, 2008.

19. *Чжан Юн, Трощинская А.В.* В.А. Ватагин и Ци Байши: два мастера — один путь служения искусству // Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». — РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 131–137.

20. *Barnhart R.M., Cahill J., Lang Shaojun, Nie Chongzheng, Wu Hung, Yang Xin.* Three Thousand Years of Chinese Painting. — New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Languages Press, 1997.

И.П. ШАВШИНА

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусств, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (НГУАДИ, РФ, Новосибирск)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

I.P. SHAVSHINA

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA, Russia, Novosibirsk)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_355_362

ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

HISTORICAL PAINTING IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

В статье рассматривается творчество художников, живших и работавших в Сибири во второй половине XIX века, которые обращаются к историческому жанру, — М.И. Пескова и В.И. Сурикова. В результате искусствоведческого анализа отмечены типичные особенности их исторических картин. Автор приходит к выводу, что эти мастера создали самобытное искусство, которое оказало решающее влияние на развитие и формирование сибирского изобразительного искусства.

The article examines the work of artists who lived and worked in Siberia in the second half of the XIX century, who turn to the historical genre — M.I. Peskov and V.I. Surikov. As a result of the art criticism analysis, typical features of their historical paintings are noted. The author comes to the conclusion that Siberian artists created an original art, which had a decisive influence on the development and formation of Siberian fine art.

Ключевые слова: искусство Сибири, художники Сибири, исторический жанр, историческая картина, М.И. Песков, В.И. Суриков.
Keywords: art of Siberia, artists of Siberia, historical genre, historical painting, M.I. Peskov, V.I. Surikov.

Во второй половине XIX века в Сибири, наряду с пейзажным жанром, появляется историческая картина. Правда, она не получает такого широкого развития, как в центральной части России. В этот период происходит перелом в направлении и характере исторического жанра, тесно связанного с началом решительной борьбы художников-демократов с реакционным академизмом. К этому времени историческая наука обогатилась огромным количеством фактического материала, что позволяло художникам изображать события прошлого с большой точностью и достоверностью. Они передавали не только эпизоды русской истории, но и те моменты, в которых раскрывались сложность общественных отношений и социальные противоречия.

Прошлое Сибири и ее народа нашло достойное отражение в творчестве только двух сибирских художников — великого Василия Сурикова и его земляка Михаила Пескова.

Михаил Иванович Песков родился в 1834 году в Иркутске в семье старшего офицера, занимавшего весьма скромное положение. Талант к рисованию у будущего живописца обнаружился еще в детстве. Губернатор Восточной Сибири Николай Муравьёв-Амурский за казенный счет отправил мальчика в Петербург для обучения живописи. Там Михаил Песков поступил в Императорскую Академию художеств.

Обучался Песков в классе исторической живописи у профессора А. Маркова, но его первые произведения были на бытовые темы, и, кроме того, он был хорошим портретистом. На очередной академической выставке 1860 года Песков выступает с большой картиной «Ермак сговаривает волжских атаманов к походу в Сибирь» (местонахождение неизвестно).

Первая историческая картина Пескова была отмечена с большим сочувствием художественной критикой, находившей в ней, наряду с техническими недостатками, незаурядные достоинства. В. Толбин в «Русском художественном листке» писал: «...в историческом жанре было представлено на выставке два очень удачных опыта гг. Пескова и Чистякова. В произведении первого из этих художников — “Ермак сговаривает атаманов волжских к походу в Сибирь” — очень характерны лица атаманов, приятная кисть и привлекательный колорит, хотя освещение первого плана не совсем соответствует сумеркам второго» [1].



Рис. 1. М.И. Песков. Воззвание Минина к нижегородцам в 1611 году. 1861. Самарский областной художественный музей

По описанию, действие происходит под открытым небом. Широкоплечие атаманы с восторгом встречают предложение Ермака. В группе людей много интересных типов. Если фигура Ермака несколько натянута, то фигура другого атамана, стоящего рядом с ним, интересно найдена по характеру, да и другие лица полны естественности. Сидящий подле бочки тип напоминает исправного кучера из богатого дома, важничающего перед сослуживцами из дворни. Разнообразны и позы героев полотна. Отзывов в печати о картине было много, они были противоречивы, но, прекрасно задуманная, она подтверждала незаурядность таланта художника, обещавшего многое в будущем. 2 октября 1860 года Академия удостоила Михаила Ивановича Пескова большой серебряной медали.

Успех первой исторической картины молодого художника определил дальнейшую его деятельность именно в этом направлении. Вслед за «Ермаком» Песков задумывается над новой картиной из русской истории — «Воззвание Минина к нижегородцам в 1611 году» (1861, Самарский областной художественный музей) (рис. 1). Над ней художник долго и упорно работал. В октябре 1860 года Советом Академии художеств эскиз картины был утвержден.

Несмотря на то, что отзывы критики об этой картине были не очень положительными, и казалось, что она была слабее первой, Императорская Академия художеств удостоила живописца малой золотой медали.

Сюжетом для полотна «Воззвание Минина к нижегородцам в 1611 году» стала сцена из отечественной истории. Действие разворачивается в Смутное время, когда Москву захватили польские интервенты. Главный герой картины — национальный русский герой Кузьма Минин. Он был нижегородским старостой и одним из основателей и руководителей освободительного движения против поляков в начале XVII века.

В центре композиции находится фигура Кузьмы Минина, который стоит на площади перед Предтеченским храмом в Нижнем Новгороде и указывает в сторону Москвы. Минин обращается к нижегородцам с призывом бороться против польских захватчиков и собрать деньги на борьбу за освобождение русской столицы. Кузьму Минина окружают нижегородские жители всех сословий, они протягивают старосте свои сбережения и имущество.

Последней крупной работой Пескова на историческую тему была картина «Кулачный бой при Иване IV» (1862, местонахождение неизвестно) (рис. 2). Картина экспонировалась на академической выставке 1862 года. Журнал «Воскресный досуг» писал: «…кулачные бои на Москве-реке были одною из забав Ивана Грозного. Подобного рода бои представляет картина М. Пескова. Картина изображает бой в самом его разгаре. Справа, под зубцами кремлевской стены сидит Иван Грозный со своей свитой, слева представлены скоморохи, гусляры и юродивые. Главный из них, подымая кубок с медом, трубит во славу и здравие царя-батюшки и во славу победителя. В средине кипит бой, причем на переднем плане представляется одиночный бой, в кругу, обведенному цепью. Герой этого боя победил уже одного поединщика; тот лежит, окруженный попечениями плачущих родственников, а упоенный победою опричник вызывает нового бойца… Следует отметить, что группа скоморохов, гусляров и юродивых очень удалась Пескову и является одной из интересных частей композиции» [2]. Но были и другого рода отзывы. Так, «Современное слово» отмечало: «“Кулачный бой при Иване IV Грозном” г. Пескова можно отнести к разряду живописи архаической, где вся сила произведения выражается в изучении костюмов того времени, оружия и пр. Кулачные бойцы г. Пескова наряженные, напомаженные, напоминают переряженных актеров в опере “Жизнь на царя”» [3].

Иначе отнесся к произведению Пескова русский художественный критик и историк искусства В. Стасов. Он писал: «Посмотрите на кулачный бой времени Иоанна Грозного, может быть, тут еще нет настоящей полной истории, но есть уже начало



Рис. 2. М.И. Песков. Кулачный бой при Иване IV. 1862

верного пути к ней — первое воспроизведение древности, типов, сцен, характеров, на основании того, что до сих пор живет в народе, что еще до сих пор и новая, невыдуманная натура, не замороженная книгой и школой» [4].

Императорская Академия художеств была в восторге от своего ученика и представила Пескова к награждению золотой медалью за картину «Кулачный бой при Иване IV», «установленной за экспрессию».

Талантливейший художник-сибиряк начинал успешно работать и в других жанрах, но вследствие ранней смерти Песков не смог раскрыть себя и сыграть той решающей роли в развитии сибирского изобразительного искусства, какую сыграли последующие сибирские художники. Начатое им дело глубокого отображения истории Сибири в изобразительном искусстве позднее продолжил его земляк В.И. Суриков.

Творчеством Василия Ивановича Сурикова как бы подводится итог многих десятилетий сложной эволюции изобразительного искусства Сибири, развивавшегося на основе и по законам демократического реалистического русского искусства. Совершенно самобытное, но вместе с тем впитавшее все новое, необычное, характерное для того времени, творчество Сурикова поражает, ошеломляет выразительностью образов, мощностью таланта. В каждом его произведении чувствуется глубинная органическая связь с родным краем, точное ощущение и понимание времени. Дух его исторических полотен, их напряженность, их социальный протест выражены художником очень ярко.

Некоторые искусствоведы, вскрывая идейное содержание его произведений, несколько преувеличивают их философский и политический смысл, но правда, очевидно, на стороне тех, кто в Сурикове видит выразителя патриотических устремлений русского народа в разные времена и эпохи. Сибиряк, казачий сын, плоть от плоти русского народа, он говорил о народе, о его прошлом и настоящем понятным для него языком, воплощая в своих картинах глубокие чаяния и надежды народных масс. В лице Сурикова мы действительно имеем подлинно народного художника.

Подход Сурикова к задачам изобразительного искусства, вытекающий из реалистических основ его творчества, предопределяет и выбор тем, в которых проявляется самобытность его искусства. Он расширяет сибирскую тематику исторической живописи. В подходе к изображению человека в таких картинах Суриков останавливает свое внимание на сценах из жизни и быта местного сибирского населения. Здесь перед нами

проходят многие представители и городского населения. В своем творчестве художник-сибиряк не только расширяет круг изображаемых сюжетов, вводя в них новые действующие лица — остяков, крестьян, ремесленников, купцов, интеллигенцию, детей, нищих и калек, но и трактует эти сцены, выявляя органическую связь человека с его окружением. Обращаясь к изображению родной природы, он раскрывает для пейзажной живописи новые возможности.



Рис. 3. В.И. Суриков. Красноярский бунт 1695 года. Эскиз. 1902. Государственный Русский музей

Суриков создал много шедевров исторической живописи: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меньшиков в Березове», «Покорение Сибири Ермаком» и др. У него нет ни одной картины, которая сюжетно не была бы связана с Сибирью, не строилась бы в значительной части на материале, взятом художником из родного края. Таковы сибирские по сюжету работы «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Меньшиков в Березове» и др.

Изображая Русь XVI–XVII веков, даже Российскую империю XVIII века, Суриков всегда соотносил это с реальной жизнью своей родины. Без этой опоры историческая канва уходила от него. В этом смысле не только «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком» и «Меньшиков в Березове», но и «Утро стрелецкой казни», и «Боярыня Морозова», и «Степан Разин» — сибирские картины.

В 1902 году Суриков долго искал удачную композицию для картины «Красноярский бунт 1695 года» (рис. 3). Известны два эскиза-наброска, исполненные им к задуманной картине акварельными красками и графитным карандашом. Один из них, находящийся в Русском музее, показывает эпизод избиения воеводы Дурново на площади в «малом городе» (крепости), стены и башни которого художник изобразил в качестве фона. Вдали, в глубине рисунка, виден Покровский собор.

В картине Суриков хотел увековечить для истории подвиги своих предков, но тема так и осталась нерешенной. Только позднее осуществил замысел художника его ученик — красноярец Дмитрий Каратанов, унаследовавший многое от своего великого учителя.

Творчество гениального художника-сибиряка оказало решающее влияние на развитие и формирование сибирского изобразительного искусства в последней четверти XIX столетия. Его искусство нашло последователей и подражателей среди сибирских художников разных поколений.

Примечания:

1. *Толбин В.* Заметки с выставки // Русский художественный листок. — 1860. — № 36. — С. 153.

2. Воскресный досуг. — 1864. — № 55. — С. 75.

3. *Егоров Н.* Заметки с выставки // Современное слово. — 1862. — № 105. — С. 421.

4. *Стасов В.В.* Собрание сочинений. 1847–1886. Т. 1. Художественные статьи. — СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1894. — С. 84.

Список литературы:

1. Воспоминания, статьи, письма из заграницы И.Е. Репина / под редакцией Н.Б. Северовой. — Санкт-Петербург: Коммерч. скоропечатня Е. Тиле преемн., 1901. — 267 с.

2. История Сибири с древнейших времен до наших дней: в 5 томах / авторы: В.И. Дулов, Ф.А. Кудрявцев, В.А. Степынин и др.; гл. ред.: А.П. Окладников, В.И. Шунков. — Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1968. — 530 с.

3. *Копылов А.Н.* Очерки культурной жизни Сибири XVII — начала XIX в. / ответственный редактор Л.А. Гольденберг. — Новосибирск: Наука, 1974. — 252 с.

4. *Митинский А.П.* Сибирь в изобразительном искусстве. Тюмень: [б. и.], 1958. — 19 с.

5. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века. В 2 томах. Том 1 / под редакцией А.И. Леонова. — Москва: Искусство, 1962. — 692 с.

6. *Рыженко В.Г.* Культура Западной Сибири: история и современность. — Омск: Омский государственный университет, 2001. — 371 с.

7. *Стасов В.В.* Избранные сочинения. В 3 томах. Том 2. Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е.Д. Стасова [и др.]. — Москва: Искусство, 1952. — 775 с.

8. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70–80-е годы. — Москва: Наука, 1997. — 221 с.

9. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. — Москва: Искусство, 1991. — 207 с.

10. *Строй Л.Р.* Художественная жизнь Сибири: монография. — Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2010. —187 с.

11. *Токарев В.П.* Художники Сибири. XIX век. — Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. — 117 с.

12. *Тучков А.Г.* История и культура народов Сибири: учебное пособие. — Томск: Томский государственный педагогический университет, 2015. — 247 с.

Н.В. КОРОСТЕЛЕВА
Аспирант РГХПУ имени С.Г. Строганова
e-mail: korostelevan29@gmail.com

N.V. KOROSTELEVA
Postgraduate student of RGHPU named after S.G. Stroganov
e-mail: korostelevan29@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_363_370

«ПУТЕШЕСТВИЯ ГУЛЛИВЕРА» ДЖ. СВИФТА В ГРАФИКЕ А.Н. БЕНУА

«GULLIVER'S TRAVELS» BY J. SWIFT IN THE GRAPHIC ART OF ALEXANDRE BENOIS

Настоящая статья посвящена актуальной теме отражения литературных интересов А.Н. Бенуа в его художественном творчестве. Научная новизна статьи заключается в обращении к неисследованной проблеме влияния мотивов «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта на формирование образа Петербурга XVIII века в графике А.Н. Бенуа. На основе воспоминаний художника автор прослеживает связь образа старинного Петербурга с фантастическим городом лилипутов из «Путешествий Гулливера» и выявляет два источника образа Петербурга в таких работах Бенуа, как «Летний сад при Петре Великом» (1902), «Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатным улицам Санкт-Петербурга» (1904), «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1904), «Парад при Павле I» (1907). Акцентируется роль ретроспективных работ А.Н. Бенуа в зарождении всеобщего интереса к архитектурному наследию Петербурга в начале XX века.

This article is devoted to the topical issue of reflecting the literary interests of A.N. Benois in his artistic work. The scientific novelty of the article lies in addressing the unexplored problem of the influence of the motives of «Gulliver's Travels» by J. Swift on the formation of

the image of St. Petersburg in the 18th century in the graphics of A.N. Benois. On the basis of the artist's memoirs, the author traces the connection between the image of ancient Petersburg and the fantastic city of Lilliputians from «Gulliver's Travels» and identifies two sources of the image of Petersburg in such works by Benois as «The Summer Garden under Peter the Great» (1902), «Empress Elizaveta Petrovna deigns to stroll through noble the streets of St. Petersburg» (1904), «Divorce of the guard in front of the Winter Palace under Paul I» (1904), «Parade under Paul I» (1907). The role of A.N. Benois in the emergence of a general interest in the architectural heritage of St. Petersburg at the beginning of the 20th century.

Ключевые слова: А.Н. Бенуа, графика, Дж. Свифт, «Путешествия Гулливера», город лилипутов, Петербург, русское искусство начала XX века.
Keywords: A.N. Benois, graphics, J. Swift, «Gulliver's Travels», city of Lilliputians, Petersburg, Russian art of the early 20th century.

Художественная литература занимала одно из главных мест среди многочисленных культурных интересов Александра Николаевича Бенуа (1870–1960). Произведения русских и западноевропейских писателей и поэтов сыграли важную роль в становлении мировоззрения мастера и оказали существенное влияние на его творчество. Читательские интересы А.Н. Бенуа уже становились предметом специального исследования — так, им посвящена книга А.Е. Завьяловой «Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг» [1]. В этой работе освещены вопросы влияния произведений М. Метерлинка, Э.Т.А. Гофмана, П. Верлена, Х.К. Андерсена, А. де Ренье на искусство и мировоззрение мастера. В настоящей статье рассматривается еще не исследованный вопрос о влиянии некоторых мотивов известного произведения английского писателя Дж. Свифта (1667–1745) «Путешествия Гулливера» на образ Петербурга в ретроспективной графике А.Н. Бенуа.

С «Путешествиями Гулливера» в русском переводе А.Н. Бенуа познакомился в детские годы — это была книга, выпущенная в 1870-х годах издательской фирмой М.О. Вольфа в серии «Зеленая библиотека» [2]. Осуществленные М.О. Вольфом издания классических произведений детской и юношеской литературы отличались высоким уровнем оформления, поэтому неудивительно, что спустя десятилетия в книге «Мои воспоминания» Бенуа с теплотой вспоминал это «прелестное издание “Зеленой библиотеки”» [3, с. 213]. Художник упомянул также, что текст Свифта в настоящем издании «Путешествий Гулливера» был переработан [3, с. 235]. Но и в адаптированном для детей виде творение английского писателя произвело на него большое впечатление. Воображение Бенуа захватил образ лилипута, явившийся кульминацией его детской тяги ко всему «маленькому».

В книге «Мои воспоминания» А.Н. Бенуа сообщил, что его с раннего возраста привлекал «карликовый мир» [3, с. 212]. По словам художника, страсть ко всему «крошечному» он унаследовал от отца — известного архитектора Н.Л. Бенуа (1813–1898). А.Н. Бенуа вспоминал: «Эту свою страсть он выражал в тех моделях, которые он клеил как для своих детей, так даже и для “представления начальству”». При этом он уточнял, что Н.Л. Бенуа делал модели почти для каждой своей значительной постройки «больше для собственной утехи, нежели по необходимости, тратя на это кропотливое дело массу времени» [3, с. 212]. Миниатюрные модели архитектурных сооружений, которые клеил его отец, а также игрушечные замки и городки, продававшиеся во время Вербного торга в Петербурге [3, с. 214–215], стали основой детской любви А.Н. Бенуа к «карликовому началу».

Мастер признавался, что после детского знакомства с «Путешествиями Гулливера» Дж. Свифта «культ “маленького” достиг настоящего маньячества» [3, с. 213]. Бенуа-ребенок искренне верил в существование лилипутов, ждал встречи с этими крошечными человечками, которая казалась ему вполне возможной, и страстно желал попасть в их столицу [3, с. 213–214]. У будущего художника сложилось индивидуальное представление о размере лилипутов, расходившееся, к его огорчению, с описанием в книге. Фигурирующие в книге лилипуты семидюймовой высоты не были теми «совсем маленькими людиками», о которых мечтал Бенуа [3, с. 214].

В реальной жизни маленький Бенуа, разумеется, так и не встретился со свифтовскими лилипутами. Вместо них ему «приходилось довольствоваться марионетками и всякой другой неодушевленной мелочью» [3, с. 214]. Несуществующих крошечных человечков будущему художнику заменили их игрушечные подобия — плоские бумажные куколки и привезенные из Венеции марионетки. Эти игрушки были предназначены для кукольных театриков, которые принадлежали к числу самых любимых развлечений Бенуа в ранние годы [3, с. 286–288]. Болтающиеся



Рис. 1. Летний сад при Петре Великом. Открытое письмо Общины св. Евгении (№ 172). 1902. Хромолитография

на проволоках марионетки «оживали» на сцене по воле хозяина, воплощая его мечту о проникновении в фантастический мир лилипутов.

Желание А.Н. Бенуа попасть в столицу лилипутов отчасти осуществилось, благодаря неоднократным посещениям в детские годы «зала моделей» Академии художеств, где были собраны миниатюрные копии прославленных западноевропейских и петербургских архитектурных сооружений, выполненные со всеми подробностями. Он вспоминал: «Еще в детстве лет четырех, пяти, когда отец брал меня в Академию <…> я приходил буквально в экстаз, когда мы проходили по “Модельной” и папаша, держа меня за руку, позволял прогуляться по улицам этого сказочного городка. <…> Сам маленький, но все же исполин в сравнении с этой мелочью, я гулял в этом городе, заглядывая в перистили, в окна и двери. Дома затем я мечтал о том, как бы пробраться в “Модельную” ночью, подсмотреть как там зашевелятся лилипутики» [4, с. 332]. Во время таких увлекательных прогулок среди крошечных копий римского собора св. Петра, античных руин, знакомых петербургских сооружений — Исаакиевского собора, Михайловского замка, Биржи, Смольного монастыря — Бенуа-ребенок чувствовал себя в «городе Гулливера» [3, с. 215].

Впечатления детства, связанные с «Путешествиями Гулливера», имели большое значение для дальнейшего художественного творчества А.Н. Бенуа. Хотя Дж. Свифта нельзя назвать литературным кумиром мастера, эта книга стояла для него в одном ряду с двумя другими любимейшими произведениями — «Щелкунчиком и мышиным королем» Гофмана и «Стойким оловянным солдатиком» Андерсена. В них Бенуа, по его словам, «особенно ценил прелесть всего этого миниатюрного игрушечного мира» [3, с. 231]. Таким образом, мотивы знаменитого произведения английского писателя послужили одним из источников образа старинного Петербурга в графике мастера. Ретроспективные композиции художника,





Рис. 2. Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатным улицам Санкт-Петербурга. Открытое письмо Общины св. Евгении (№ 1070). 1904. Хромолитография
Рис. 3. Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I. Открытое письмо Общины св. Евгении (№ 1071). 1904. Хромолитография

воссоздающие облик города XVIII века, являются отголосками его детских фантазий о посещении фантастической столицы лилипутов.

В работах на тему петербургского прошлого А.Н. Бенуа, как правило, прибегал к театрализации облика города. Такие композиции, как «Летний сад при Петре Великом» (1902) (рис. 1), «Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатным улицам Санкт-Петербурга» (1904) (рис. 2), «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1904) (рис. 3), «Парад при Павле I» (1907), не оставляют сомнений, что перед зрителями разворачиваются мизансцены из исторических спектаклей. Городское пространство превращено в сценическую площадку, а персонажи воспринимаются как одетые в исторические костюмы актеры. Несомненно, театрализация исторического облика Петербурга была обусловлена любовью Бенуа к миру театра, который был для него не просто страстным увлечением, а естественной, необходимой и неотъемлемой частью жизни с детства и до глубокой старости. Решающую роль в выборе подобной трактовки сыграло эстетическое потрясение, испытанное художником в 1890 году от оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», действие которой разворачивается в Петербурге времени Екатерины II. Музыка Чайковского, по признанию Бенуа, открыла для него «поэтичность» петербургского прошлого [3, с. 652]. Театрализация облика Петербурга XVIII века в графике А.Н. Бенуа выглядит убедительно, поскольку она основана на глубоком знании быта и архитектуры города ушедшей эпохи. Представив события XVIII века как грандиозный спектакль, разворачивающийся в городе-теа-

тре, художник следовал исторической действительности — этому столетию была присуща страсть к пышным, зрелищным церемониям, а создавшим облик Петербурга стилям — барокко и классицизму — свойственна театрализация городской среды [5]. Преобразование Петербурга XVIII века в город-театр подчеркивало также условность происходящего, не позволяло зрителям забыть о невозвратимости прошлого.

Внимательное рассмотрение облика старинного города и его обитателей в ретроспективных работах А.Н. Бенуа заставляет усомниться в том, что здесь представлены спектакли «настоящего» театра, с масштабными декорациями и живыми актерами. Стремясь придать еще большую условность эпизодам из петербургской жизни XVIII века, художник уподобляет их представлениям кукольного театра, который был его страстным увлечением в детские годы. Создавая ретроспективные композиции, давно достигший зрелого возраста художник будто вспоминал, как писал декорации для своего собственного детского театрика, расставлял внутри него бумажные фигурки и водил по сцене марионеток. Несомненно, Петербург в работах Бенуа населяют ожившие марионетки, о чем свидетельствует их кукольная пластика движений. Такое решение позволило мастеру воплотить людей давно ушедшей эпохи, облик которых существенно отличался от облика его современников. Как установлено выше, марионеток художник с ранних лет ассоциировал с лилипутами, и эти два образа слились в его сознании. Следовательно, персонажи его ретроспективных композиций — свифтовские лилипуты, о встрече с которыми он грезил все детские годы. При этом, в одной работе могли соединяться мотивы разных литературных произведений — так, в персонажах «Парада при Павле I» А.Е. Завьялова отмечает влияние сказки Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» [1, с. 56–57]. Выше отмечалось, что в творческом мире Бенуа «Щелкунчик и мышиный король», «Путешествия Гулливера» и «Стойкий оловянный солдатик» составили своего рода триаду; образы этих книг обладали для художника определенным родством.

При создании работ на тему петербургской старины А.Н. Бенуа вдохновлялся не только спектаклями театра марионеток. Существует еще один источник облика Петербурга XVIII века в работах художника — это миниатюрный город, впечатливший его во время детских посещений «Модельной» Академии Художеств, где находилось немало копий петербургских архитектурных памятников. Как следует из процитированных выше воспоминаний Бенуа, именно этот сказочный городок, увиденный

им в «Модельной», казался ему фантастическим городом лилипутов. Отголоски этих детских впечатлений заметны в графике художника, например, Михайловский замок в «Параде при Павле I» выглядит миниатюрной архитектурной моделью. Придавая игрушечный характер облику старинного Петербурга в графических композициях, мастер превращал город ушедшей эпохи в столицу лилипутов. Очевидно, Бенуа намеренно проводил параллель между своими детскими фантазиями и ретроспективными грезами. Если в детстве он мечтал повторить путешествие Гулливера в город лилипутов, то для взрослого художника таким же желанным стало путешествие в старинный Петербург. В работах художника запечатлены его воображаемые путешествия в притягательный мир прошлого, воплощенный в форме миниатюрного игрушечного мира.

Большое значение в начале XX века имел факт доступности ретроспективных композиций А.Н. Бенуа широкой публике. Многие работы художника на тему петербургской старины были растиражированы на открытках Общины святой Евгении, что позволило современникам познакомиться с ними [6]. Эти открытки заинтересовали общественность архитектурным наследием Петербурга XVIII века, заставили по-новому взглянуть на привычный облик города [7].

Таким образом, А.Н. Бенуа в своем творчестве соединил образ Петербурга XVIII века с образом города лилипутов, восходящим к «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта. Опираясь на детские впечатления, художник придал петербургскому облику в ретроспективных композициях театральность, миниатюрность и игрушечный характер. Бенуа создал глубоко индивидуальный образ старинного Петербурга, поспособствовав возникновению всеобщего интереса к архитектурному наследию города в начале XX века.

Список литературы:

1. *Завьялова А.Е.* Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. — Москва: Театралис, 2012. — 208 с.

2. *Гордеева Е.Ю.* Издания для детей в дореволюционной России (на примере издательской фирмы М.О. Вольф) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2014). Часть 1. — Санкт-Петербург: СПГУТД, 2015. — С. 57–62.

3. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 5 книгах. Том I. — Москва: Наука, 1993. — 712 с.

4. *Бенуа А.* Первоначальный елизаветинский дворец в Царском Селе // Старые годы. — 1907. — № 8–9. — С. 330–335.

5. *Свирида И.И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва: Пинакотека, 2000. — С. 5–18.

6. *Золотинкина И.А.* Открытые письма Общины святой Евгении и русская графика начала XX века // Издания Общины святой Евгении. Выпуск 211. — Санкт-Петербург: Palace Editions-Graficart, 2008. — С. 23–33.

7. *Мозохина Н.А.* Образ Петербурга в художественной оригинальной открытке Общины святой Евгении // К 300-летию Санкт-Петербурга. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 123–132.

О.В. ПЕТРУХИНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры анимации и медиадизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: oks.petruhina@yandex.ru

O.V. PETRUKHINA

Candidate of Art History, Associate Professor of Animation and Media Design Department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: oks.petruhina@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_371_382

С.А. АЛИМОВ — ХУДОЖНИК, СОЗДАВШИЙ ОРИГИНАЛЬНЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ СТИЛЬ СОВЕТСКОЙ ГРАФИКИ И АНИМАЦИИ В ПЕРИОД С 60-х – ПО 80-е гг. XX ВЕКА В РОССИИ

S.A. ALIMOV IS AN ARTIST WHO CREATED THE ORIGINAL GRAPHIC STYLE OF SOVIET GRAPHICS AND ANIMATION IN THE PERIOD FROM THE 60s TO THE 80s OF THE XX CENTURY IN RUSSIA

В работе рассматривается уникальный вклад С.А. Алимова в становление станковой, книжной и анимационной графики. Анализируется используемые художником-графиком в рассматриваемый период образно-стилистические выразительные средства и приемы, повлиявшие на создание оригинального графического стиля советской графики 60–80-х годов XX века в России.

The paper considers S.A. Alimov's unique contribution to the development of easel, book and animation graphics. The article analyzes the figurative and stylistic expressive means and techniques used by the graphic artist in the period under review, which influenced the creation of the original graphic style of Soviet graphics of the 60–80s of the XX century in Russia.

Ключевые слова: станковая и книжная графика, иллюстрация, анимационная графика, методы и средства графики.
Keywords: easel and book graphics, illustration, animation graphics, methods and means of graphics.

«Папа Бонифация» — так в шутку называл себя С.А. Алимов [8, с. 38], выдающийся аниматор, иллюстратор, книжный график, постановщик спектаклей, главный художник Театра кукол имени Образцова, лауреат многочисленных международных премий, народный художник России, член Российской академии кинематографии, кавалер ордена Дружбы.

В 60–70-е годы XX века в анимационном искусстве происходит постепенный переход от простого копирования книжной иллюстрации к более глубокому осмыслению возможностей анимационной графики, что стало следствием глубокого погружения в литературные источники. Усложняются технологии, и, одновременно, качественно меняется язык повествования. На смену реалистической тенденции приходит условность, метафора. Художественная и анимационная версии литературного произведения начинают заявлять о себе как о полноправных и полноценных авторских интерпретациях. Обновления коснулось как содержательной стороны фильмов, так и выразительных приемов, стилей, форм, сюжетов. Анимационные фильмы и графические иллюстрации отражают контекст динамики развития общества.

В 1962 году начинающий режиссер Ф.С. Хитрук приступает к работе над фильмом-фельетоном «История одного преступления», в котором применил прием синкопированности действия, нового монтажного построения пространства внутри одного кинокадра, где есть только начало и финальный результат, а воображение зрителя дорисовывает сюжет, задуманный автором. «История одного преступления» — тонкая сатирическая комедия о последних часах доброго и миролюбивого Василия Мамина перед совершения им преступления. Лирическим фоном в произведении выступает музыкальный отрывок из Long Tall Sally в исполнении Элвиса Пресли. Фильм «История одного преступления» стал открытием, новой вехой в развитии советской анимации. В качестве художника-постановщика на анимационную картину был приглашен двадцатичетырехлетний студент ВГИК Сергей Алимов, предложивший режиссеру свое видение.

Графические листы, выполненные С. Алимовым для фильма «История одного преступления» легко узнаваемы и выразительны. Мы видим на них множество ярко-типажных персонажей, помещенных автором в лаконичные, обобщенные, подчеркивающие специфику происходящего пространства. Видим город, где здания, избавленные от мелких бытовых деталей, представлены художником в виде маленьких, наполненных множеством действующих лиц миров. Городские пространства (здания, дворы, элементы архитектуры) буквально висят в воздухе, обеспечивая повествованию ни с чем не сравнимую атмосферу. Яркая хроматическая цветовая гамма фильма, оперирующая множеством оттенков красного, синего, желтого, зеленого, коричневого и серого не производит впечатление разнородности, а, напротив, сдержана и гармонична, оттенки красного цвета работают как собирательно-обобщающие элементы и одновременно выступают акцентами. Графическое наполнение фильма кинематографически точно и ясно формирует у зрителя целостное впечатление от происходящего на экране. В фильм, помимо использования приема полиэкрана, «был внесен коллаж» и «фактура», которые совмещались с рисованной мультипликации и техникой плоской перекладки [1, с.11]. Анимационный фильм «История одного преступления» «использует опыт плакатного искусства двадцатых годов» и опирается на «традиции экспрессионисткой графики» [4, с. 27], ярко выделяясь на фоне других анимационных произведений данного периода формой своего повествования, изобразительным решением, остротой, юмором и острой сатирической направленностью. Фильм получил в 1963 году приз «Золотые ворота» (США) и премию Международного кинофестиваля в Оберхаузене (ФРГ).

Фильмы «Топтыжка» и «Каникулы Бонифация» — результат дальнейшего сотрудничества С.А. Алимова и Ф.С. Хитрука, где они обращаются к сказочной тематике. В основе сюжетного построения анимационного фильма «Топтыжка» (1964 г.) лежит сказочная история дружбы и приключений маленького простодушного задорного медвежонка Топтыжки и лукавого зайчонка Чернохвостика. Фильм выполнен в технике совмещения бесконтурного рисунка и бумажной марионетки. Графика Алимова, сделанная им для фильмов «Топтыжка», предельно лаконична, рисунки тонки по фактуре, знаково-выразительны.

В «Каникулах Бонифация» (1965 г.) все персонажи нарисованы художником портретно, крупно, объемно. Преимущественно теплая (охристо-красная, оттененная яркими синими акцентами) хроматическая цветовая гамма фильма помогает художнику в создании атмосферы лета, праздника, детства. Оживленный средствами анимации, Бонифаций излу-

чает доброту, покоряет зрителя своей готовностью к самопожертвованию, обаянием, юмором. Мягкость и глубина образа главного героя передаются через пластику, детализацию и обострение наиболее характерных его черт. Примером глубокой и вдумчивой прорисовки деталей может служить «живая» грива персонажа, над созданием которой работала большая группа специалистов. В фильме «Каникулы Бонифация» была применена техника перекладки. Сейчас эскизы к мультфильму «Каникулы Бонифация» воспринимаются зрителем как законченные графические произведения, в которых художник, подстраиваясь при этом под стиль чешского писателя Милоша Мацоурека и обостряя его, личностно и тонко проявляет свое отношение к персонажу, умело используя для этого «гротеск» и максимальную, «изобразительную остроту» в попытке убрать из стилистики анимационного фильма «набившую оскомину фабричность» [1, с. 11].

Работы «Топтыжка» и «Каникулы Бонифация» дали последующий старт началу работ Алимова над иллюстрациями для книг и журналов. Созданные художником-графиком иллюстрации выделялись тонким исполнением, выразительными ракурсами, целостным композиционным решением, лаконичностью и избирательностью цветовой гаммы.

Сотрудничество Ф.С. Хитрука и С.А. Алимова продолжается в фильмах «Человек в рамке» и «Отелло-67». Художник-постановщик Алимов исследует возможности интерпретации сложного классического произведения социальной направленности, подстраиваясь и адаптируя под него достоверное изображение атрибутов времени. Сдержанно-выразительный графический язык Алимова в момент работы над фильмом «Человек в рамке» становится еще более лаконичным, даже аскетичным. В этом предельном минимализме, подчеркнутом и обостренном на контрасте противопоставления такого минимализма (персонаж) и нарочитой фактурной детализации (рамка), кроется глубоко прочувствованная и предельно гиперболизированная Алимовым-графиком художественная метафора, воплощенная им в образе главного героя.

Желание самому заняться режиссурой, перейти к анимационной экранизации русской классики характеризуют новый этап в творчестве Алимова. Графика для анимации, книжная графика, иллюстрации к произведениям мировой классики, включая произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Булгакова, Гофмана, Чехова, демонстрируют монументальность и выразительность создаваемых им образов. В широкой палитре графических произведений Алимова все более ярко начинает

проявляться его индивидуальный авторский стиль через многообразие его творческих решений, гротесковую гиперболичность, остроту, мистику, юмор, философскую поэтику.

Алимов много работает с историческими источниками, придает большое значение достоверности, реалиям, скрупулезно изучает характеры персонажей. Поэма Гоголя с иллюстрациями С.А. Алимова «Мёртвые души» вышла в свет в начале 1970-х годов. Прорабатывая каждый образ, художник нашел то фактурное пространство, где каждый герой гоголевской прозы своей пластикой, харизмой, экспрессией соответствует авторской задумке. Созданная Алимовым графика раскрывает философскую аллегорию произведения Гоголя, используя такие художественные средства, как метонимия, гипербола, ирония и перифраз. С.А. Алимов не испытывает полного творческого удовлетворения от первых этапов своей работы над гоголевскими произведениями, и это заставляет его продолжить поиски. Алимов-график постоянно возвращается к произведениям Н.В. Гоголя, своего любимого автора, перерабатывает иллюстрации, переводит их в шелкографию (создано 40 работ) и выставляет как самостоятельные графические листы. Техника шелкографии, выбранная Алимовым для своего цикла, имеет ряд неоспоримых преимуществ — она позволяет неоднократную репродукцию графических иллюстраций и предоставляет возможность создавать необычайно тонкие по степени графической проработки многокрасочные изображения. Специфика данной техники (когда через натянутый шелк художник, скрыв предварительно непроницаемым составом отдельные области изображения, при помощи ракеля продавливает краску на бумагу или другую основу) способствовала созданию Алимовым-графиком цикла совершенно уникальных композиций.

С.А. Алимов, выбравший для работы над Гоголевской прозой трудоемкую шелкографию, считал, что данная техника, наделяющая за счет специфики работы с материалом исполненное в ней произведение скрытым движением, пластикой, скульптурной рельефностью образов, наиболее всего отвечает метафорический стилистике Гоголя, позволяет проникнуть в глубину живописуемых им характеров, в саму суть произведения, усиливая и обостряя ощущение нарочитой театральности действия [9]. Обращает внимание, что большинство персонажей «Мертвых душ» (Чичиков, Ноздрев, Коробочка, Манилов, Кошкарев) нарисованы художником в профиль, что придает их образу монументальность и позволяет Алимову ярче проявить выразительную графическую харак-

теристику героев произведения [3]. После оттиска каждый лист дорисовывался художником вручную. Черно-белый контраст усиливал остроту гоголевской иронии, придавая атмосфере загадку и добавляя фактурное повествовательное пространство, в котором текст и графика сливались в единое целое, в последовательном (почти покадровом) внимательном графическом рассказе. Линейное и композиционное решение гоголевской серии С.А. Алимова представляет собой не формальный перевод текстовой части в ее графическую интерпретацию, а «художественную версию поэмы», тонко и убедительно «раскрывающую взаимосвязи вербального и визуального» [9, с. 303], — художественное пространство, в котором художник «приращивает» к гоголевскому тексту свою авторскую его интерпретацию [10, с. 214].

Иллюстрации к гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки», «Ревизору», «Женитьбе», «Игрокам» изначально создавались как эскизы к будущим анимационным фильмам. Однако созданные Алимовым гиперболизированные образы персонажей были встречены критически и запрещены к постановке. Не получили дальнейшего развития и эскизы к анимационному фильму «Господа Головлёвы», над которыми С.А. Алимов работал пять лет. В это же время (период с 1975 по 1980 г.) Алимов трижды становится обладателем Первой премии МОСХ РСФСР. Награду график получает за сделанным им эскизы к анимационным фильмам «Мастер и Маргарита», «Портрет» и «Премудрый пескарь».

Над анимационным проектом «Мастер и Маргарита» по произведению Михаила Булгакова Алимов начинает работать в 1975 году. График считает созданный Булгаковым сюжет превосходной темой для анимационного фильма. Художником создаются концептуальные эскизы, прототипы будущих иллюстраций, разрабатываются графические листы, соответствующие стилю, характеру и художественному замыслу писателя. Графические работы Алимова из булгаковской серии считаются одной из вершин творчества художника-графика и в настоящее время хранятся в Третьяковской галерее. Анимационный фильм по произведению Булгакова не состоялся, но к булгаковской прозе художник возвращался на протяжении всей жизни. Последние работы из этой серии появились только в 2017 году и представляли собой двенадцать монохромных листов, выполненных в ахроматической гамме.

Еще один «материк» в безбрежном графическом «царстве» Алимова — многочисленные и выразительные работы, сделанные по мотивам

произведений Салтыкова-Щедрина [4, с. 265]. В классику анимации вошел фильм «Премудрый пескарь» (1979 г.), за эскизы к которому Алимов был награжден Серебряным призом Международного кинофестиваля в Варне. Над фильмом по сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина С.А. Алимовым работает совместно с режиссером В.А. Караваевым. Остросоциальный смысл и юмор, заложенный в литературном произведении и выпукло представленный в произведении экранном, аллегорически иллюстрируют российское общество того времени и маленького человека, живущего в нем. Найденные Алимовым антропоморфные персонажи (люди с головами рыб) как нельзя более созвучны сатире Щедрина.

Несмотря на возросший в 70-е годы интерес к глубокому осмыслению культурного наследия классиков литературы, творческие планы С.А. Алимова, связанные с продолжением работы над произведениями Салтыкова-Щедрина (совместная с режиссером В.А. Караваевым серия мультфильмов по книге «Истории одного города»), были реализованы лишь частично.

Гротеск и гипербола у Салтыкова-Щедрина были любимейшими стилевыми приемами [5, с. 265]. С их помощью писатель охватывал и живописал широкий социальный срез русской действительности. Средствами графики Алимов воплотил в цикле своих иллюстраций целый ряд предельно эмоциональных образов щедринских персонажей. Художник смог передать неразрешимость конфликта и чувство трагедийности через противопоставление народных масс и чиновничьего аппарата, показав в качестве некого предельно собирательного образа бесчинства и аморальность шести градоначальников небольшого города Глупова. Наследство художника — 26 иллюстраций к книге и станковые листы, которые были собраны в книгу и выпушены в 2010 году Санкт-Петербургским издательством «Вита Нова».

Последним анимационным проектом Алимова стали эскизы для фильма по пьесе А.В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», где главный герой инсценирует собственную смерть, чтобы избежать кредиторов и построить дальнейшую карьеру на подлости. История шантажа и мнимой смерти развивается на фоне выразительно прорисованной художником галереи коррупционеров. В истории переплетаются гротеск, сатира, фарс, трагедия, где вместо людей — бумаги, вместо жизни — схоластическое ее изложение. В качестве фильма проект так и не был реализован.

60–80-е годы XX века — время развития всего изобразительного искусства в целом и становления книги как единого графического ком-

плекса, в частности. Графическая композиция все более детализируется и усложняется, как усложняются и технологическая платформа, способствующая созданию изображения. Иллюстрация выступает одновременно как способ глубокого раскрытия авторского текста, элемент дизайна и структурный компонент книги. Перед иллюстратором стоит сверхзадача — объективно и полно представить зрителю идейное содержание произведения и образ героя, становясь, по сути, вторым автором книги. Художник-график не просто оживляет творение классика, а передает свое видение произведения и создает такую художественную форму, которая подчеркивает идею автора и дает возможность читателю глубже погрузиться в саму суть произведения. При создании иллюстрации повышенное внимание уделяется внутреннему миру героя и реализму отображаемой эпохи. Именно иллюстрация, как считал Алимов, является самым запоминающимся элементом книжной графики, театром, в котором читатель становится зрителем. Книжная графика 60–80-х годов XX века запечатлела в себе реалии, концепции и идеи своего времени, став монументальным отпечатком эпохи.

С 1960-х годов одновременно с анимационными проектами Алимов раскрывает себя как иллюстратор книг для детей и взрослых. Стиль С.А. Алимова уникален, узнаваем, ему присущи яркий индивидуальный характер и необычайный по глубине изобразительный язык. Иллюстрации, создаваемые Алимовым, передают его личностное отношение к изображаемым явлениям и демонстрируют способности художника к передаче эмотивностного состояния образа литературного героя, позволяющие зрителю обнаружить неожиданные ракурсы художественного произведения.

Работая над оформлением обложек книг серии «Классики и современники», над детскими и взрослыми журналами, иллюстрируя книги, Алимов добивается удивительного созвучия текста и создаваемого им изобразительного ряда. Этому в его работах подчинены цвет, рисунок, композиция, пластика линии, глубокое знание натуры — все части художественного произведения, объединенные в единый целостный организм. Нетривиальная художественная интерпретация и последующее переложение текста на язык книжной графики стали итогом глубокого проникновения С.А. Алимова в литературную основу уже на первоначальном этапе знакомства художника с произведением. Подготовительная работа предвосхищала создание стилистически целостной канвы

художественной иллюстрации, задачей которой было поддержать композицию книги. Миропонимание и широкий кругозор помогали художнику превратить книгу в уникальное целостное творение.

Художественная палитра Алимова необычайно широка и разнообразна. Особой пластичной легкостью, занимательной подвижностью отличаются работы, выполненные на произведения детской тематики.

В лубочном стиле, для наиболее полного и выразительного раскрытия характерных черт главного героя, оформлена С.А. Алимовым поэма А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» (1974–1975 гг.). Лубочная графика, ее лаконизм, монументальность, доходчивость подчеркивают композицию графического листа и как нельзя более полно отражают задумку Твардовского о самом народном герое военного времени — Тёркине. Каждая глава поэмы представляет собой эпизод из фронтовой солдатской жизни. Как связывающее звено рассказа выступает дорога, ведущая к победе. Через правдивое суровое поэтическое описание тягот военного времени ярким лейтмотивом звучит мотив родного дома. Цветовая палитра, выбранная Алимовым для иллюстраций к произведению, ограничена оттенками красного, серебристо-серого и зеленого цветов. Кажущаяся простота созданных Алимовым иллюстраций обманчива. Чистая, стилизованная и минималистичная графика Алимова выразительно подчеркивает заложенные в поэме смыслы.

В духе конструктивизма оформлена С.А. Алимовым поэма В. Каменского «Степан Разин» (1980 г.). Условность и знаковость композиции подчеркиваются хроматической цветовой гаммой, основными акцентами в которой выступают открытые красный, синий, зеленый, черный и желтые цвета. Прямые линии, конусы, треугольники и пятна цвета, при помощи которых художник строит композицию экрана и ведет свой диалог с читателем, максимально акцентируют плоскость, создают напряженный ритм повествования.

Еще одним значимым этапом биографии Алимова стал оформленный художником и изданный в 1980 году в издательстве «Детская литература» сборник американского фольклора, получивший название «Верхом на урагане». Е.Д. Еременко в статье, посвященной анализу отечественной книжной иллюстрации 80-х годов в целом и творчеству С. А. Алимова в частности, обращает внимание на кинематографически точную подачу последним иллюстративного материала, где он «сочетал этнографические детали с карикатурностью в изображении персонажей

самых разных социальных типов». Отдельного внимания, по мнению исследователя, заслуживает сдержанная, но выразительная цветовая грамма иллюстраций С.А. Алимова, в которой используются «черный, серый, коричневый» цвета [6, с. 26].

В 1984 году Алимов создал 32 рисунка для четырехтомного издания произведений А.П. Чехова. В свойственной себе манере Алимов умело и тонко сочетает минимализм средств с предельной гиперболизацией образов персонажей. В цветовой палитре графического повествования преобладают оттенки сепии — игра цвета не отвлекает зрителя от монументальных, острых и предельно честных характеристик художника.

Среди множества книг, проиллюстрированных Алимовым, можно выделить работу над произведениями «Мэри Поппинс», «Тартарен из Тараскона», «Приключения барона Мюнхгаузена».

«Приключения барона Мюнхгаузена» с иллюстрациями Алимова вышли в 1989 году. Опыт работы в анимации наложил на графический стиль автора видимый и очевидный отпечаток, оказывая свое влияние на композиционное, цветовое и техническое решение работы. В иллюстрациях переплетены абсурд литературного повествования и художественная гипербола, что отсылает зрителя к сюрреализму, введенному в художественное повествование С. Дали, Р. Магриттом, М. Эрнстом и пр. Композиция графических иллюстраций Алимова очень динамична. Художник достигает такого эффекта многократно усиленным приемом сценичности, когда персонаж выводится им на передний план, а выполняемое им действие (движение) предельно гиперболизируется. Графические средства позволяют Алимову выразительно обострить силуэт героя и подчеркнуть его жесты, максимально обобщив при этом детали второго и третьего плана. При создании серии работ о бароне Мюнхгаузене Алимов использует технику сухой акварели, которая дает художнику возможность воспроизвести «тональную глубину» и «передать многослойность визуального восприятия» [11, с. 293].

Гротесковые, яркие образы персонажей, не реализованные при работе над мультфильмами по произведениям Гоголя, нашли свое воплощение в выполненных Алимовым иллюстрациях книг «Мёртвые души», «Нос», «Портрет» и пр.

Сделанные в 1985 году, но не задействованные после этого эскизы иллюстраций к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» и «Медведь на воеводстве» были использованы в сборнике

щедринских рассказов в 2016 г. В том же году выходит книга «Каникулы Бонифация» (автор Ф. С. Хитрук), с иллюстрациями, сделанными Алимовым к одноименному мультфильму еще в 1965 году. Работы Алимова становятся независимыми произведениями искусства, своеобразными эталонами мастерства. Значительно позже для книги «Каникулы Бонифация», выпущенной издательством «Дельфин» в 2016 году, художник нарисовал новые иллюстрации — яркие, запоминающиеся и составляющие единое целое с текстом. Эти иллюстрации по сей день способны поразить воображение любого ребенка, который впервые знакомится с художественным миром иллюстратора Алимова.

Талант Алимова проявился во многих областях: аниматор, театральный художник, иллюстратор, книжный график. Характер и диапазон его работ широки. Своим творчеством художник доказательно продемонстрировал возможность при помощи анимации и иллюстрации поднимать важные проблемы общества, вести со своим зрителем нетривиальный и содержательный диалог. За свою жизнь С.А. Алимов создал десятки запоминающихся и необыкновенно выразительные образов, нашел новые грани визуального языка, инновационные формы повествования, провел множественные эксперименты с изобразительным решением статического и динамического произведения.

Вклад Алимова в становление графического искусства сложно переоценить. Художественные эксперименты С.А. Алимова сыграли огромную роль в развитии языка, методов и средств книжной иллюстрации, авторской и прикладной анимации, создав оригинальный графический стиль советской графики 60–80-х годов XX века в России.

Список литературы:

1. *Алимов С.А.* Штрихи к портрету: [каталог] / С.А. Алимов из интервью Е. Долгих. — Москва: ВИТА-НОВА, 2013. — 32 с. — С. 11.

2. Верхом на урагане: из американского фольклора / составление и перевод с английского Н. Шерешевской; предисловие А. Зверева; художник С. Алимов. — Москва: Детская литература, 1980. — 255 с.

3. *Гоголь Н.В.* Избранное / Н.В. Гоголь. Послесловие П. Николаева. — Свердловск: Сред.-Урал. книжное издательство, 1983. — 528 с.

4. *Громов Е.С.* Алимов: мультипликация, книжная и станковая графика / Евгений Громов // Мастера советского искусства. — Москва: Советский художник, 1990. — 175 с.

5. *Доброскок Н.Е.* Иллюстрация в русской детской книге. Традиции и современность // Наследие Ю.И. Селезнева и актуальные проблемы журналистики, критики, литературоведения, истории: Сборник научных статей по материалам Второй Международной научно-практической конференции. — Краснодар: Новация, 2015. — С. 263–267.

6. *Еременко Е.Д.* Американский Вальтер Скотт в отечественной книжной иллюстрации // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2020. — № 1 (42). — С. 23–28.

7. *Звонарева Л., Кудрявцева Л.* И горечь, и печаль, и радость, и сатира… [Электронный ресурс] / Сергей Алимов (Москва) // Страстной бульвар, 10. — Выпуск №7-157/2013, Лица. — URL: http://www.strast10.ru/node/2739 (дата обращения: 20.02.2023).

8. *Канивец Н.* Сергей Алимов: «Как я стал "папой Бонифация» [Текст]: [беседа с художником о его работе над мультфильмом «Каникулы Бонифация», которому в 2015 г. исполнилось 50 лет] / Н. Канивец // Читаем вместе. — 2016. — № 2. — С. 38.

9. *Степанов А.* Сергей Алимов: гоголевские сюжеты, персонажи, маски, гиперболы / А. Степанов // Каталог второго открытого Всероссийского биеннале-фестиваля графики «УРАЛ-ГРАФО». — Екатеринбург: Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», 2014. – 343 с.

10. *Чикин А.А.* Художественное образование: к взаимосвязи литературного текста и графического образа / А.А. Чикин, Е.В. Белянина // Гуманитарное образование в креативно-антропологическом измерении: сборник научных статей 12-й Всероссийской научно-практической конференции, 19–20 ноября 2015 г., Екатеринбург / Российский государственный проф.-пед. университет. — Екатеринбург, 2015. — С. 209–215.

11. *Шэн К.* Акварель в отечественной детской книжной иллюстрации 1980-х годов // ИСКУССТВО И ДИАЛОГ КУЛЬТУР: Сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 288–294.

Ф.Ф. АБДУХАЛИКОВ

Независимый исследователь, г.Ташкент, Республика Узбекистан
e-mail: f.abdukhalikov@gmail.com

F.F. ABDUKHALIKOV

Independent researcher, Tashkent, Uzbekistan
e-mail: f.abdukhalikov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_383_391

ИСКУССТВО ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ В МИНИАТЮРЕ СЕФЕВИДСКОГО ПЕРИОДА

THE ART OF PORTRAIT PAINTING IN MINIATURE OF THE SAFAVID PERIOD

В статье анализируется развитие искусства миниатюры в эпоху Восточного возрождения на Ближнем Востоке, традиции миниатюрной школы тимуридского периода в эпоху Сефевидов. Статья посвящена влиянию правителей Сефевидов на развитие литературы и изобразительного искусства, известным живописцам того времени и их творчеству. В статье рассмотрены основные виды портретного жанра в миниатюрной живописи XVI – начала XVII в.

The article analyzes the development of the art of miniature in the Eastern Renaissance at the Near East, the traditions of the miniature school of the Timurid period in the Safavid epoch. The article is devoted to influence the Safavids rulers on the development of literature and fine arts, famous painters who lived and worked during this period, and their work. The article presents the main types of portrait genre in miniature painting of the 16th – early 17th centuries.

Ключевые слова: портрет, миниатюра, Сефевиды, муракка, Тебриз, живопись, китабхане, Темуриды.
Keywords: portrait, miniature, Safavids, muraqqa, Tabriz, painting, kitabkhane, Timurid.

В период правления династии Сефевидов (1501–1722) на развитие изобразительного искусства Ближнего Востока сильное влияние оказал жанр миниатюрной живописи. В миниатюре Ирана и Азербайджана в XVI в. в Тебризе и Казвине значительное распространение получил тип одиночного портрета, который затем был значительно усовершенствован в XVII в. в Исфахане в творчестве Риза йи-Аббаси и художников его школы [1].

Самые ранние тебризские портреты были выполнены в 1530–1540 гг. Это был период расцвета тебризской миниатюрной живописи. Портреты создавались наряду с иллюстративными произведениями выдающихся мастеров в придворной мастерской шаха Тахмасба (1524–1576). Это были обобщенные изображения идеальных образов царствующих юношей, принцесс, шахов, воинов, суфиев, дервишей. Изображения сначала хранили отдельно, а потом стали вклеивать в специальные альбомы — муракка, составленные из портретов и образцов каллиграфии известных мастеров на отдельных листах [2].

В иранских альбомах муракка, ставших популярными, начиная с XVI столетия, произведения миниатюры и каллиграфии не были связаны непосредственно с рукописными текстами, представляя самостоятельное явление, послужившее дальнейшему развитию портретного жанра [3]. Портретные образы, созданные в тебризских мастерских для муракка, по стилю не отличались от современных им миниатюр-иллюстраций тебризских манускриптов. Тебризские художники в ранних портретах сохраняли традиционный идеализированный канон и плоскостность композиции.

На известном «Портрете принца» блестящего придворного миниатюриста Султана Мухаммада, выполненном в Тебризе в 1540 г. (РНБ, Дорн 489), изображен изящный юноша в богатой одежде, надетой на голову белой чалме, с эгретом из перьев, закрученной поверх тадж-и хайдери, — кызылбашском головном уборе шлемовидной формы с высоким навершием. Принц сидит на табурете, заложив одну ногу поверх колена и скинув с нее туфлю, а другую ногу опустив на пол. В его руке — том стихов, который он читает, склонив голову. Фигура юноши занимает все пространство листа и великолепно смотрится на гладком фоне его поверхности. Лицо — с по-юношески пухлыми щеками, тонкими чертами, со сдвоенными бровями — весь облик передает тип утонченного юного тюркского аристократа.

В 1548 г. Шах Тахмасб вынужден был перевести свою столицу в Казвин и распустить придворную книжную мастерскую. Мастера из Тебриза, переехавшие с ним в Казвин, из-за отсутствия сколь-нибудь значительных шахских заказов на манускрипты вынуждены были рисовать портреты по заказам придворных или богатых покупателей [4].

В портретах они повторяли обобщенный облик томных юношей. Герои миниатюр мечтают, читают стихи или музицируют. Однако иногда художники пытаются их разнообразить. Ярким примером тому служит портрет «Возлежащий принц» (1540–1550, Муракка. Галерея Саклера, Вашингтон). На нем изображен юноша, опирающийся на подушку. Он держит в руке книгу, которую читает. Черты его лица схожи с предыдущим портретом Султана Махмуда, и, согласно некоторым предположениям, это, возможно, изображение молодого Тахмасба. Миниатюристы во избежание монотонности обогащают фон портрета элементами пейзажа — принц сидит на берегу ручья под цветущим деревом. Этот образ прекрасного юноши олицетворяет идеал молодости и красоты [5].

В 1570–1590 гг. бурное развитие миниатюрной живописи в Казвине привлекает в столицу множество художников. Наряду с книжным иллюстративным, вновь оживает портретное искусство. Созданные в этот период портреты казвинских художников становятся более разнообразными по тематике. Среди них много женских портретов. Живописные портреты сохраняют декоративность и плоскостность, чему способствует изображение одежд контрастных цветов. В этот период, наряду с живописными портретами получают распространение рисунки тушью. Шейх Мухаммад, каллиграф, художник и поэт, который вначале работал в качестве каллиграфа в тебризской мастерской Шаха Тахмасба, создал ряд портретов, определивших лицо этой школы.

Типичный пример его портретного творчества — «Юноша с попугаем» (Казвин. 1576–77. Галерея Фрира, Вашингтон) [6]. На данном портрете фигура передана уверенной линией, и лишь некоторые детали в технике размывки — меховая шапка под чалмой и изображение попугая — оживляют рисунок. На портрете коленопреклоненный юноша любуется маленьким зеленым попугаем, которого держит в правой руке. На голове юноши — мягкая меховая шапка, обвитая небольшой, по казвинской моде того времени, чалмой из белой, продернутой красной нитью ткани, один конец которой выпущен сверху по центру на чалму, а второй прикрывает правое ухо юноши. Его пухлощекое лицо с мягким безвольным подбородком становится типичным для мужских портретных миниатюр того времени.

Другой известный казвинский миниатюрист Садики, или Садик бек Мухаммад Афшар, зарабатывал на жизнь созданием миниатюр и портретов на отдельных листах до того, как был назначен Шахом Аббасом главой его придворной китабхане [7]. На своих портретах-рисунках, будь то изображения женщин (Молодая дама. 1580. Париж. НБФ) или юных принцев (Юноша с чашей и сосудом. Казвин. 1590. НБФ), Садики демонстрирует блестящее мастерство рисовальщика и впервые дает эмоциональную характеристику своим персонажам — на их губах появляется легкая, загадочная полуулыбка или мягкое задумчивое выражение, как на «Миниатюре юноши с чашей» (1590. Национальная библиотека Франции) [8].

Садики в конце 1590-х гг. предпочитает графические портреты, в которых мастерски очерчивает силуэт фигуры персонажа, играя линией — то сплошной, тонкой, то прерывистой, то утолщенной, благодаря чему создается ощущение объема. Лица его персонажей индивидуальны, каждому образу дана присущая ему неповторимая характеристика. Творчество Садики весьма впечатлило художника Ака Риза, который обучался у него в придворной мастерской Шаха Аббаса [9].

В конце XVI–XVII вв. портрет еще больше укрепляет свои позиции в рукописном искусстве Сефевидов. Причиной этому становится переезд в новую столицу Исфахан, произошедший в 1598 г., и прекращение шахских заказов на иллюстративные манускрипты, что заставило сефевидских художников вновь обратить внимание на портретный жанр. Ака Риза (1565–1635), сменивший свое имя впоследствии на Риза-йи-Аббаси, стал одним из самых блестящих портретистов эпохи персидского Шаха Аббаса.

Тематика портретов Риза-йи-Аббаси разнообразна — влюбленные пары и красивые изнеженные юноши для муракка; новые темы — полулежащая обнаженная женщина, изображения людей европейской внешности — под влиянием западной живописи, изображения простых людей. Они или просто позируют, или на некоторых портретах вовлечены в какое-либо действие — пьют или наливают вино в пиалы, смотрятся в зеркало, держат в руках фрукты и т. д., что превращает их изображения в занимательные бытовые картинки («Женщина с зеркалом». Начало XVII в.).

В произведениях своего раннего периода, 1580 — начало 1600-х гг., Риза-йи-Аббаси следует традициям тебризско-казвинской миниатюры XVI в., проявляя виртуозное владение выразительной гибкой линией и тонкое чувство колориста [10]. На миниатюре из коллекции Музея искусств Гарвардского университета (Казвин. 1587. Кембридж), изображающей в плоскостной манере стоящего в полный рост юношу в синей фараджие, художник использует изысканный рисунок, яркие красочные сочетания, которые роднят это произведение с работами лучших тебризских миниатюристов XVI в. При этом Риза отказывается от гладкого фона и вводит в него элементы пейзажа: кудрявые облака, слегка выделенную золотом на охристом фоне растительность, оживляя таким образом картину. Этот прием станет характерным для многих его портретов на всем протяжении его творчества.

Начиная с 1600-х гг., стиль художника претерпевает значительные изменения. Исполненная кистью, линия в портретах Риза-йи-Аббаси становится то широкой и тяжелой, то легкой и тонкой. Это вносит в рисунок живописность, делает изображение по-новому пластичным и вкупе с легкой растушевкой некоторых деталей сообщает формам объемность и подвижность. Новый «живописный» стиль рисунка Риза-йи-Аббаси прекрасно выражен в его портретных миниатюрах, выполненных в первой трети XVII в. На портрете «Девушка в меховой шапке» (Казвин. 1602. Государственный Эрмитаж) точно очерченной линией передано естественное движение привставшей с колен девушки. Пластика ее фигуры в золотистом верхнем платье почти сливается по цвету с пейзажной средой фона, но кокетливо надвинутая на лоб голубая шапка с меховыми отворотами привлекает к ней внимание [11].

В одиночных портретах юных франтов, выполненных для муракка, почти все фигуры имеют слегка вытянутые пропорции и легкий «готический» изгиб стана; их округлые лица с несколько тяжелым подбородком, большими миндалевидными глазами и сдвоенными на переносице бровями окутаны длинными локонами, а маленький изнеженный рот жеманно поджат. Они одеты в яркие, контрастных цветов, иногда полосатые длинные верхние халаты («Юноша в полосатой одежде». 1610. Метрополитен-музей) или короткие нижние кафтаны с длинными рукавами, затканные золотым рисунком. Почти все юноши представлены на нейтральном охристом фоне, оживающем благодаря еле заметному изысканному золотому рисунку растительных побегов или молодых деревьев («Молодой человек в меховой шляпе» из собрания Честера Битти, 1600–1625 (CBL Per 260.2)); «Юноша в полосатой одежде» (1600. Метрополитен-музей).

Иными Реза-йи-Аббаси изображает простых людей, которых он хорошо знал. По словам историка Искандера Мунши (1561–1634), наблюдавшего Риза и других миниатюристов придворной мастерской шаха

Аббаса, «Ака-Риза, чрезвычайно преуспев в искусстве живописи, изображения отдельных персон и рисования портретов, стал [настоящим] чудом своего времени», но, «отстранившись от общения с людьми интеллигентными, он водил дружбу с простыми людьми» [12]. В творчестве Риза-йи Аббаси портреты людей низшего сословия — ремесленников, крестьян, пастухов, а также медитирующих шейхов — занимают заметное место, свидетельствуя о его личных интересах. При изображении простых людей он предпочитает технику рисунка, в которой отходит от формулы «живописного» придворного портрета, и создает удивительно реалистические образы, смело нарушая эстетические каноны, принятые при Шахе Аббасе. На портрете «Паломник из Мешхеда» (1598. Галерея Фрира. Вашингтон) изображенный в полный рост паломник повернулся к невидимому собеседнику, сняв чалму и почесывая перегревшуюся на солнце голову. У него усталое лицо, с большим носом с горбинкой, маленькими глазками и жидкой бородой, а его грузная фигура, несколько полноватая, в простом каба, перевязанном кушаком, резко отличается от изящных женственных юношей в нарядных одеждах. Четкий плавный контур, нанесенный кистью, мягко очерчивает фигуру, создавая объем полного тела, а быстрые мелкие штрихи, обозначающие складки одежды, дополняют это ощущение.

На «Миниатюра каллиграфа» (1600. Британский музей. Лондон) мастер сидит, повернувшись вправо, на фоне цвета разбавленного чая, наполненном еле видимыми растениями, изображенными золотом. Его, похоже, застали в момент беседы с невидимым собеседником. Рядом находятся его туфли и предметы профессии — чернильница, каламы, листы бумаги. Толстая линия великолепно очерчивает его фигуру, придавая объем и материальность простому суконному верхнему халату, а выполненные толстыми линиями складки халата еще больше усиливают это впечатление. Привлекательно и худое скуластое лицо каллиграфа, с длинным с горбинкой носом, маленькими живыми глазами, мохнатыми бровями. Этот тип становится все более часто востребуемым в его последующих портретах. Густые усы и борода, изображенные мелкими волнистыми штрихами, то сделанными с нажимом, то почти прозрачными, передают их почти реалистически осязаемую фактуру. Тот же прием мы наблюдаем и в мужском портрете из Института восточных рукописей РАН (Санкт-Петербург, Россия).

В поздний период творчества, в 1630-х гг. мастерство художника становится более отточенным и совершенным. Выдающимся произ-

ведением этого периода является включенная в альбом — мураккa (Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург, Россия) миниатюра «Пастух», выполненная художником в 1634 г. Крупная, слегка согнутая фигура пастуха занимает центральное место в композиции, она изображена несколько снизу и приближена к зрителю, что сразу придает монументальность его образу [13].

Он изображен опершимся на палку и словно всматривается вдаль, ища взглядом пасущееся стадо. Его немолодое, заросшее густой бородой лицо знакомо по другим образам простых людей у Риза-йи-Аббаси. Пастух на миниатюре — в привычной для себя обстановке: на фоне каменистого холма, где растет осеннее деревце и протекает ручей, и с пасущимися козочками у его ног. Это уже портрет-картина, где, в отличие от аристократических персонажей, героем стал обычный человек из народа. Не порывая полностью с традиционными приемами иранской миниатюры, Риза-йи-Аббаси придал известную объемность изображенным животным, холму, деревьям и глубину сцене, продуманно распределив местоположение каждой детали в композиции. Эта миниатюра — свидетельство того, что Риза-йи-Аббаси искал новые средства художественного выражения, внимательно наблюдая за достижениями своих современников в других странах.

Развитие портретного жанра при Сефевидах в XVI–XVII вв. шло в направлении совершенствования и разнообразия поз, усложнения композиции, дополнения ее пейзажным фоном. Но это не был портрет в его привычном современном значении, а условный и идеализированный тип, выработанный в миниатюре того времени и отвечающий личным вкусам заказчиков.

Во второй половине XVI в., 1580–1590 гг., сефевидские художники стремились сделать портретные миниатюры более жизненно достоверными: передать естественные движения человеческой фигуры, в некоторой степени объем, достигая этих задач художественными средствами, за счет игры линии и цвета [14]. Эта тенденция проявилась, прежде всего, в портретах, выполненных в технике иллюминированного рисунка. Рисунок как более мобильный вид искусства, быстрее реагирующий на разные новшества, отражал общие с миниатюрой тенденции и свидетельствовал о неуклонном стремлении к реалистическому отражению жизни. Риза-йи Аббаси впервые в персидской живописи показал это на примере своих портретов представителей простого народа.

Примечания:

1. *Ашрафи М.* Таджикская миниатюра: от Бехзада до Риза-йи Аббаси. — Душанбе: Издательство Министерства культуры РТ, 2011. — С. 147.

2. *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран. Культура, история, филология. — СПб.: Наука, 2004. — С. 147.

3. *Бертельс Е.Э.* История литературы и культуры Ирана. Избранные труды. — М.: Наука, 1988. — С. 441.

4. *Martin F.R.* The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. — London: Bernard Quartich, 1912. — P. 28–40.

5. *Адамова А.Т.* Персидская живопись и рисунок XV–XIX веков в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. — СПб., 1996. — С. 23.

6. URL: http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm? Дата обращения: 24.03.2023

7. *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран. Культура, история, филология. — СПб.: Наука, 2004. — С. 148.

8. *Ашрафи М.* Таджикская миниатюра: от Бехзада до Риза-йи Аббаси. — Душанбе: Издательство Министерства культуры РТ, 2011. — С. 141.

9. *Hillenbrand R.* Persian Painting: From The Mongols To The Qajars. — London: I.B. Tauris, 2000. — P. 58.

10. *Canby Sheila R.* Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza Yi-Abbasi of Isfahan. — London: I.B. Tauris, 1999. — P. 248.

11. *Абдухолиқов Ф., Раҳимова З.* Миниатюра санъатида портрет: Мовароуннаҳр тарихи ва маданияти билан боғлиқ сиймолар. — Тошкент: Замон Пресс-инфо, 2022. — Б. 122.

12. *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран. Культура, история, филология. — СПб.: Наука, 2004. — С. 168.

13. *Полякова Е.А., Рахимова З.И.* Миниатюра и литература востока. — Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987. — С. 153.

14. *Хабиб Аллах Айат Аллахи.* История иранского искусства. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. — С. 247.

Список литературы:

1. *Абдухолиқов Ф. Раҳимова З.* Миниатюра санъатида портрет: Мовароуннаҳр тарихи ва маданияти билан боғлиқ сиймолар. — Тошкент: Замон Пресс-инфо, 2022.

2. *Адамова А.Т.* Персидская живопись и рисунок XV–XIX веков в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург, 1996.

3. *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран. Культура, история, филология. — Санкт-Петербург: Наука, 2004.

4. *Ашрафи М.* Таджикская миниатюра: от Бехзада до Риза-йи Аббаси. — Душанбе: Издательство Министерства культуры РТ, 2011.

5. *Бертельс Е.Э.* История литературы и культуры Ирана. Избранные труды. — Москва: Наука, 1988.

6. *Полякова Е.А., Рахимова З.И.* Миниатюра и литература востока. — Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987.

7. *Хабиб Аллах Айат Аллахи.* История иранского искусства. — Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2007.

8. *Canby Sheila R.* Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza Yi-Abbasi of Isfahan. — London: I.B. Tauris, 1999.

9. *Hillenbrand R.* Persian Painting: From The Mongols To The Qajars. — London: I.B. Tauris, 2000.

10. *Martin F.R.* The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. — London: Bernard Quartich, 1912.

ЛЮ СИНЬ СИ
Магистр гуманитарных наук, старший преподаватель Академии изящных искусств Лу Синя
e-mail: lumeikk@126.com

А.И. САВИЦКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: annisa@yandex.ru

LIU XIN XI
Master of Arts, Senior Lecturer, Lu Xun Academy of Fine Arts
e-mail: lumeikk@126.com

A.I. SAVITSKAYA
Candidate of Art History. Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: annisa@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_392_397

КОЛЛЕКЦИЯ СОВЕТСКОЙ КСИЛОГРАФИИ 1920–1930-Х ГОДОВ ПИСАТЕЛЯ ЛУ СИНЯ И КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН МЕЖДУ КИТАЕМ И СССР

COLLECTION OF SOVIET WOODCUTS FROM THE 1920–1930S BY WRITER LU XUN AND THE CULTURAL EXCHANGE BETWEEN CHINA AND THE USSR

В 1930-х годах китайский писатель, литературный критик и общественный деятель Лу Синь (1881–1936) собрал значительную коллекцию 1920–1930-х годов. Эта коллекция является важным свидетельством культурного обмена между Китаем и СССР в то время. Впоследствии Лу Синь составил и издал такие альбомы, как «Новая русская живопись» и «Инь Юй Цзи», которые представляли собой подборку советских гравюр. Эти альбомы оказали значительное влияние на китайских художников, многие из которых стали адаптировать и развивать техники и стили, представленные в коллекции. В данной статье рассматривается история создания этой коллекции, ее содержание и влияние на китайское искусство.

In the 1930s, Chinese writer, literary critic, and public figure Lu Xun (1881–1936) collected a significant collection of art from the 1920s to the 1930s. This collection serves as an important testimony to the cultural exchange between China and the USSR at that time. Subsequently, Lu Xun compiled and published albums such as «New Russian Painting» and «Yin Yu Zi», which featured a selection of Soviet engravings. These albums had a considerable impact on Chinese artists, many of whom began to adapt and develop the techniques and styles represented in the collection. This article explores the history of the creation of this collection, its contents, and its influence on Chinese art.

Ключевые слова: Лу Синь, культурный обмен, Китай, СССР, советская ксилография, движение новой гравюры.
Keywords: Lu Xun, cultural exchange, China, USSR, Soviet woodcuts, new woodcut movement.

Лу Синь (1881–1936) был китайским писателем, литературным критиком и общественным деятелем. Он активно работал над продвижением китайской культуры и в то же время стремился к обмену культурными и художественными традициями со странами мира, включая СССР. Собранная им в 1930-х годах коллекция современной советской ксилографии представляла собой широкий спектр произведений советских художников, отражающий разнообразные стили и темы, актуальные для советского общества в 1920–1930-х годах. Собрание включало работы В.А. Фаворского, Н.И. Пискарева, С.М. Мочалова, А.И. Кравченко, М.И. Пикова и других. Значительное собрание советских гравюр было использовано Лу Синем при подготовке альбомов, которые представили советское искусство китайской публике и способствовали распространению советских техник и стилей среди китайских художников.

Культурный обмен между Китаем и СССР в 1920–1930-х годах также способствовал укреплению политических и экономических связей между двумя странами. В то время обе страны проходили через периоды революционных изменений и активно искали партнеров для сотрудничества и взаимной поддержки. Искусство как средство культурного обмена играло важную роль в этом процессе, помогая сближать народы и укреплять дружественные связи между странами.

На протяжении своей жизни Лу Синь собрал более 2000 оригинальных современных китайских гравюр, почти 2000 оригинальных иностранных гравюр, а также приобрел более 600 китайских и зарубежных книг по искусству и более 600 периодических изданий. Он первым представил иностранное искусство и опубликовал его в китайских журналах, поддерживал и руководил более чем десятью художественными ассоциациями, редактировал и опубликовал более десяти видов китайских и зарубежных художественных книг и периодических изданий, оформил более шести десятков обложек книг и периодических изданий, перевел множество зарубежных книг и статей по теории искусства. Он читал лекции по искусству, проводил художественные выставки, защищал и продвигал зарождающееся движение гравюры по дереву в Китае и внес выдающийся вклад в развитие китайского современного искусства.

Начало собрания советской ксилографии было заложено в начале 1930-х годов, когда Лу Синь редактировал и исправлял ошибки в переводе книги Серафимовича «Железный поток», сделанном его хорошим другом, переводчиком и писателем Цао Цзинхуа, ему довелось увидеть в журнале «Гравюра» иллюстрации советского художника-графика, мастера ксилографии Н.И. Пискарева, и он очень ими заинтересовался. С помощью своего друга Цао Цзинхуа Лу Синь установил контакт с художниками из СССР. Вскоре после этого он начал приобретать их работы, чтобы собрать коллекцию и изучить искусство гравюры СССР. Удалось выяснить, что советским граверам пришлась по душе китайская сюаньчэнская бумага. Лу Синь закупил в Китае и Японии высококачественную бумагу и отправил ее в Советский Союз в обмен на гравюры советских художников.

Коллекция ксилографии Лу Синя включает в себя широкий спектр произведений советских художников. Она представляет собой слепок тех изменений, которые происходили в советском обществе в первые десятилетия советской власти. Темы произведений варьируются — от социальных проблем до портретов выдающихся деятелей и пейзажей.

Деятельность Лу Синя по сбору гравюр получила горячую поддержку со стороны советских художников, что во многом было связано с неутомимой деятельностью Цао Цзинхуа в Советском Союзе. Лу Синь поручил ему лично посетить Н.И. Пискарева. Когда Пискарев узнал о намерениях Цао Цзинхуа, он показал ему не только четыре выполненные им иллюстрации к роману «Железный поток» А.С. Серафимовича, но и множество работ, которыми гордился, и сказал: «Я понимаю вашу цель и намерение. Это ценнее любых денег. Забирайте все, что вам понравится» [1].

Советско-китайские художественные контакты были особенно активными в первой половине 1930-х годов. Летом 1934 года по приглашению Советской ассоциации иностранной культуры китайский художник, поэт и каллиграф Сюй Бэйхун отправился в Москву, чтобы провести выставку современной китайской живописи. Он также провел переговоры с советской стороной по обмену произведениями искусства. После выставки был отобран ряд работ старых и новых советских художников, которые планировалось отправить в Китай Советской ассоциацией зарубежной культуры. Для обеих сторон это стало началом китайско-советского культурного сотрудничества.

Спустя почти два года, в 1936 году, в Нанкине и Шанхае прошли выставки советской гравюры, в организации которой Лу Синь принимал непосредственное участие. Советский Союз привез большое количество прекрасных картин, в том числе 139 гравюр по дереву. В общей сложности были представлены работы 59 современных авторов. К ним относятся работы В.А. Фаворского, с глубокой художественной композицией, работы А.И. Кравченко, одновременно реалистические и романтические, а также остроумные и юмористические работы Кукрыниксов. Сюй Бэйхун положительно отзывался о Фаворском, Кукрыниксах и других, каждый из которых был способен «проложить собственный путь и создать свой неповторимый стиль»[2]. Часть произведений советской ксилографии была приобретена Лу Синем на выставке в Шанхае.

Лу Синь решил издать сборники ксилографий, так как считал главной задачей популяризацию этого искусства и воспитание нового поколения местных художников-граверов. «Инь юй цзи» (можно перевести как «Коллекция полученной яшмы») — это сборник ксилографий советских граверов, отобранных Лу Синем. Он был напечатан японским издательством «Хунъян Шэ» в 1934 году. Книга содержит в общей сложности 59 работ 11 советских граверов, напечатанных по оригинальной рукописи

автора. Дизайн обложки был выполнен самим Лу Синем. Внизу красный квадрат, название книги, «Инь юй цзи», напечатано вертикально слева, а английское имя автора напечатано справа. Дизайн книги поражает сильным цветовым контрастом и мощной цветовой композицией.

«Инь юй цзи» содержит три работы Митрохина, одну гравюру А.И. Кравченко, девять работ Н.И. Пискарева, восемь произведений В.А. Фаворского, одну гравюру П.Я. Павлинова, семь работ А.Д. Гончарова, шесть — М.И. Пикова, два произведения С.М. Мочалова, четыре гравюры Л.С. Хижинского, четырнадцать — Н.В. Алексеева и четыре работы С.М. Пожарского. Лу Синь не жалел средств и стремился к совершенству, что показывает, как он высоко ценил работы советских граверов и старательно воспитывал поколение молодых граверов в Китае. Книга эта повлияла на мир китайского искусства и оказало большую поддержку развивающемуся движению китайской гравюры.

Примечания:

1. *Цао Цзинхуа.* Туман снега посещает каллиграфию и живопись. // Художественное издательство Байхуа. 2009/03. （曹靖华. 雪雾迷蒙访书画//百花文艺出版社2009/03). С. 3.

2. *Сюй Бэйхун*. Выставка советской гравюры. // Ред. Ван Чжэнь. // Народное издательство Цзянсу. 2005/09.（王震. 徐悲鸿文集//江苏人民出版社 2005/09). С. 107.

Список литературы:

1. *Герчук Ю.Я.* Советская книжная графика. — Москва: Знание, 1986. — 128 с.

2. *Дун Бинюе*. Гравюры на дереве Н.В. Алексеева с точки зрения Лу Синя // Ежемесячник исследований Лу Синя (Китай). — 2019. — № 10. — С. 49–60.

3. *Дун Бинюе*. Статья как форма изобразительного искусства. Ранние взгляды Лу Синя на изобразительное искусство и другие проблемы. // Литературный обзор (Китай). — 2015. — № 4. — С. 21–30.

4. *Ли И.* Советские гравюры и китайский писатель Лу Синь. // Культура и искусство. – 2020. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-gravyury-i-kitayskiy-pisatel-lu-sin (дата обращения: 20.03.2023).

5. *Ли Ишуай.* В.А. Фаворский в Китае: взгляд на его коллекции в обзоре Лу Синя. // Ежемесячник исследований Лу Синя (Китай). — 2019. — № 10. — С. 61–71.

6. Лу Синь. Избранные произведения новой русской живописи. — Шанхай: Издательство Книжного дома Шанхая «Гуанхуа», 1930.

7. *Сюй Бэйхун*. Выставка советской гравюры. // Ред. Ван Чжэнь. // Народное издательство Цзянсу. 2005/09.（王震. 徐悲鸿文集//江苏人民出版社 2005/09). С. 93–120.

8. *Цао Цзинхуа.* Туман снега посещает каллиграфию и живопись. // Художественное издательство Байхуа. 2009/03.（曹靖华. 雪雾迷蒙访书画//百花文艺出版社 2009/03). С. 1–25.

9. *Чэн Голян, Фэн Ваньвань*. Влияние советских гравюр на зарождающееся в Китае искусство гравюры на дереве. // XIII Международная межвузовская научно-практическая конференция «ИСКУССТВО И ДИАЛОГ КУЛЬТУР» Санкт-Петербург, 25 апреля 2019 года. — Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. — С. 505–510.

10. *Чэнь Яньцяо.* Лу Синь и гравюра на дереве. // перевод с китайского А. Новикова и А. Чехутова; послесловие В. Рогова. — Москва: Искусство, 1956. — 65 с.: 30 л. ил.; 22 см.

МА ЦЗЫЮЕ
Аспирант Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
e-mail: 526428871@qq.com

Е.А. ВОСТРИКОВА
ИСАА МГУ, сотрудник Международного центра корееведения МГУ, соискатель Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
e-mail: dolihotella@hotmail.com

MA ZIYUE
Postgraduate student of the Stroganov Russian University of Design and Applied Arts
e-mail: 526428871@qq.com

E.A. VOSTRIKOVA
Institute of Asian and African Studies, Associate of the International Center for Korean Studies MSU, Postgraduate student of the Stroganov Russian University of Design and Applied Arts
e-mail: dolihotella@hotmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_398_403

СОВЕТСКО-КИТАЙСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН В 1930–1940-Е ГОДЫ И СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЙ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ

SOVIET-CHINESE CULTURAL EXCHANGE IN THE 1930–1940S AND THE FORMATION OF THE NEW CHINESE ENGRAVING

Советская гравюра оказала немалое влияние на китайскую гравюру как с точки зрения творческих приемов, так и тематики произведений. Новые тенденции в китайской графике отвечали событиям японской интервенции. Благодаря культурному обмену с СССР в 1930–1940-е гг., Китай использовал опыт советского искусства для политической пропаганды в войне с Японией.

Soviet engraving contributed to the development of Chinese engraving both in the terms of creative techniques and themes. The new trends in Chinese graphics corresponded to the Japanese invasion. Due to the cultural exchange with the USSR in the 1930s and 1940s, China used the experience of Soviet art for political propaganda during the war with Japan.

Ключевые слова: гравюра, культурный обмен, Китай, СССР, война с Японией.
Keywords: engraving, cultural exchange, China, USSR, war with Japan.

Советское искусство в целом и особенно советская гравюра способствовали развитию и совершенствованию китайской гравюры, оказывая прямое влияние как на творческий метод и приемы китайских мастеров, так и на тематику их произведений. Новые тенденции в китайской графике отвечали событиям японской интервенции и росту патриотических настроений в широких народных массах Китая. В 1930–1940-е гг. на освобожденных от японцев территориях появлялись художественные центры и ассоциации. Именно в эти годы расцветают таланты таких мастеров, как Ли Хуа, Ху Ичуаня, Хуана Синьбо, Ли Цюня, Сюй Бэйхуна [2, с. 346–376].

Яркий деятель искусства, наставник и пионер зарождающейся китайской гравюры Лу Синь (1881–1936) заложил основу для развития целой индустрии печатной графики в стране. Его деятельность в сфере искусства привела к тому, что популярность национальной китайской гравюры постоянно возрастала, и именно она стала самым динамично развивающимся художественным направлением в Китае 1930–1940-х гг. К тому же именно Лу Синь увидел в печатной графике оружие, которое могло активно использоваться в антияпонской пропаганде.

Лу Синь не без оснований считал советскую гравюру подлинным сокровищем искусства. Его усилиями с 1931 по 1936 г. было собрано более 216 оригинальных советских ксилографий, офортов, линогравюр и др., которые оказали огромное влияние на творческий метод китайских авторов [3, с. 52–53].

Подлинными шедеврами мастера гравюры Ли Хуа (1907–1994) являются его работы «Рычи, Китай!» (1935) и «Волна гнева» (1946), отмеченные особой экспрессией и эмоциональным напряжением. В гравюре «Рычи, Китай!» Ли Хуа испещряет большое пустое пространство грубыми,

мощными черными линиями. Рисунок прост, но предельно выразителен: вены на руках связанного человека вздуты, словно бы рвутся наружу, его рот широко отверст в крике. Зритель можете почувствовать всю полноту людского гнева в ответ на драматические события китайской истории того времени. Гравюра — больше, чем художественный образ, это символ народного возмущения, его воля к свободе, желание сбросить оковы, готовность противостоять силам зла и угнетения, которые олицетворяли собой японцы. Это обращенный к народным массам призыв объединиться в борьбе против иностранного агрессора, против национального унижения. Работа «Рычи, Китай!» имела большой общественный резонанс. Важно отметить, что Ли Хуа — ровесник знаменитого советского гравера Н.Н. Жукова (1908–1973), с которым у него были дружеские отношения. Жуков руководил приемом делегации китайских граверов в Советском Союзе и способствовал тому, чтобы китайские мастера имели возможность глубже познакомиться и изучить традиции советского искусства, он создал все условия для обмена работами между советскими и китайскими художниками. Символичен в этом контексте подарок, сделанный Н.Н. Жуковым Ли Хуа, — его книга «Не терять времени впустую», с дарственной надписью автора, адресованной китайскому мастеру [1].

Ху Ичуань (1910–2000) также активно изучал опыт советских граверов. Его работа «Отправляясь на фронт» (1932) является одним из шедевров китайской ксилографии. Техника мастера изящна и совершенна. Свободно владея резцом, Ху Ичуань создает завершенную композицию, где объемное пространство черного резко контрастирует со столь же объемным пространством белого. Напряженная динамичная сцена призывает людей объединиться в борьбе против японских захватчиков.

Хуан Синьбо (1916–1980), один из выдающихся китайских мастеров, интересовался советскими опытами гравюры на дереве. Обращаясь к ним, он, следуя учению выдающегося художника и просветителя Лу Синя, постепенно формировал собственный и шире национальный стиль ксилографии. Его репрезентативные произведения — «Яростный рев» (1934), «Лодочник» (1933) и «Портрет Лу Синя» (1936).

Ли Цюнь (1912–2012) стал одним из пионеров и основателей развивающейся китайской гравюры, на творчество которого также повлияла советская школа. Он был среди основателей Ассоциации ксилографии и почетным председателем Ассоциации китайских граверов. Наиболее известные работы Ли Цюня — «Сбор листьев» (1936), «Путь к спасению» (?),

«Контрабанда японских захватчиков» (1936), «Урожай» (1936), «Портрет Лу Синя» (1936).

Очевидно, что теоретическая и практическая деятельность Лу Синя служила распространению знаний о советской гравюре, тогда как мероприятия по культурному обмену между Китаем и СССР в это время способствовали знакомству с советским искусством и развитию китайской печатной графики.

В 1934 г. выдающийся китайский живописец Сюй Бэйхун (1895–1953) получил приглашение в рамках художественного обмена привезти свои произведения в Москву и Ленинград, а также подготовить выставку современной китайской живописи, сопроводив ее научной лекцией. После завершения выставки Сюй Бэйхун передал некоторые из своих картин в дар Советскому Союзу. Выставка, лекция и научный семинар сыграли большую роль в активизации культурного обмена между Китаем и СССР, став ярким примером культурной дипломатии двух стран. В ходе мероприятий была осуществлена подготовка выставки ряда работ советских художников для экспонирования их в Китае. В июле того же года в Шанхае состоялась выставка художественных произведений советских мастеров. Сюй Бэйхун был на банкете в честь первого советского полпреда в Китае Д.В. Богомолова (с 1933), где в присутствии высокопоставленных лиц обсудил с представителями советской стороны культурное взаимодействие Китая и СССР.

В 1935 г. была создана Китайско-советская культурная ассоциация, в рамках деятельности которой проводились многочисленные научные и творческие семинары. Уже в 1936 г. была организована «Выставка советской гравюры», получившая высокую оценку широкой общественности обеих стран. На открытии выставки присутствовали такие высокопоставленные гости, как председатель Законодательного юаня и председатель правления Китайско-советской культурной ассоциации Сунь Кэ, полпред СССР в Китае Д.В. Богомолов, ректор Национального центрального университета Ло Цзялунь, художник и каллиграф Ван Ци и многие др. Для этой выставки Советский Союз предоставил выдающиеся произведения искусства 59 авторов. Были привезены ксилографии, офорты, литографии, гравюры на бересте, картины, выполненные углем, пастелью, пером, цветными карандашами, акварелью, — всего 239 произведений советской школы. Выставка пользовалась огромным успехом.

В своем отзыве «Вспоминая выставку советской гравюры» Лу Синь отмечал, что советская гравюра, искренняя и мощная, дарила зри-

телю живые и яркие переживания. Это культурное событие оказало значительное влияние на китайских мастеров печатной графики. Реализм и сила воздействия на зрителя советской гравюры сыграли важную вдохновляющую роль в революционной борьбе Китая и антияпонской пропаганде [4, с. 83].

В связи с обострением китайско-японских отношений, в 1937 г. культурный и художественный обмен между Китаем и Советским Союзом стал еще более тесными и активным. В 1938 г. в СССР была привезена «Выставка карикатуры, посвященной войне в Китае». В 1940 г. в Музее Востока в Москве состоялась «Выставка китайского искусства», вызвавшая широкий общественный резонанс. Наряду с китайскими древними реликвиями, на ней были представлены гравюры, посвященные теме освободительной борьбы против японских захватчиков.

В 1942 г. Китайско-советская культурная ассоциация провела вторую выставку советской печатной графики. Вслед за ней в 1943 г. последовала очередная «Национальная выставка гравюры». В 1944 г. на специально организованном семинаре было отобрано более 70 работ мастеров китайской гравюры для отправки их на выставку в Советский Союз.

Культурный обмен между СССР и Китаем не ограничивался выставочным процессом. Китайские граверы постоянно публиковали статьи о культурной жизни в Советском Союзе. В 1942 г. в «Письме китайских граверов советским граверам», подписанном более чем 250 китайскими художниками, такими как Лу Хунцзи, Ван Ци, Дин Чжэнсянь, Ху Ичуань, Гу Юань и др., выражалась благодарность советским мастерам, своими работами послужившим развитию новой китайской печатной графики [4, с. 84].

В 1943 г. А.М. Герасимов, председатель организационного комитета Союза советских художников, написал китайским коллегам ответ, где высоко оценил достижения китайской гравюры и результаты мероприятий в рамках культурного обмена, благодаря которому два народа стали лучше понимать друг друга, а советские граждане смогли выразить сочувствие и свою поддержку китайскому народу в войне против агрессора [4, с. 85].

Подводя итоги, отметим, что значение, которое деятели китайского искусства придавали в 1930–40 гг. советскому искусству, раскрывается в публикации 30 монографий по теории и технике советской живописи разных направлений и более чем в 10 альбомах и каталогах с иллюстрациями. Такая форма культурного обмена способствовала тому,

что китайские художники смогли лучше узнать и понять искусство соцреализма. Китай продуманно изучал и использовал опыт советских мастеров, применяя его в развитии новой национальной гравюры, которая благодаря усилиям выдающегося художника и просветителя Лу Синя стала мощным оружием политической антияпонской пропаганды.

Список литературы:

1. *Сунь Июй.* Влияние советской гравюры на китайское изобразительное искусство: хроника появления первых гравюр в СССР. Изобразительное искусство и арт-рынок, 2014 (02). (孙以煜《中国美术的苏联版画情结—苏联版画原拓收藏纪事》. 美术与市场, 2014 (02)).

2. *Сычев В.Л.* Новая гравюра Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — М.: Государственный музей Востока, 2016. — 384 с.

3. *Цзян Ин, Хоу Яцюнь.* Ценность, мотивы и культурные каноны: распространение и принятие советской гравюры 1920-х и 1930-х годов в Китае. Обзор современного искусства, 2021 (01): 52–56. (蒋英, 候亚群. 价值、动机与文化维模：20世纪二三十年代苏俄版画在中国的传播与接受. 美术观察, 2021 (01): 52–56).

4. *Цзян Линь, Ши Гань.* Китайско-советский обмен произведениями искусства до и после Японо-китайской войны, 2018 (07): 81–85. (江琳, 石干. 抗战前后的中苏美术交流. 炎黄春秋, 2018 (07): 81–85).

А.А. ДРОЗДОВ
Доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова, РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: camertus@mail.ru

A.A. DROZDOV
Associate prof., Moscow State University, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: camertus@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_404_417

СТЕКЛО ИЗМАЙЛОВСКОГО ЗАВОДА ПО ДАННЫМ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ

GLASS OF THE IZMAILOVSKY FACTORY ACCORDING TO WRITTEN SOURCES

Рассмотрена история первого русского казенного стеклянного завода, располагавшегося вблизи царской подмосковной резиденции в Измайлово. Основанный в 1668 г., он первоначально производил посуду из зеленого стекла. В 1670 г. на завод были приглашены четыре иностранных мастера, один из которых, возможно, был венецианцем, а трое других — выходцами с нижнего Рейна. По крайней мере, двое из этих мастеров работали на заводе длительное время и определили стиль его художественной продукции. Завод выпускал посуду, преимущественно, из белого стекла, выполненную на венецианский манер, в том числе «сосуды фигурные», «льдовое стекло» и изделия с филигранью. В статье сделана попытка воссоздать ассортимент продукции завода в 1670-е и 1680-е гг., основываясь на Приходной и Расходной книгах 7185 г. (с сентября 1676 по август 1677 г.), Описи Измайловского дворца 1687 г., а также Описи имущества В. Голицына 1690 г. и некоторых других документах, как ранее опубликованных, так и обнаруженных в архивах.

The history of the first Russian state-owned glass factory, located near the royal residence near Moscow in Izmailovo, is considered. Founded in 1668, it originally produced green glassware. In 1670, four foreign craftsmen were invited to the factory, one of whom may have been a Venetian, and three others from the lower Rhine. At least two of these craftsmen worked at the factory for a long time and determined the style of its artistic production. The plant produced mainly white glassware, made in the Venetian style, including «shaped vessels», «ice glass» and filigree items. The article attempts to recreate the range of the plant's products in the 1670s and 1680s, based on the Receipt and Expenditure Books of 7185 (from September 1676 to August 1677), the Inventory of the Izmailovsky Palace of 1687, and the Inventory of V. Golitsyn's property of 1690 d and some other documents, both previously published and found in the archives.

Ключевые слова: русское художественное стекло, стекло на венецианский манер, Измайловский стеклянный завод, филигранное стекло.
Keywords: Russian artistic glass, «façon a Venice» glass, Izmailovsky glass factory, filigree.

Истории первого в нашей стране казенного стеклянного завода, занимавшегося выпуском стекла «на дворцовый обиход», посвящено немало литературы. Первым интерес к этому предприятию проявил И.Е. Забелин, поместивший в свой фундаментальный труд не только сведения о заводе, но и обнаруженные им Приходную и Расходную книги 7185 г. (с сентября 1676 по август 1677 г.) и описи Измайловского дворца 1687 г., частично включенные в приложение к изданию [1]. Много архивных сведений о заводе приводит Н.А. Бакланова [2]. Большое внимание измайловскому стеклу уделяет в своих работах Н.А. Ашарина [3; 4]. Сохранились Приходная и Расходная книги 7185 г., то есть содержащие записи с 1 сентября 1676 г. по 31 августа 1677 г., впервые цитированная И.Е. Забелиным, но в полном виде издана А.В. Топычкановым [5]. Она дает нам ценнейшую информацию обо всем ассортименте заводской продукции и ее количестве. Отсутствие более поздних описей сильно затрудняет изучение позднего измайловского стекла. В этой и следующей статьях сделана попытка рассмотреть всю историю завода в контексте развития европейского стеклоделия второй половины XVII — начала XVIII в. (1).

Измайловский завод был построен в 1668 г. по указу Алексея Михайловича в селе Измайлово на реке Серебрянке по образцу первого русского завода, располагавшегося в деревне Духанино [6; 7]. В январе 1669 г. на нем работали два местных мастера (Борис Иванов, Григорий Васильев) и «немчин» Иван Мартынов [2, с. 132], пришедшие с Духанинского завода и в 1672 г. отпущенные на «старый свой завод» [2, с. 134]. В Расходной книге Тайного приказа за 1669 г. имеется запись, из которой следует, что в марте 1669 г. жалованье на заводе получали семь человек, а вместе с Иваном Мартыновым, на заводе работал и Христофор Кункель, возможно, родственник приглашенного в 1633 г. из Стокгольма на Духанинский завод Койета «немчина» Павла Кункеля [2, с. 122] (2). Никаких сведений о продукции завода в первый год его работы не сохранилось. Можно предположить, что она повторяла продукцию Духанинского завода. Сосуды выдувались из «зольной материи» — стекла, сваренного на золе и окрашенного примесями железа в зеленый или коричневый цвет.

В первой половине 1670 г. на завод прибыли четыре иностранных мастера — «виницейцы» Ловис Моет, Ян Арципухор, Петер Балтус и Индрик Лерин. Иоаганн Кирбургер (ум. 1721), описывая русскую торговлю в 1674 г. [8, с. 118], указывает, что Измайловским заводом управляет итальянец, «мастер по имени Мигнот». По-видимому, речь идет о Ловисе Моете (Луиджи Мигноте), который получал на заводе самое большое жалованье — 15 руб. 15 алтын 5 денег в месяц (3). Ловис Моет и Ян Арципухор в русских источниках более нигде не упоминаются, возможно, что их пребывание в России было недолгим.

О Петере Балтусе известно, что он ездил в Голландию за материалами в 1688–1692 гг. [9] и еще раз въезжал в Россию в марте 1697 г. [10]. Индрик Лерин (4) упоминается в документе 1711 г. [12], когда он вынужден был покинуть завод, переданный в ведение Аптекарского приказа и перешедший на производство аптекарской посуды. Таким образом, Лерин проработал на заводе более 40 лет (5).

Все это свидетельствует о сохранении традиций гутного стеклоделия XVII в. вплоть до начала 1710-х гг., когда выпуск художественного стекла на Измайловском заводе прекратился.

С прибытием в Москву «виницейских» мастеров начинается качественно новый этап развития производства. На заводе варили как зеленое, так и «белое», то есть бесцветное стекло. Все производство «белого стекла», по документам 1676 и 1687 г., помещалось в бревенчатом амбаре, в котором

стояла кирпичная печь с горшками, а рядом в чулане — «печь кирпичная с трубою, в которой стекло обжигают» [13, л. 141; 5, с. 221]. Мастера выдували изделия как в свободной технике, так и используя медные формы [13, л. 144; 5, с. 122]. Для работы «в стеклянном амбаре», помимо постоянных мастеров, нанимали временных работников из близлежащих сел [14, л. 114; 5, с. 98].

Судя по упоминаниям в источниках, завод производил изделия в гутной технике — гладкие и с различными видами рифления. Рельефную фактуру поверхности придавали как выдуванием в проволочные формы, так и созданием рифленой фактуры защипыванием горячего стекла специальными щипцами. Такую поверхность в источниках называют «чешуйчатой», «клетчатой». Некоторые изделия, выдутые в форму, имели выпуклый рельефный декор, в источниках они названы «пупчатыми» (6). Упоминаются и «чаши льдовые большие» и «стаканы льдовые», то есть льдистого стекла, которое было распространено в Нидерландах. Делали изделия и с фигурами («чарки маленькие потешные фигурные»), которые выдували на венецианский манер (7). Для этих целей на заводе имелось «семь трубок стеклянных, чем делаютца фигуры» [13, л. 148 об.; 5, с. 223].

Измайловское производство было камерным, много посуды шло на нужды царского двора (8). Известно, что на заводе не раз бывал царь Петр I. Но особенно часто его посещают другие члены царской семьи — жена царя Ивана царица Прасковья Федоровна («изволила взять стеклянных судов»), сестра Петра I царевна Наталия Алексеевна и его первая жена царица Евдокия Лопухина (9). Стеклянные сосуды имелись в царских хоромах и в Измайловской приказной избе [16, л. 59 об.; 5, с. 277]. Чтобы хотя бы частично окупить расходы на производство, измайловское стекло поступало в продажу. В Описи за 1686 (7194) г. упоминается «Книга записная стеклянным судам, что дано на продажу целовальнику на Гостиный двор [13, л. 207 об.; 5, с. 241]. Там, рядом с Красной площадью, располагался деревянный шалаш, «в нем полки дощатые, где ставятся стеклянные суды» Измайловского завода [13, л. 231–232 об.; 5, с. 246]. Сохранился перечень посуды, переданный в период с 20 по 29 декабря 7185 (1676) г. в лавку на Гостином дворе: «…на Гостиный двор продать дано 70 скляниц четвертных с шурупами, 65 скляниц четвертных без шурупов зеленого стекла, 10 стаканов высоких, 113 стаканов плоских, 60 оловеничков белого стекла» [14, л. 407; 5, с. 178].

На заводе имелась одна стекловаренная печь, в которую помещали горшки. Мастер составлял материю, засыпал ее в горшки и начинал

варку. Как только горшок «поспевал», мастера-выдувальщики приступали к выработке стекла. На один горшок уходило от 2 до 6 дней работы, в зависимости от количества стекла (горшок мог потечь при варке и тогда стекла в нем было меньше) и сложности исполнения изделия. После этого «поспевал» следующий горшок, и бригада выдувальщиков переходила к нему. В одних горшках была «зольная материя», то есть зеленое стекло, в других белая — «поташная». В зимний период (с 1 декабря 1676 г. по 26 апреля 1677 г.) стекло не варили и изделия не изготавливали, то есть завод работал лишь семь месяцев в году.

Из зеленого стекла выполняли скляницы различных форм («круглые», «четвероугольные», «виницейские», «с шурупами», то есть с оловянными завинчивающимися крышками), сулеи разной вместимости («ведерные», «полуведерные», «четвертные», «получетвертные»), братины (10), ставцы (11), кружки, кувшины разного размера, мухоловки, блюда, ставики (12), а также чарки (13) и перешницы. Зеленое стекло использовали для хранения напитков и подачи к столу ягод (14).

Возможно, что в 7185 г. на заводе его вообще не варили, так как в документах есть сведения только о приходе посуды из белого стекла, а количество числившихся на складе в остатке изделий на начало и конец 7185 г. совпадает (табл. 1). В Описи 1687 г. перечислено всего 23 изделия из зеленого стекла (15).

Таблица 1. Перечень изделий зеленого стекла Измайловского завода, имеющихся в остатке на начало и конец 7185 г. [14], а также имевшихся в наличии в 7195 г. [13]

Изделия	Размер*	Форма	Виды декора	В остатке на начало 7185 г.**	В наличии на конец 7185 г.**	На складе в 7195 (1687) г.
Блюда				26	26	6
Братины и братинки				15	50	1
Кружки				50	50	
Кувшины	Кувшины и кувшинцы самые маленькие			126	126	
Мухоловки				100	100	
Перешницы				20	20	
Скляницы	Четвертные, середние, четвертные, самые маленькие	Виницейские, с шурупами и без шурупов	Витые, клетчатые	700	700	
Ставики	Большие, средние и малые	Высокие и плоские		85	85	9
Ставцы				56	56	
Сулеи	Ведерные, полуведерные, четвертные, получетвертные			191	191	
Торелки				—	—	1
Чарки				15	15	
Чернильницы				—	—	6

* В источнике обозначен только при отличии его от обычного (стандартного)

** 7185 г. начался 1 сентября 1676 г. и закончился 31 августа 1677 г. В течение этого года сведений о производстве на заводе изделий из зеленого стекла нет

Таким образом, можно утверждать, что завод специализировался на выпуске изделий из белого поташного стекла (16). Ассортимент его был широк, от уникальных изделий до продукции, изготавливающейся партиями.

Наиболее репрезентативными стеклянными сосудами были кубки. К началу 7184 г. на складе имелось 133 кубка, причем у 17 из них основания треснули, то ли от небрежного хранения, то ли по причине недостаточного отжига стекла. В Приходной книге есть их подробный перечень: «Сорок три кубка с кровлями и в том числе два с цветными репьями,

один призолочен, пятьдесят четыре кубка без кровель, четыре кубка долгих потешных, деветь кубков плоских, двадцать четыре кубка потешных». За весь 7184 г. завод произвел всего 13 кубков, из них 12 потешных и один «змеиный», который мы обсудим позже. Все они поступили на склад, где к концу 7184 г. их число стало 146. Иными словами, за этот год ни один из кубков не был взят со склада для нужд двора.



Рис. 1. Фрагмент сулейки «в золотник», Москва, находка 2022 г.

В 1670-е гг. рюмки еще только входили в употребление. Их производили буквально в штучном количестве — за год всего 24 штуки. Из них 15 в Приходной книге 7185 г. названы граненными (17). Пять рюмок были тройными (18). В 7185 г. на заводе была изготовлена одна уникальная рюмка — «размером в сажень» (19).

Самым популярным при дворе видом посуды в 1670-е гг. были стаканы. За год на Измайловском заводе их было произведено более четырех с половиной тысяч, а годовой расход стаканов составил 240 штук. В Приходной книге и другие документы различают стаканы по высоте (высокие, «плоские», то есть имеющие небольшую высоту), а также по способу декорирования — гладкие и рельефные — мелкочешуйчатые, крупночешуйчатые, пупчатые, клетчатые, «льдовые» — исполненные в технике кракле. Многие плоские стаканы были украшены «обручками» — горизонтальным валиком в верхней части тулова. По-видимому, большинство стаканов имели стандартный размер. Делали и большие стаканы — «за два один». В единичном количестве выдували стаканы еще большего размера — вплоть до объема «в четверть ведра и больше». Некоторые стаканы, как и кубки, были с «кровлями». В небольшом количестве изготавливали и стаканы с рукоятями.

Наряду со стаканами, документы упоминают и достаканы, по-видимому, меньшего размера и более богато декорированные, часто украшенные золотом (20). Шесть таких золоченых достаканов, принадлежавших «государю царевичу и великому князю Федору Алексеевичу», в 1675 г. украла свита, сопровождавшая царя при посещении ими Измайловского дворца [17, с. 1598–1599]. Возможно, все достаканы были импортные, так как в Приходной книге Измайловского завода 7185 г. они вообще не упоминаются.

Из белого стекла (таб. 2), помимо кубков, рюмок и стаканов, делали кружки, чарки, тарели, склянки, братины, чаши, ставцы, кувшины, в том числе и те, которые использовали вместо ваз («кувшины, в коих цветы подаютца», оловеники (склянки для спиртного с оловянными закручивающимися пробками), сковородки, лампады, солонки, «яблоки большие и малые» (21). Для хранения напитков служили сулеи — круглые или плоские бутыли с вытянутым горлом. Крупные сулеи размером от ведра до одной восьмой ведра выдували из зеленого стекла. Некоторые сулеи в четверть ведра и меньше делали и из белого стекла. Из него же изготавливали и небольшие сулейки, которые пользовались популярностью, их число исчисляется сотнями. «Сулейки в золотник» использовали как емкости для лекарств (рис. 1). На стол напитки подавали в «скляницах», имевших прямоугольную форму (эти «четвероугольные скляницы» позднее станут называть штофами), но известны и круглые скляницы, вмещавшие от трех до шести стопок.

Некоторые виды посуды («торелки», кадочки, ведерки, котлики) упоминаются только в документе 1687 г., возможно, их стали производить позже.

Таблица 2. Перечень изделий белого стекла Измайловского завода, имеющихся в остатке на начало 7185 г. и произведенных в течение этого года [14], а также имевшихся в наличии в 7195 г. [13]

Изделия	Размер*	Форма	Виды декора	Количество изделий			
				в 7185 г.**			В 7195 (1687) г.
				В начале	Сделано	В конце	
Блюда	Средние		Полосатые	—	—	—	24
Блюдечки				10	—	10	
Братинки				18	17	35	13
Ведерочки				—	—	—	1
Кадочки				—	—	—	9
Котлики***				—	—	—	3
Кружечки		С рукоятьми		11	—	11	

Кубки		Плоские, высокие, потешные, потешные долгие, на змее двойном, с кровлями и без кровель	С цветными репьями, один кубок призолочен	133	13	146	14
Кувшины и кувшинцы	Водяные, «в коих цветы подаютца», маленькие	О двух рукоятях, о трех рукоятях, о трех носиках («рыльцах»), высокие	О трех обручах	87	50	137	2
Лампады	Большие			79	8	87	13
Оловенички				90	72	163	23
Подсвечники			Призолочены	2	1	2	
Рюмки	Тройные, в сажень		Граненые, витые, на низких поддонах, на поддонах, на яблочках	70	24	72	30
Склянки (скляницы)	По три чарки, по шесть чарок, малые, средние, четвертные	Круглые, четвероугольные, аптекарские	Гладкие, клетчатые, чешуйчатые, полосатые	21	436	469	163
Скляницы уринные				—	—	—	23
Сковородки	Большие и малые			47	—	47	

Солонки				25	—	25	
Ставцы				4	—	4	
Стаканы	Большие (за один два); «в четверть ведра и больше»	Плоские, высокие (высоконькие), с кровлею, приказные	Гладкие, чешуйчатые, крупночешуйчатые, льдовые, полосатые, клетчатые, витые, пупчатые, с обручками	1706	4506	5972	1513
Сулеи и сулейки	Большие, малые, в золотник, в четверть ведра		Гладкие, полосатые, витые, клетчатые	94	1687	2020	553
Торелки	маленькие			—	—	—	7
Трости				—	—	—	1
Фляги				—	—	—	2
Чарки	Большие, маленькие	Потешные фигурные		—	—	—	23
Чаши	большие		Гладкие, льдовые		6	7	36
Яблоки	большие			—	—	—	24

* В источнике обозначен только при отличии его от обычного (стандартного)
** 7185 г. начался 1 сентября 1676 г. и закончился 31 августа 1677 г.
*** Котлы небольшого размера

Примечания:

1. Точное место Измайловского завода неизвестно, хотя примерное его местонахождение отмечено на схеме в книге В.П. Кругликова [18]. Из царской резиденции на Измайловский остров на завод легко можно было попасть по дамбе.

Археологических раскопок на месте завода не проводилось. О находках исторических стекол на месте завода автору ничего неизвестно.

2. «Марта в 22 день.... По указу великого государя, ево государева жалованья кормовых денег, на прошлый февраль да на нынешней март месяц, села Измайлова стеклянных заводов мастеровых людям: иноземцом Ивану Мартынову — сорок рублев; Христофору Кунколю, Ивану Яковлеву, Марку Иванову; русским — Гришке Васильеву, по двадцати рублев человеку; Бориску Иванову — дватцать четыре рубля; ученику их, Еремке Тимофееву, — шесть рублев; всего семи человеком — сто пятьдесят рублев» [19, с. 1178–1179].

3. «По указу великого государя, ево государева жалованья кормовых денег стеклянным мастером иноземцом Виницеяном, на нынешний июнь и впредь на июль и на август месяцы, Ловису Моету — по пятнадцати рублев по пятнадцати алтын по пяти денег, Яну Арцыпухару — по одиннадтцати рублев по дватцати по девяти алтын з денгою, Петеру Балтусу, Индику Лерику — по осми рублев по тритцети по два алтына человеку на месяц; итого сто тритцать пять рублев дватцать один алтын» [19, с. 1337]. Приведена запись в Расходной книге 1669–1670 г. (лето 1670 г.).

4. Возможно, в «деле по просьбе стеклянного мастера Андрея Лигера о незатруднении его женитьбы», датированном 13 февраля 1674 г. [11], речь идет об Индрике Лерине. В противном случае, придется признать факт работы в России еще одного иностранного стеклодела.

5. В работе [21] утверждается, что Лерин перешел на Ямбургский завод. Однако в списках мастеров Ямбургского завода имя Лерина отсутствует. Автор не обнаружил и иных документальных подтверждений этому факту.

6. В Описи имущества князя В.В. Голицына упомянуты «четыре стокана измайловских, в том числе один пупчатой» [16, с. 104].

7. Среди запасов к фигурному делу в Описи 1687 г. упомянуты «двести пузырьков маленьких ко птичкам стеклянных» [13, л. 148; 5, с. 223].

8. В 1677 г. «Июля в 21 день к великому государю царю ... Феодору Алексеевичу ... В хоромы подано 16 склянок клетчатых белого стекла» [14, л. 404 об. — 405; 5, с. 177]. В Описи за 1685 (7191) год цитирована «роспись, что в хоромы подано стекляных судов к великой государыне благоверной царевне и великой княжне Марфе Алексеевне», сестре Петра I [13, л. 193 об.; 5, с. 236].

9. «Сентября в 12 день великая государыни благоверная царица и великая княгиня Парасковья Федоровна и великая государыни благоверная царица и великая княгиня Евдокея Федоровна изволили быть в селе Измайлове на стеклянном заводе и на запасном дворе и изволили послать бояронь и девичь в полату на остров для стеклянных судов» [15, л. 11 об.; 5. с. 263].

10. Братина — сосуд в форме горшка, в котором подавались напитки.

11. Ставец — глубокое блюдо, общая застольная миска.

12. Ставики — небольшие сосуды, состоящие из двух равновеликих глубоких чаш на поддонах, одна из которых выступала в роли крышки.

13. Чарки имели вид чаши на поддоне, они были предназначены для питья крепких напитков. Чаркой называли также меру объема в одну сотую ведра.

14. В 1677 г. «июля в 17 день к великому государю царю и великому князю Феодору Алексеевичу ... в село Покровское в хоромы подано 10 скляниц виницеек с шурупы, 8 скляниц середних без шурупов, 10 сулеек четвертных, 3 сулейки получетвертных зеленого стекла». «В Просянский сад для подношения к великому государю в хоромы ягод дано 15 кувшинов, 20 кружек, 10 ставиков зеленого стекла» [14, л. 404 об.; 5, с. 177].

15. Главным поставщиком зеленого стекла был Духанинский завод Койета. Помимо этого, зеленое стекло поступало в Москву и из черкасских земель.

16. Белое поташное стекло производили и на Черноголовском заводе. Хотя по скупому перечню он имел сходный ассортимент (лампады, сулейки, стаканы гладкие, крупночешуйчатые, полосатые, льдовые, а также братинки, чарки и другая посуда из белого стекла — см.: [13, л. 139 об.; 5, с. 221]), современники без труда различали продукцию этих двух предприятий. Судя по документам, там не только выдували изделия из стекла, но и расписывали их. В Описи 1685 (7193) года упомянуты «Тетрадь росходная на черноголовский стекляный завод краскам и золе и дровам» [13, л. 201 об.; 5, с. 239] и «Тетрадь записная остаточным краскам и золе на Черноголовском стеклянном заводе» [13, л. 202; 5, с. 239].

17. То есть, имеющих грани, не круглых. Возможно, имели пирамидальную чашу пяти- или шестигранной формы с вертикальными ребрами. Фрагменты таких изделий, но выполненных из зеленого стекла, найдены на территории Москвы. Собственно огранки, то есть декорирования стекла шлифованными и полированными плоскостями в 1670-е гг. в стеклоделии не применяли.

18. Возможно, что тройные рюмки напоминали известные в богемском стекле двойные, тройные и четверные бокалы, которые собирались в пирамиду, так как крышка нижнего бокала служила одновременно основанием верхнего, см.: Прага, музей Декоративного искусства, инв. 15 147/1922, опубл. в [20, № 23].

19. Рюмки поступали, в основном, в царские дворцы. Так, в Описи 7185 г. читаем: «Августа в 14 день по указу великого государя ... в Приказ Большого дворца отпущено 5 рюмок тройных, тож число граненых витых, 10 рюмок граненых же на ниских поддонях да рюмка длиною в сажень белого стекла» [14, л. 405 об. — 406; 5, с. 177]. Напомним, что 1 простая сажень — это 152,76 см.

20. См. в «Описи хором князя В.В. Голицына: «…три достакана чистого стекла, два достакана резных с кровли. Пять стоканов» [1, с. 576]. В Казенной палате жены князя В.В. Голицына Авдотьи находился «достакан хрусталной резной с кровлею» [16, с. 108].

21. Яблоки — подвесные полые шары, часто раскрашенные или золоченые. См. описание хором князя В.В. Голицына: «Посредине полаты вверху репей резной с лучами, местами золочен сусальным золотом и расцвечен красками розными; из репья кольцо железное, а в кольце на железе паникадило медное… да яблоко стеклянное на лентах» [1, с. 586]. В другом месте — «три шандала стенных …и три яблока стеклянных небольших на немецких лентах» [1, с. 587].

Список литературы:

1. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. — 4-е издание, с доп. — Москва: Ступин, 1918.

2. *Бакланова Н.А.* Стеклянные заводы в Московском государстве XVII века // Очерки по истории торговли и промышленности в России в 17 и в начале 18 столетия. Труды ГИМ. Выпуск 4. — Москва, 1928. — С. 119–141.

3. *Ашарина Н.А.* Русское художественное стекло конца XVII — третьей четверти XVIII вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 1975.

4. *Ашарина Н.А.* Русское стекло. — Москва: Галарт, 1998.

5. *Топычканов А.В.* Повседневная жизнь дворцового села Измайлова в документах приказной избы последней четверти XVII века. — Москва: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2004.

6. *Кулишер И.М.* Очерк истории русской промышленности. — Москва: Издательство Юрайт, 2023.

7. *Варенцова Л.Ю.* Стекольные заводы в составе дворцового хозяйства в России в XVII веке // Вестник ВГУ, серия: история, Политология, Социология. — 2019. — № 4. — С. 23–26.

8. *Курц Г.Б.* Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. — Киев: Типография И.И. Чоколова, 1915.

9. РГАДА. Ф. 150. Оп. 1. Л. 116 об.

10. РГАДА. Ф. 150. Оп. 1. Л. 138 об.

11. РГАДА. Ф. 150. Оп. 1. Л. 101.

12. РГАДА. Ф. 248. Оп. 9. Д. 511. Л. 25–26.

13. Опись 1687 — ГМЗК. Ед. хр. А-1062 (К-1253).

14. Приходно-расходная книга 1676/77 гг. — ГМЗК, ед. хр. А-1063.

15. РГАДА. Ф. 181. Оп. 1. Кн. 545.

16. Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Том 4. — Санкт-Петербург, 1893.

17. Дворцовые разряды. Том III (с 1645 по 1676 г). — Санкт-Петербург: Типография II отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1852.

18. *Кругликов В.П.* Измайлово. — Москва: Московский Рабочий, 1948.

19. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссией. Том 23. Дела Тайного приказа. — Санкт-Петербург: Сенатская типография, 1904.

20. *Drahotova O.* Barokní rezané sklo 1600–1760. — Zámek Troja, 1989.

21. *Субботина О.С.* Индрик Лерин и фигурное стекло Ямбургского стекольного завода начала XVIII века // Искусство в диалоге культур: IX Международная межвузовская научно-практическая конференция. Выпуск 9: Сборник научных трудов / под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. — Санкт-Петербург: ООО «Книжный дом», 2015. — С. 329–330.

Е.В. ВАСИЛЕНКО
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистр кафедры «Художественное стекло» РГХПУ имени С.Г. Строганова
e-mail: elenalopasova@mail.ru

П.Г. ВАСИЛЕНКО
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистр кафедры «Художественное стекло» РГХПУ имени С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

Е.А. СЕМЕНОВА
Доцент кафедры «Художественное стекло», РГХПУ имени С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

E.V. VASILENKO
Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University, master's student of the Art Glass Department.
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: elenalopasova@mail.ru

P.G. VASILENKO
Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Art Glass Department. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: pavelvasilenko@list.ru

Е.А. SEMENOVA
Associate Professor of the Art Glass Department. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kato.semenova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_418_428

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА В ДИЗАЙНЕ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

FEATURES OF THE USE OF ART GLASS IN THE DESIGN OF ARCHITECTURAL SPACE

В данной статье представлен анализ особенностей использования различных техник и технологий в исполнении произведений из художественного стекла в дизайне архитектурного пространства, грамотное применение, в зависимости от места и характеристик объекта. Учитывая красоту и богатство такого материала, как стекло, художнику необходимо использовать все свои знания и навыки, фантазию и эстетическое чутье. Проектирование и выполнение художественных произведений из стекла должно основывается на изучении истории стеклоделия и современных подходах его обработки. Синтез современной архитектуры и монументально-декоративного искусства в стеклоделии поможет создать концептуальное, креативное решение для любого средового пространства, которое неотъемлемо должно базироваться на системном подходе к техническим условиям выполнения произведения, обоснованного метода для обработки конкретного вида стекла и задач художественного образа.
Все методы обработки стекла, которые были известны из истории, использовались ранее или современные техники, которые применяются в настоящее время, дают возможности для воплощения любых творческих задач, позволяют найти наиболее обоснованные пути в решении дизайна архитектурного пространства. Архитектурная среда с применением художественного стекла всегда обладает качествами изысканности и индивидуальности, дает возможность моделировать пространство.

This article presents an analysis of the features of the use of various techniques and technologies in the performance of works of art glass in the design of architectural space, competent application depending on the location and characteristics of the object. Given the beauty and richness of such a material as glass, the artist needs to use all his knowledge and skills, imagination and aesthetic flair. The design and execution of works of art made of glass should be based on the study of the history of glassmaking and modern approaches to its processing. The synthesis of modern architecture and monumental and decorative art in glassmaking will help to create a conceptual, creative solution for any environmental space, which should be inherently based on a systematic approach to the technical conditions of the work, a reasonable method for processing a specific type of glass and the tasks of the artistic image.
All methods of glass processing that were known from history, used earlier or modern techniques that are currently used, provide opportunities for the implementation of any creative tasks, allow you to find the most reasonable ways to solve the design of architectural space. The architectural environment, with the use of art glass, always has the qualities of sophistication and individuality. makes it possible to model the space.

Ключевые слова: художественное стекло, техники и технологии, монументально-декоративное искусство, дизайн, современная архитектура, ландшафтный дизайн, городская среда.
Keywords: art glass, techniques and technologies, monumental and decorative art, design, modern architecture, landscape design, urban environment.

Дизайн в современной архитектуре, двигаясь в ногу со временем, находит все новые формы и материалы в организации средового пространства. Дизайн-проектирование в таком материале, как художественное стекло, требует соблюдения определенных условий для грамотного его использования и применения техник и технологий его обработки, предполагая как традиционные, так и современные методы.

Проектирование художественных произведений из стекла основывается на изучении истории стеклоделия и современных подходов его

обработки, которые создают определенный синтез современной архитектуры и монументально-декоративного искусства [3].

Существует множество техник и технологий в производстве и изготовлении современных произведений и отделки из художественного стекла. Все это дает больше возможностей для проектирования дизайна средового пространства. Новый подход в проектировании и изготовлении художественных произведений из стекла в архитектурной среде, использование его в дизайне меняют традиционное восприятие этого материала.

Современное применение витража и стеклянной скульптуры выходит на новый уровень, меняется их внешний вид, композиционное и стилистическое решение. Красота и богатство стекла — плод искусного мастерства, фантазии и эстетического чутья дизайнеров и художников по стеклу.

С давних времен витраж заслуженно считается одним из самых изысканных способов декорирования как интерьера, так и средового архитектурного и ландшафтного пространства, до сих пор не теряет своей актуальности.

Интерьер, в котором используется прозрачное и красочное стекло с добавлением игры света, приобретает поистине «волшебные» черты [4]. Со времен первых упоминаний о витражах до сегодняшнего дня искусство витража пополнилось новыми интересными техниками, такими как Тиффани, пескоструйная обработка, фьюзинг, моллирование, фацетный, комбинированный, 3D-витраж, пленочный и другие. Каждый из методов по-своему наделяет витраж исключительными и необыкновенными чертами, а его применение в неординарном качестве дает возможность к решению современных задач в области дизайна.

Еще один вид использования художественного стекла в архитектуре — это объемно-пространственная композиция или скульптура. Такие произведения монументально-декоративного искусства, выполненные в стекле, являются ярким композиционным центром в дизайне архитектуры или дополнением, формирующим пространственную композицию и создающим неповторимый колорит [7]. Техники и технологии для творчества при изготовлении композиций многообразны и позволяют достичь хороших результатов в изготовлении скульптуры из стекла.

Возможности «холодной» обработки стекла возросли на базе использования современных клеящих веществ, которые позволяют соединять большие объемные стеклянные скульптуры. Клей при этом остается устойчив к агрессивной окружающей среде, что позволяет широко использовать этот метод для создания скульптур в ландшафте.

История изобразительного искусства показывает, что многие способы, техники и технологии изготовления художественных произведений из стекла, отделки и декорирования архитектуры, которые были распространены в определенный период, на время полностью исчезали, и появлялась необходимость по истечении более или менее короткого срока их снова «открывать» [8].



Рис. 1. Арт-объекты из стекла в ландшафте городской среды

Работа художников над модулями из прессованного стекла, которые предназначены для декоративной облицовки и декорирования стен, говорят о том, что применение оригинальной оптической структуры модулей, дающей многообразную композиционную вариантность, является хорошим качеством, которое может использоваться в дизайне архитектуры и остается актуальным в современном дизайне средового пространства [5].

Творческие работы художников в монументальном искусстве отличаются своей индивидуальностью и необычным техническим подходом. Ярким примером могут служить оптически-кинетические и световые пластики.

Лаконичными, простыми, можно сказать, скупыми средствами — использованием листового стекла и методом шлифования — авторы добиваются интересного пластического и декоративного эффекта. Совершенное знание материала, оригинальное структурно-пространственное мышление позволят достичь результатов в творчестве, которое может стать доминантой в организации архитектурного пространства [15].

К той же сфере нового осмысления художественных возможностей стекла принадлежат работы над оптическим витражом — пространственность, оптичность, движение композиции с применением полихромных эффектов, синхронизируемых с помощью электронных устройств.

Взаимодействие искусства и науки, поиск нового психофизического воздействия на зрителя позволяют создавать новые концептуальные решения в проектировании.

Анализ и выявление структурированного подхода в проектировании художественных произведений с применением художественного стекла, техник и технологий его обработки в дизайн-проектировании архитектурного пространства является актуальным аспектом в современном проектировании среды.

Новые методы обработки стекла и его применение в отделке архитектурных сооружений и ландшафта городской среды вызывают несомненный интерес, так как позволяют находить наиболее креативные дизайнерские решения [1].

Принципы проектирования произведений из художественного стекла в архитектурном пространстве и применение технологий и свойств материала позволяют организовать грамотное и поэтапно структурированное ведение проектной работы.

Период второй половины XX — начало XXI века в изобразительном искусстве обозначают как «современный». В современном искусстве неизменна смена концептуальных решений, это характеризуется исторической составляющей основных направлений: абстрактной живописи, поп-арта, минимализма, концептуализма, политического и феминистского искусства, симуляционизма и апроприации и др. Творчество художников рассматривается как составная часть в дизайн-проектировании архитектурной среды.



Рис. 2. Монументальная скульптурная пластика (Дэнни Лейн)

В книге «Витраж в архитектуре» авторами (Л. Аль-Нуман, А. Глазков) описываются основные аспекты в области применения стекла в архитектуре, взаимодействие витража с его пространственным окружением. Проводится анализ использования художественного стекла в частном и общественном интерьере.

Одна из глав книги представляет собой обзор и анализ развития этого вида декоративно-прикладного искусства в России, включая очень интересный в стилистическом плане постсоветский период [2].



Рис. 3. Архитектурное стекло. Потолочные экраны, крыши, фасады в дизайне городских сооружений

До наших дней одним из наиболее популярных из видов использования стекла является витраж. История применения витражного искусства в архитектуре имеет богатый опыт, начиная с эпохи Средневековья.

Применение цветного стекла в зодчестве, а именно в архитектуре экстерьерного и интерьерного пространства остается популярным и востребованным. Формирование архитектурной среды посредством монументального искусства, витража, занимает важное место в способах и средствах современных художников [6].

Современное поколение художников и дизайнеров, которое сейчас работает и приобретает опыт, может исходить только из того, что производится в настоящее время и что временно является «мировой модой», поэтому тем более необходимо, чтобы дизайнеры, стекольщики, декораторы и техники имели в своем распоряжении все технологические и технические характеристики новых материалов и клеев, с которыми они смогли бы ознакомиться, узнать о практическом опыте и научно-технических данных. Это могло бы явиться основой для дальнейшей творческой работы в области производства художественных произведений и отделки из стекла [12].

Опыт практической работы в применении витражного искусства максимально доносит информацию, которая полезна и интересна для специалистов в области проектирования архитектурного пространства с применением монументально-декоративного искусства в таком материале, как художественное стекло [9].

В книге Л. Клиндта, В. Клейн «Стекло в строительстве» описана классификация строительного стекла, изложены их свойства, производство, расчеты на действия нагрузок, связанные с использованием стекла в архитектуре, рассмотрено применение стекла в наружных ограждениях, экстерьере и интерьере [14].

В источнике дано понятия «стеклопакет», которое является непосредственно одним из составляющих в технологическом процессе организации пространства с применением витражного искусства. Особое значение в современной архитектуре имеет изучение специфики применения стекла в строительстве, аспекты в формировании целостного архитектурного образа. Учитывая все особенности этого материала, можно установить неразрывную связь художественного произведения и архитектурного проектирования. Стекло становится наиболее востребованным современным материалом в архитектуре.

В.М. Воронцов в своей публикации «Стекло и керамика в архитектуре» описывает материалы на основе стекла и керамики, историю развития стеклоделия и художественной керамики [10]. Раскрывает понятие о стеклообразном состоянии и структуре стекла, классификацию стеклоизделий, свойства стекла, его эксплуатационно-технические свойства и дефекты.

Особое внимание в этом издании уделяется видам стекла и изделий из него: применение листового строительного стекла, облицовочное стекло, стекло со специальными свойствами, конструктивные изделия из строительного и художественного стекла, архитектурно-художественные изделия из стекла и стекло в архитектуре.

Получение данных от специалистов, имеющих богатую практику, опыт и широкий кругозор в области использования художественного стекла, техник и технологий и свойств материала позволяют наиболее системно подойти к проектированию художественного произведения в архитектуре [13].

Все методы отделки стекла, которые использовались ранее или применяются в настоящее время, дают художникам, дизайнерам и технологам, занимающимся стеклом, стимулы для использования в их дальнейшей творческой работе, с тем чтобы производились новые эстетически и со вкусом оформленные произведения.

Большое разнообразие и богатство техник и технологий в отделке архитектуры из художественного стекла выросло из работ целых поколений тысяч неизвестных и позабытых художников, сроднившихся со стеклом и познавших его красоту. Эти люди во многих случаях были пионерами новых способов, достигали таких результатов, которые и сегодня вызывают удивление и восхищение.

Использование цвета и световых эффектов стекла, основанных на различной технике его обработки, для получения эмоционального отклика окружающих, привлечение внимания — каждая работа должна становится «арт-объектом». «Особенность арт-объекта, даже интегрированного в среду — самодостаточность. Он сохраняет все признаки художественного произведения и способен организовывать пространство вокруг себя. Арт- объект может являться доминантой средового пространства и оставаться исканием на грани “чистого” искусства со смысловой нагрузкой, заключенной в философии самого объекта» [11, с. 80].

В проектах, где художественное стекло используется в архитектуре, оно становится ярким формообразующим элементом. Палитра его многообразных цветовых обработок, прозрачности и матовости, фактурности рельефов помогает дизайнеру или художнику передавать определенное ощущение, а зеркальность позволяет манипулировать пространством, отражая его пропорции.

Список литературы:

1. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XIX — начала XXI в. / Е.Ю. Андреева. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. — 488 с.

2. *Аль-Нуман Л., Глазков А.* Витраж в архитектуре. — Москва: АМА-Пресс, 2006, 208 с.: цв. ил.

3. *Афиногентова А.В., Василенко Е.В., Василенко П.Г.* Художественные витражи в ландшафтном дизайне городской архитектуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 1–2. — С. 174–183.

4. *Бахтин С.* Облагораживание стекла / С. Бахтин, В. Поспихал; перевод с чешского Г.М. Матвеева. — Москва: Издательство литературы по строительству, 1970. — 334 с.

5. *Борисова В.А., Василенко П.Г.* Использование фонтанов в современном ландшафтном проектировании // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. — 2021. — № 3. — С. 263–268.

6. *Булах А.В.* Молодые художники по стеклу Санкт-Петербурга — выпускники Художественно-промышленной Академии / А.В. Булах // Стекло. Альманах. Выпуск 1 / составитель Т.А. Ершова, Е.А. Власова, Е.О. Белехова. — Санкт-Петербург: Петрополь, 2005. — С. 48–49.

7. *Василевская Н.И.* Вспоминая Б.А. Смирнова / Н.И. Василевская // Стекло. Альманах. Выпуск 3 / составители Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. — Санкт-Петербург: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. — С. 50–51.

8. *Василенко П.Г., Василенко Е.В., Афиногентова А.В.* Малые архитектурные формы из стекла в дизайне ландшафтной среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 4–2. — С. 210–220.

9.*Василенко Е.В., Мареева Ю.С.* Национальная культура в дизайне России // Вестник Института мировых цивилизаций. — 2019. — Том 10. — № 1 (22). — С. 44–49.

10. *Воронцов В.М.* Стекло и керамика в архитектуре. — Белгород, 2010. — 107 с.

11. *Дудникова А.А., Паллотта В.И.* Арт-объект как современная форма художественной интеграции в дизайне // Вестник Гжельского государственного университета. — 2017. — № 6. — С. 78–84.

12. *Иконников А.В.* Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А.В. Иконников. — Москва: КомКнига, 2016. — 352 с.

13. *Казакова Л.В.* Ландшафтное стекло как форма диалога с пространством // Искусство Евразии. — 2018. — № 2 (9). — С. 124–134. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.019. — URL: https://readymag.com/u50070366/ 1070646/24/ (дата обращения: 25. 06.2022).

14. *Клиндт Л., Клейн В.* Стекло в строительстве. Свойства. Применение. Расчеты // перевод с немецкого П.И. Глазунова, Т.Ф. Гусевой, З.А. Липкинда / под редакцией И.П. Трохимовской, Ф.Л. Шехтера. — Москва: Стройиздат, 1981. — 287 с.

15. *Лопасова В.С., Василенко Е.В., Василенко П.Г.* Эстетический аспект влияния дизайна архитектуры на человека // Молодежь и наука. Материалы международной научно-практической конференции старшеклассников, студентов и аспирантов. Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Нижнетагильский технологический институт (филиал). — Нижний Тагил : НТИ филиал УрФУ, 2020. — С. 216–218.

16. *Лопасова Е.В.* Формирование эстетического образа городской среды средствами современного монументального искусства // Модернизация гуманитарного и художественного образования: инновационные стратегии развития. Материалы Международной научно-практической конференции: в 2 частях / под редакцией В.П. Гриценко, И.В. Алексеевой, С.С. Зенгина, А.А. Еникеева. — Краснодар: КГИК, 2014. — С. 354–361.

В.В. БОГДАНОВА

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

Л.Н. КАБАНОВА

Магистрант кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: mila.sanaeva.mila@mail.ru

V.V. BOGDANOVA

Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

L.N. KABANOVA

Master's student of the Department of «Art Glass» of the of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_429_437

ХОЛОДНЫЕ СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ СТЕКЛА В СОВРЕМЕННОМ СТУДИЙНОМ СТЕКЛОДЕЛИИ

COLD WAYS OF ARTISTIC PROCESSING OF GLASS IN MODERN STUDIO GLASSMAKING

В данной статье рассматриваются современные тенденции в применении эстетических эффектов техник холодной обработки художественного стекла. Современное искусство стеклоделия базируется на стилистических находках, идеях и концепциях, созданных мастерами, дизайнерами и художниками студийного направления. Как правило, такие изделия создаются в небольших частных мастерских в единственном экземпляре. В наши дни студийное стекло богато ассортиментом техник, в которых и ра-

ботают художники. Студийное направление выделяет несколько способов обработки стекла: горячая, химическая и холодная. К холодным техникам обработки стекла, или, как их еще называют, механическим, относятся такие, как склейка, сверление, шлифование, фацетирование, резка, алмазная гравировка и другие.

This article discusses the current trends in the application of aesthetic effects of techniques of cold processing of art glass. The modern art of glassmaking is based on stylistic findings, ideas and concepts created by masters, designers and artists of the studio direction. As a rule, such products are created in small private workshops in a single copy. Nowadays, studio glass is rich in an assortment of techniques in which artists work. The studio direction distinguishes several methods of glass processing: hot, chemical and cold. Cold glass processing techniques, or, as they are also called, mechanical, include such as gluing, drilling, grinding, faceting, cutting, diamond engraving and others.

Ключевые слова: холодные техники обработки стекла, объемно-пространственная композиция, склейка, сверление, шлифование, фацетирование, резка, алмазная гравировка, художественное стекло, художник-скульптор, новые оптические эффекты, прессования и шлифования стекла, скульптуры из стекла.
Keywords: cold glass processing techniques, three-dimensional composition, gluing, drilling, grinding, faceting, cutting, diamond engraving, chamber plastic, art glass, artist-sculptor, new, new optical effects, pressing and grinding of glass, glass sculptures.

Изделия из стекла издавна создавались как утилитарные предметы. Посуда из стекла формировалась быстро и в больших количествах, также стоит отметить, что разбитое стекло можно было переплавить и сделать новые предметы домашнего обихода. Со временем такие изделия стали украшать различными способами, и в дальнейшем оформление утилитарных предметов становилось все более сложным. Коллекционные изделия стали приобретаться как художественные объекты, украшающие интерьер. Для многих стеклоделов это стало толчком для изготовления сложных форм и стеклянных скульптур. Так утилитарные предметы с течением времени приобрели новые свойства.

Стекло как декоративный материал приближается по своим свойствам к камню, поэтому и способы декорирования схожи: стекло можно гравировать, гранить, украшать резьбой, наносить различные рисунки и орнаменты. Гранением называют способ обработки и украшения поверхности путем снятия части плоскостей, также возможно традиционное алмазное гранение — нанесение упорядоченных насечек при помощи специального оборудования, а также полировка (или наоборот, матирование). Таким способом часто обрабатывают толстостенные изделия: вазы, графины или же ювелирные украшения и хрустальные подвески, люстры. В студийном стеклоделии так часто оформляют края трехмерной скульптуры, арт-объекта, объемно-пространственной композиции, наносят текстуру и рисунок в задуманной концепции.

Матирование также широко используется в студийном стеклоделии, оно выполняется с помощью различных абразивных порошков, плавиковой кислоты или твердых инструментов. Возможно гравирование резцами, подвижными абразивными инструментами, гравирование при помощи ультразвука и лазера, пескоструйная обработка и другие виды декорирования. Такие приемы позволяют не только украшать художественные изделия традиционными способами (нанесения орнаментов, узоров, предметных и сюжетных композиций), но и создавать абстрактные скульптурные высказывания, арт-объекты. Большие листы стекла разрезают, а потом составляют скульптуру, склеивая фрагменты между собой специальным ультрафиолетовым клеем [4].

Холодная склейка стекла встречается в нескольких видах искусства, таких как ландшафтная скульптура, выставочные, утилитарные объекты, произведения малых форм, миниатюры. В ландшафтном пространстве скульптуры в технике холодной склейки встречаются часто. Художники создают большие композиции, которые эффектно переливаются на солнце, таким образом сама природа выступает как художественный фактор. Соотношение пространства и арт-объекта становится более масштабным и воздействует на воображение зрителя, что влияет на эстетический климат предметно-пространственной художественно-эстетической среды [2].

Жанр ландшафтного стекла формировался вместе со студийным направлением. Многие студийные зарубежные и отечественные художники обращаются к новому жанру ландшафтного стекла и теперь уже работают не только над выставочными объектами, но и встраиваются в об-



Рис. 1. Дэни Лейн. «Stairway». Сталь, стекло. Замок Borgholm, Швеция

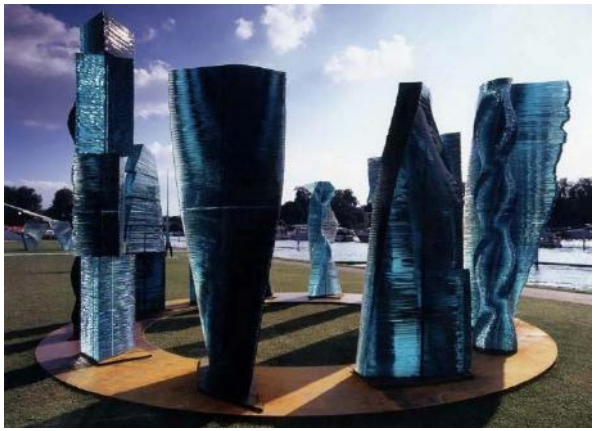


Рис. 2. Дэни Лейн. «Pantheon». Сталь, стекло. Henley Upon Thames, Великобритания

щий дизайн, используя соответствующие стилистические элементы для создания уникального и гармоничного высказывания.

Как отмечает Л.В. Казакова в своей статье «Ландшафтное стекло как форма диалога с пространством», не только украшение городского паркового пространства является основой развития направления, но и пленэрные выставки, обмен опытом между художниками, мастерами, дизайнерами одухотворяет современное студийное творчество. Элемент общения художника и зрителя на выставках в арт-пространствах — вот движущая сила мастера-творца, который хочет донести свою мысль до единомышленников, поделиться важным и обрести взаимопонимание [2].

Искусство ландшафтного стекла в Европе активно развивается в середине XX века и широко распространяется по всему миру. Художники, работающие в этом жанре, используют не только холодную технику обработки стекла, она — одна из самых выразительных и современно звучащих. На сегодняшний день ландшафтное стекло становится масштабным, художники переходят к созданию больших проектов, удивляющих нас своей монументальностью.

В каждой стране есть яркий представитель данного направления, например, скульптор из Великобритании Дэнни Лэйн создает невероятные ландшафтные работы из стекла, а также знаменитую мебель с

авторской фурнитурой. Каждая скульптура имеет четкие проработанные линии и яркий смысл, композиции, в основном, — многоуровневые, что заставляет остановиться и задуматься. В его работах, помимо стекла, присутствуют сталь и бетон, эти материалы делают скульптуру более функциональной и, несомненно, служат выразительным художественным дополнением (рис. 1–2). В повседневной жизни мы постоянно сталкиваемся со стеклянными предметами, будь то посуда, оптика, предметы интерьера и мебели, оконные стекла. Однако именно студийное стеклоделие превратило стекло из функциональной в самостоятельную по выразительности сферу. Именно знаменитая мебель Дэнни Лэйна изящна и сложна в исполнении, с множеством пластических поворотов форм, оригинальной концепцией и нестандартным подходом к пластике (рис. 3). В наши дни многие дизайнеры и художники, вдохновившись этой идеей, создают подобную мебель и осветительные приборы (рис. 4). Такие предметы хорошо вписываются в интерьер и задают характерный стиль.

Костос Варотсос, греческий художник, создает монументальные скульптуры высотой 12 м, а вес подобных скульптур достигает 50–80 тонн. Он также использует технику склеивания стекла и наслоения его друг на друга, края его скульптур острые, подобны осколкам, внутри — металлическая конструкция, каркас. Стеклянные скульптуры Костоса Варотсоса украшают городской ландшафт в разных городах, а самая знаменитая работа, «Бегун», представлена в Греции, в Афинах (рис. 5).

В России многие художники работают в технике холодной склей-

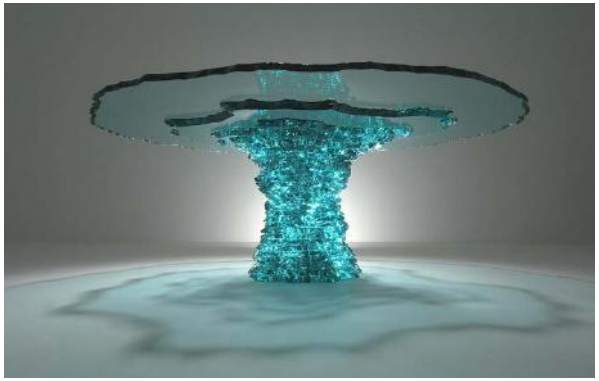


Рис. 3. Дэни Лейн. «Стол». Стекло



Рис. 4. Светильник из листового стекла

ки, некоторые из работ экспонированы на международных симпозиумах по художественному стеклу в г. Никольске (Пензенская область), где представлены скульптуры Игоря Горбенко «Парус», Андрея Молчановского «Северный свет», Анды Мункевицы «Ухо», Таисии и Антона Фокиных «Лесная Сказка», Сергея Борисова «Течение», Анны Вишняковой и Антона Фокина «Диалог», «Память», и



Рис. 5. Костос Варотсос. «Бегун». Стекло, сталь. Площадь Великой народной школы, Афины, Греция



Рис. 6. Антон Фокин и Анна Вишнякова. «Память». Стекло, металл. Сад Победы, Никольск

другие. Молодые художники Антон Фокин и Анна Вишнякова в 2018 году представили скульптуру «Диалог», посвященную театру. Скульптура выполнена в холодной технике склейки листового стекла и изображает два обращенных друг к другу лица, символизирующих диалог между художником, актером и зрителем. Также Антон Фокин и Анна Вишнякова являются авторами еще одной скульптуры, «Память», которая установлена на территории «Сада Победы» в городе Никольск. Этот объект посвящен 70-летию победы в Великой Отечественной войне и символизирует хрупкость, рассеченную взрывом, а в центре разрыва — голуби, символизирующие память погибших и мир (рис. 6).

В середине 60-х годов XX века художественные объекты из стекла стали выставляться наряду с живописью, графикой и скульптурой. Они заняли заметное место в музеях, что способствовало развитию студийного направления в данном контексте. Перед художниками стояла задача создать уникальный арт-объект, обладающий ярким концептуальным наполнением, который бы выявлял талант мастера, пропустившего через руки стекло, — материал непростой, во всей своей сложности и многогранной выразительности требующий от художника знаний, умений и особого искусства. Каждый единичный объект уникален, но в таких работах прослеживалось влияние и других видов искусств [3].

Стеклопластика в выставочных объектах была разнообразна и с течением времени принимала все более абстрактные формы, что вызывает у зрителей непростые ассоциации и эмоции. Особенная выразительность в произведениях из листового стекла достигается путем наслоения листов друг на друга. Каждый художник видит свои возможности в такой технике, одни создают округлые композиции с плавными поворотами, другие — более приближенные к грубым геометрическим формам. Так же, как и в ландшафтной скульптуре, выставочные объекты в технике холодной склейки несут на себе отпечаток личности мастеров, известных по всему миру.

Нийока Икута, известный представитель современного студийного стеклоделия Японии, исследует свойства стекла, чтобы создавать эфемерные воздушные геометрические скульптуры. Она работает не только в Японии, но и выставляется по всему миру. Ее работы экспонируются во многих музеях разных стран. Каждый объект воплощает ее мысли, чувства; эмоции находят отклик у зрителей, не оставляют их равнодушными. По ее мнению, стекло — это прекрасный материал для создания скульптур, сложность отражений света и преломлений добавляет дополнительный объем и движение в арт-объектах. Чтобы проделать такую большую работу, художник создает множество эскизов, а затем прорабатывает точные выкройки-лекала для каждого слоя скульптуры. Такой подход позволяет сделать идеально продуманные детали для будущей композиции. Свою работу над объектом она называет скорее архитектурной, нежели художественной, так как воплощение ее скульптур — это результат точных математических расчетов и чертежей. Стоит отметить, что в произведениях Нийоки Икута световое оформление объектов играет одну из важных ролей, что и делает ее работы еще более интересными (рис. 7).



Рис. 7. Нийока Икута. «A Lighthouse called Kanata». Стекло



Рис. 8. Бен Янг. «Lonesome Light». Стекло, бетон, металл

Австралийский скульптор-самоучка Бен Янг также известен в мире благодаря своим необыч-



Рис. 9. Марио Чероли. «Maestrale». Стекло

ным работам, в основном, на морскую тематику, так как он по профессии судостроитель. Прозрачное зеленоватое или голубое стекло идеально описывает красоту волн. В качестве морского дна и прибрежных земель он использует бетон. Благодаря такому сочетанию материалов, наиболее органично изображаются контраст природных стихий, состояние материального мира, настроение мастера. Как и все художники, Бен Янг сначала создает много эскизов для подготовки, а после точных расчетов собирает воедино скульптуру — с океанским рельефом дна и скалистых пород (рис. 8), добавляя образ крохотного человека в мире спокойной природы, гармонии, покоя, дзен.

Марио Чероли, скульптор из Италии, которого нередко называют самым неизвестным из самых известных, работает с различными материалами, но, в основном, это стекло и дерево. Как и Бен Янг и другие, он создает скульптуры на морскую тематику, его работы — гигантские волны штормящего моря. Масштабы его стеклянных форм поражают, а идеально отполированная поверхность создает впечатление переливов воды (рис. 9).

Студийные художники, работающие в технике холодной склейки стекла, с течением времени придумывают все больше новых возможностей, форм, свой отличительный стиль и вкладывают огромный смысл и эмоции в каждое свое произведение. Как правило, авторы, работающие в этой технике, создают композиции не только в одном направлении, но и расширяют сферу своих интересов. Масштабы скульптур разнообразны, а утилитарные объекты функциональны, несмотря на свои художественно-образные замыслы. Листовое плоское стекло превращается в изогнутые трехмерные скульптуры и совмещает в себе геометрические грубые формы и плавные линии, а светоотражающие и прозрачные свойства стекла погружают нас в глубину цвета и света. Мы планируем продолжать

исследование в направлении изучения техник холодной обработки стекла и их применения в современном художественном стеклоделии.

Список литературы:

1. *Казакова Л.В.* Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества 1980–2010. — Москва: Гнозис, 2013. — 160 с.: ил.

2. *Казакова Л.В.* Ландшафтное стекло как форма диалога с пространством // Искусство Евразии. — 2018. — № 2 (9). — С. 134.

3. *Казакова Л.В.* Художественное стекло XX в.: Основные тенденции, ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения: автореф. дис. д-р иск.: 17.00.04. — М., 1000. — 71 с

4. *Ланцетти А.Г. Нестеренко М.Л.* Изготовление художественного стекла: учебное пособие. — 2-е изд. — Москва: Высшая школа, 1987. — 304 с.: ил.

В.В. БОГДАНОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

Е.В. КОРБУТ
Магистрант кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: katya-korbut@list.ru

V.V. BOGDANOVA
Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru

E.V. KORBUT
Master's student of the Department of «Art Glass» of the of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: katya-korbut@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_438_444

ДЕКОРАТИВНЫЙ ЭФФЕКТ СВЕТОПРЕЛОМЛЕНИЯ В СТЕКЛЕ

DECORATIVE EFFECT OF LIGHT REFRACTION IN GLASS

В статье рассмотрены вопросы эстетики эффекта светопреломления в художественном стеклоделии в технике работы с эрклезом. Рассмотрена физика данного эстетического эффекта. Произведен обзор техник работы с эрклезом в современном стеклоделии и искусстве стеклоделия прошлого.

The article discusses the issues of aesthetics of the refraction effect in artistic glassmaking in the technique of working with an erkle. The physics of this aesthetic effect is considered. A review of the techniques of working with an erklesis in modern glassmaking has been made

Ключевые слова: эрклез, эстетика светопреломления, светопреломление в стеклоделии, обработка эрклеза, работа с эрклезом, эстетика стекла, синестезия стекла, синестезия светопреломления.
Keywords: erklez, aesthetics of light refraction, light refraction in glassmaking, erklez processing, work with erklez, glass aesthetics, synesthesia of glass, synesthesia of light refraction.

Выразительные свойства материала, которые так ценят художники по стеклу, необычайно эффектны и декоративны. Для создания произведений искусства утилитарного назначения или арт-объектов, объемно-пространственных композиций, скульптур, инсталляций, имеющих самостоятельное художественное-эстетическое значение, художники используют светопропускаемость и светопреломление, оптические эффекты, бликование, прозрачность и другие. Свободное прохождение светового потока сквозь стекло и изменение направления лучей света, подобно добавлению в сухой пигмент масла, придают стеклу «живость» и особую декоративную ценность.

Наблюдая явление светопреломления в стекле, человек видит «солнечные зайчики», радугу, сияние звезд в ночном небе, отражение солнца и луны в водоеме, при легком ветре, вызывающем рябь на воде, чувствует тепло солнечных лучей, холод от прикосновения ко льдинке, слышит плеск и журчание воды, звенящую тишину звездного неба, шелест листвы, освещенной лунным светом, что порождает множество поэтических ассоциаций.

Эффект преломления света в стекле завораживает, погружает в мечты и воспоминания. Все, что видит наш глаз, является результатом взаимодействия светового луча и окружающей среды. Свет различно взаимодействует с физическими телами — отражается от них, поглощается и преломляется. Преломление и дисперсия влияют на распространение света в веществе, в зависимости от его физико-химических свойств.

Определение понятия светопреломления (рефракции) дается в учебниках физики, а также в Большой советской энциклопедии: это изменение направления луча (волны), возникшее на границе двух сред (где

одна среда отличается от первой значением скорости распространения) [1]. Преломление — это искривление света при переходе от одного прозрачного вещества к другому. Это также происходит с водой, звуком и другими волнами. Благодаря этому эффекту, вызывающему преломление света, работают увеличительные стекла, призмы, линзы и радуги. Наши глаза не смогли бы сфокусироваться без преломления света.



Преломляющий эффект почти всегда присутствует в той или иной степени при прохождения световых лучей сквозь стекло. Оптические свойства стекол связаны с особенностями взаимодействия световых лучей и стекла. Эти оптические свойства играют большую роль в эстетике и придают своеобразие декоративной обработки стеклоизделий. Также этот эффект используют при создании точных оптических приборов: очков, контактных линз, микроскопов, телескопов, фотоаппаратов, кинокамер и т. д.).

Преломление играет центральную роль в формировании изображения объекта в хрусталике, глазе, звуке, воде на фокусном расстоянии. Пересекающие границу раздела предметы в более плотной среде выглядят преломленными вверх, а луч, входящий в более плотную среду, распространяется в ней под меньшим углом и преломляется вниз. Этот оптический эффект приводит к ошибкам в зрительном определении глубины водоема, кажущейся меньше, чем есть. Эффекты преломления света в воде и стекле похожи.

Наиболее интересным и доступным средством для выражения эффекта преломления является эрклез.

Эрклез представляет собой кусковые стеклянные массы, изначально — отходы при производстве стекла, позже — специально изготовленное кусковое стекло для декоративных целей. Крупные массивные фрагменты имеют сколотые грани и раковистые изломы, благодаря чему в необработанном виде обладают эстетическими свойствами. Цветность эрклеза достигается путем добавления различных химических соединений (в зависимости от художественной задачи).

Данный материал обладает множеством достоинств. Эрклез не нуждается в специфическом уходе, достаточно крепкий. Изготовление эрклеза не требует больших финансовых затрат, что делает его доступным для широкого применения в различных художественных проектах. Это термоустойчивый материал и редко меняет свои свойства и внешний вид в зависимости от погодных условий, а структура материала нечувствительна к выветриванию и инертна к ряду агрессивных сред (за исключением, например, плавиковой кислоты и других химических соединений, разрушающих стекло). Эрклез — экологически чистый материал, не выделяющий вредных веществ. Произведения, изготовленные из эрклеза, износостойки. Множество витражей из данного материала создаются для ландшафта и интерьеров массового пользования, например, на станциях метро и в городской среде, для создания габионов, в архитектуре в строительстве колонн и отделке фасадов, они долговечны и универсальны. В витраже куски эрклеза смотрятся как драгоценные камни и весьма объемно, против других техник витража с листовым стеклом. Часто эрклез, выполняя функцию имитации натурального камня, более цветоносный и более плотный, имеет много преимуществ. Помимо всего вышеизложенного, эрклез экологичен, так как пригоден к вторичной переработке. Эрклез прекрасно преломляет световые лучи и имитирует натуральные ограненные драгоценные камни благодаря своей светопроницаемости и прозрачности в совокупности со сколотыми гранями.

В декоративно-прикладном виде искусств эрклез возможно использовать различными способами:

— как необработанную массу, например, в бетонном витраже;

— как готовые элементы при создании декоративных композиций;

— как обработанную массу путем гранения для создания художественных оптических стекол;

— как искусственное (рукотворное) создание образа глыбы под заданный формат и задачу;

— для создания эффекта эрклеза при работе с листовым стеклом методом откалывания частей [3].

Существует несколько способов создания эрклеза.

— Свободная формовка. В гутной технике возможно изготовление массивных фрагментов стекла произвольной формы с последующей доработкой путем откалывания граней в холодной технике.



— Вытачивание или штампование. Сырьевое полотно не обязательно должно быть цельной массой — иногда используют фракции из отходов, а конечная огранка, хотя и производится вручную, однако имитирует естественные сколы

— Формовое литье. Для этого использоваться как целая, так и разъемная форма из керамики или гипса, а также из металла. Ингредиенты для изготовления стекла засыпают в специальную емкость, затем расплавляют при высоких температурах и заливают готовую стекломассу в форму. После полного остывания вынимают из формы и обрабатывают инструментами с алмазными и победитовыми наконечниками [2; 8].

Сегодня эрклез нашел широкое применение как у художников по стеклу, так и у ландшафтных дизайнеров.

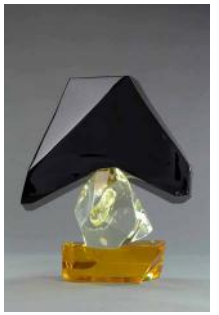
С новаторского эксперимента литовского художника-монументалиста Альгимантаса Стошкуса — в 1951 году он впервые скрепляет литой эрклез не свинцом, а пластическим цементом в технике витражного искусства, а в 1960-м году в работе «Рыбы», в которой художник впервые использовал толстое сколотое стекло (эрклез), — начинается новый этап развития монументального бетонного витража.

В 1963– 1965-х годах А. Стошкус отливает стеклянные элементы витража в специальные подготовленные формы, экспериментирует с кусками литого стекла различной конфигурации (доходя до впечатляющего веса в 150 килограмм в 1 элементе) для создания пространственных композиций и арт-объектов. Тем самым художник демонстрирует выразительность скульптурной пластики стеклянных массивов, выявляет мощь объемов и вариативность форм литого и сколотого стекла. Это дало ему возможность выйти за рамки привычных архитектурных форм, порожденных эстетикой индустриализации середины прошлого века.

Сколотое стекло открывает зрителю богатые и тайные свойства материала. Стекла, имитируя драгоценные камни, сверкают множеством оттенков.

Прекрасный пример витража А. Стошкуса находится в Москве в здании кинотеатра «Октябрь».





Декоративные качества материала, палитра цветовых оттенков, эффект светопреломления в эрклезе и прочность изделий, выполненных в новой технике обеспечили широкие возможности для его применении в архитектуре. С советский период на территории всех республик Союза экрлез стал популярным материалом для украшения фасадов и интерьеров зданий общественного назначения. Многим произведениям, сделанным в технике бетонного витража с применением эрклеза, уже более 50 лет, и при этом они хорошо сохранились благодаря высоким характеристикам прочности и технологическим приемам, повышающим надежность всей конструкции.



В современном стеклоделии Андрей Молчановский создает свои произведения путем холодной обработки стекла: полировки эрклезов и последующей склейки.



Нечто общее в эстетических эффектах между эрклезом и рукотворными скульптурами можно наблюдать в работах Петра Стахо, в которых он, работая с дорогим благородным материалом — оптическим стеклом высокой чистоты — создает литые скульптурные формы методом моллирования, формует большие глыбы стекла и достигает эффекта светопреломления путем последующей доработки полученного изделия.



Эффект светопреломления в стекле один из самых впечатляющих и неповторимых выразительных средств. На сегодняшний день существует огромное количество полимерных аналогов стекла, но они не обладают в полной мере способностью передачи оптического эффекта светопреломления. Уникальные работы мастеров, использующих стекло для художественного самовыражения, не перестают удивлять зрителей и вдохновлять художников и дизайнеров на создание новых проектов в различных областях современного искусства.

Список литературы:

1. Большая советская энциклопедия / главный редактор О.Ю. Шмидт. — Москва: Советская энциклопедия, 1926– 1947.

2. *Власова С.Г.* Основы химической технологии стекла: учебное пособие / С.Г. Власова. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2013. — 108 с.

3. *Гулоян Ю.А.* Технология стекла и стеклоизделий / Ю.А. Гулоян. — Владимир: Транзит-Икс, 2003. — 480 с.

4. Альгимантас Стошкус. Альбом репродукций. Вступительная статья Раманаускайте Людвика. — Вильнюс, 1989. — 188 с.

5. https://gusevskoe-steklo.ru