ВЕСТНИК РГХПУ

имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания

3/2023

часть 1

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

3/2023
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. – № 3. Часть 1. – 410 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. – № 3. Part 1. – 410 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

Л.В. Ширшова, Е.В. Парфенова
L.V. Shirshova, E.V. Parfenova

Истоки формирования иконографии «Коронование Девы Марии» во флорентийской живописи XIV века
Origins of Formation of Iconography «Coronation of the Virgin Mary» in Florentine Painting of the XIV century 11

В.Б. Кошаев, Л.С. Фадеева
V.B. Koshaev, L.S. Fadeeva

Символико-аллегорический сюжет в православной иконографии на примере извода «Всевидящее Око Божье». Проблема изоформы
Symbolic-allegorical subject in Orthodox iconography on the example of the «All-Seeing Eye of God» edition. The isoform problems 20

Сергей Дождь (С.В. Муравьев)
Sergey Dozhd (S.V. Muraviev)

К формированию творческого мировоззрения в современной России. Нравственно-этический аспект
Towards the formation of creative worldview in contemporary Russia. Moral and ethical aspect 33

Р.И. Алиева
R.I. Alieva

Фонтанные комплексы как синтез художественного образа и пластической лексики садово-паркового искусства Европы (XVII–XVIII вв.)
Fountain complexes as a synthesis of the artistic image and plastic vocabulary of European landscape art (XVII–XVIII centuries) 47

И.Н. Миклушевская, Н.В. Коростелева
I.N. Miklushevskaia, N.V. Korosteleva

Архитектурное наследие Санкт-Петербурга в статьях А.Н. Бенуа
The architectural heritage of St. Petersburg in the articles of A.N. Benois 56

Ди Оулэй
Di Oulei

Архитектурные и художественные особенности большой китайской мечети Синин-Дунгуань
Architectural and Artistic Features of the Great Chinese Dongguan Mosque in Xining 77

Д.В. Митрофанов
D.V. Mitrofanov

Семантико-образные особенности декоративных росписей парадных комнат московской усадьбы как отображение разделения интерьера на мужскую и женскую половину дома
Semantic-figurative peculiarity of the decorative painting of the front rooms of the Moscow estate as a reflection of the differentiation of the interior into the male and female half of the house 86

П.С. Павлинов
P.S. Pavlinov

Поселок «Сокол» в Москве — градостроительный опыт 1920-х гг.
Township «Sokol» in Moscow — Urban Experience of the 1920s 96

Ван Ян, И.И. Орлов
Vang Eang, I.I. Orlov

Краткий обзор степени изученности традиционного искусства Китая. Историография проблемы
The problem of historiography of traditional Chinese art 112

Би Юй
Bi Yu

Исследование изображение «Сутры Будды Медицины» в росписях пещер Дуньхуана династии Тан

Research of the Images of the Medicine Buddha Sutra on the paintings in Tang Dynasty Dunhuang Caves 121

Д.А. Пыркина
D.A. Pyrkina
Живопись в отечественном искусстве второй половины XX — начала XXI века: проверка на прочность
Painting in Russia in the second half of the XX – beginning of the XXI century: destructive testing 133

А.А. Родендорф
A.A. Rodendorf
Проблема интерпретации визуальных образов в избранных художественных произведениях Яна ван Эйка
The Interpretation Problem of Visual Images in Selected Artworks by Jan van Eyck 145

С.С. Степанова, Е.А. Шарова
S.S. Stepanova, E.A. Sharova
А.А. Иванов и А.Н. Мокрицкий. К вопросу о взаимоотношениях автора «Явления Мессии» с русскими пенсионерами в Риме
A.A. Ivanov and A.N. Mokritsky. To the Question of the Relationship of the Author of «The Apparition of the Messiah» with the Russian Pensioners in Rome 175

И.Е. Путятин
I.E. Putyatin
Портретная галерея семьи Путятиных в творчестве А.Г. Венецианова
Portrait gallery of the Putyatin family in the works of A.G. Venetsianov 184

А.С. Сысоева
A.S. Sysojeva
Популяризация монументально-декоративного искусства
Popularization of monumental-decorative art 209

Тан И
Tang Yi
Воплощённый в духовном пространстве гуманистический подход китайского монументального искусства второй половины XX-го века
Embodiment of the humanistic approach in the spiritual space of Chinese monumental art in the second half of the 20th century 217

М.А. Бурганова, Фань Чжиюй
M.A. Burganova, Fan Zhiyu
Монументально-декоративная скульптура. Глоссарий специализированных терминов
Monumental and decorative sculpture. Glossary of specialized terms 225

Д.Н. Андреев
D.N. Andreev
Тема Великой Отечественной войны в советской скульптуре середины 1950-х гг. (На примере работ В.С. Новикова)
The Theme of the Great Patriotic War in Soviet Sculpture in the mid-1950s (On the Example of the Works of V.S. Novikov) 239

Д.Ю. Доронин
D.Yu. Doronin
Скульптура 2000-х годов в городской среде Пятигорского курорта
Sculpture of the 2000s in the urban environment of the Pyatigorsk resort 255

В.Н. Гусейнов, Ван Хайвэй
V.N. Guseynov, Wang Haiwei
Эволюция русского портрета в эпоху романтизма
The evolution of the Russian portrait in the era of romanticism 273

Е.А. Шарова
E.A. Sharova

Истоки формирования художественных взглядов А.Н. Мокрицкого: обучение в Нежинской гимназии высших наук князя А.А. Безбородко
The Origins of the Formation of Artistic Views of A.N. Mokritsky: Education in the Neghinsky Gymnasium of Higher Sciences of Prince A.A. Bezborodko 285

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

Особенности развития анималистики и дифференциация жанра «Цветы и птицы» китайской классической живописи эпох Тан и Удай (Пяти династий)
Features of the Development of Animalism and Differentiation of the Genre «Flowers and Birds» of Chinese Classical Painting of the Tang and Wudai Eras (Five Dynasties) 292

Чжан Юн
Zhang Yong

Анималистические картины императора Хуэйцзуна в контексте деятельности придворной Академии художеств эпохи Сун
Animalistic Paintings of Emperor Huizong in the Context of the Activities of the Court Academy of Artists of the Song Era 307

Чжао Лилэ
Zhao Lile

Анализ художественных особенностей формы и цветового решения «Мэньшэни с плетью и булавой» (Цинь Шубао и Юйчи Гун) в новогодних картинах Мяньчжу
Analysis of the Artistic Characteristics of the form and Color Choices of the Images of «Door God with Whip And Mace» (Qin Shubao and Yuchi Gong) in Mianzhu New Year Paintings 319

В.Н. Гусейнов, Чэнь Чунхуэй
V.N. Guseynov, Chen Chong Hui

Переосмысление выразительных средств традиционной китайской живописи и каллиграфии в абстрактной живописи Чжу Дэцюня
Rethinking the expressive means of traditional Chinese painting and calligraphy in Zhu Dequn's abstract painting 326

К.М. Штырева, А.А. Кондаков
K.M. Shtyreva, A.A. Kondakov

Копирование как неотъемлемая часть процесса обучения изобразительному искусству
Copying as an integral part of the process of teaching fine arts 341

И.В. Акилов, Н.В. Акилов
I.V. Akilov, N.V. Akilov

К проблеме отсутствия живописного виденья у начинающих художников
To the lack problem of novice painters pictorial vision 347

А.И. Зотова, Г.К. Кошелев
A.I. Zotova, G.K. Koshelev

Образы памяти в творчестве Герхарда Рихтера 60-х годов
Images of memory in the works of Gerhard Richter of the 60s 353

П.П. Козорезенко (младший), Юй Вэй
P.P. Kozorezenko (junior), Yui Wei

Образ новой надежды в «весенней» живописи Китая и женском портрете СССР 1970-х и 1980-х гг.

The image of a new hope in the «spring» painting of China and a female portrait of the USSR of the 1970s and 1980s 361

Ван Аньюй
Wang Anyu
Хронология и отдельные аспекты историографии о Чжу Да (1626–1705) в Китае и за рубежом
Chronology of Development and Some Aspects of the Historiography of Zhu Da (1626–1705) in China and Abroad 369

А.Н. Гуменюк
A.N. Gumenyuk
Альберт Каримов: главный архитектор и его время
Albert Karimov: the Chief Architect and His Time 379

Е.И. Ковычева, Л.Р. Яковицкая
E.I. Kovycheva, L.R. Yakovitskaya
История создания и концепция реконструкции памятника И.Д. Пастухову работы скульптора И.С. Ефимова в Ижевске
The history of creation and the concept of reconstruction of the monument to I.D. Pastukhov by the sculptor I.S. Efimov in Izhevsk 388

Н.И. Аникина
N.I. Anikina
Сергей Горяев. Мозаики на станции Московского метрополитена «Марьина Роща» в контексте развития традиций строгановской школы монументального искусства
Sergey Goryaev. «Maryina Roscha» Moscow metro station mosaics in the context of the evolution of the Stroganov university school tradition of mural art 403

Л.В. ШИРШОВА
Доктор искусствоведения, профессор, Академик Российской академии художеств
e-mail: lshirshova@rah.ru

Е.В. ПАРФЕНОВА
Историк искусства, старший преподаватель кафедры промышленного дизайна МГТУ им. Н.Э. Баумана
e-mail: legolubeva@yandex.ru

L.V. SHIRSHOVA
Grand PhD in Arts, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: lshirshova@rah.ru

E.V. PARFENOVA
Senior Lecturer, Department of Industrial Design of Bauman State Technical University
e-mail: legolubeva@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_11_19

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИКОНОГРАФИИ «КОРОНОВАНИЕ ДЕВЫ МАРИИ» ВО ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XIV ВЕКА

ORIGINS OF FORMATION OF ICONOGRAPHY «CORONATION OF THE VIRGIN MARY» IN FLORENTINE PAINTING OF THE XIV CENTURY

Во Флоренции конца XIII — начала XIV в. на фоне византийских и готических традиций стали проявляться черты нового искусства — искусства Возрождения. С особенной очевидностью они проявлялись в связи с деятельностью Джотто ди Бондоне, его учеников и последователей. Помимо заслуг выдающихся проторенессансных художников, зарождение нового искусства, в свою очередь, тесно связано с общим процессом замены безличного цехового ремесла на индивидуальное творчество, которое стало

следствием развития все большей независимости и индивидуальности. Частным проявлением этого явления стало распространение иконографии «Коронование Девы Марии», которая, в свою очередь, получила развитие благодаря сочинению доминиканского монаха Иакова Ворагинского «Золотой легенды», а также с развитием в обществе проторенессансных тенденций: главенства настоящего земного и личного мира, отношений, переживаний, мыслей, самосознания и нового восприятия человека. В результате это привело к появлению «триумфальности» и «чествования личности» в живописи. В данной статье, находящейся в русле исследований искусства раннего треченто, проводится анализ истоков формирования представленной иконографии во флорентийской живописи XIV в.

In Florence at the end of the XIII — beginning of the XIV century against the background of Byzantine and Gothic traditions, the features of a new art began to manifest themselves — the art of the Renaissance. They were especially evident in connection with the activities of Giotto di Bondone, his disciples and followers. In addition to the merits of outstanding Protorenaissance artists, the birth of a new art, in turn, is closely related to the general process of replacing impersonal craft to the craft with individual creativity, which was the result of the development of increasing independence and individuality. A particular manifestation of this phenomenon was the spread of the iconography «The Coronation of the Virgin Mary», which, in turn, was developed thanks to the composition of the Dominican monk Jacobus de Voragine «Golden Legend», as well as with the development of Protorenaissance trends in society: the primacy of the present earthly and personal world, relationships, experiences, thoughts, self-awareness and a new perception of man. As a result, this led to the appearance of «honoring the personality» in painting. This article, which is in line with the studies of early Trecento art, analyzes the origins of the formation of the iconography presented in Florentine painting of the XIV century.

Ключевые слова: Золотая легенда, Ворагинский, Коронование, проторенессанс, искусство, Джотто, Бернардо Дадди, живопись.

Keywords: Golden Legend, Jacobus de Voragine, Coronation, Protorenaissance, art, Giotto, Bernardo Daddi, painting.

Во флорентийской живописи XIV в. широкое распространение получила иконография «Коронование Девы Марии». В качестве примера необходимо привести полиптих «Коронование Девы Марии» Джотто из капеллы Барончелли базилики Санта Кроче (ок. 1328–1334 гг.) (ил. 1) — одна из самых значительных работ рассматриваемого периода, ставшая прототипом для многих флорентийских произведений с идентичным иконографическим сюжетом. Также — «Коронование Девы Марии с четырьмя музицирующими ангелами» Бернардо Дадди (1) (ил. 2), «Коронование» Пуччо ди Симоне из Музея Линденау, датируемое 1340–1345 гг. (2), «Коронование Девы Марии» Пуччо ди Симоне из Музея изящных искусств Гента (3), «Коронование Девы Марии» Нардо ди Чьоне из Музея Виктории и Альберта (4), полиптих «Коронование Девы Марии» за авторством Якопо ди Чьоне и Маттео ди Пачино, созданный в 1370–1371 гг. для флорентийской бенедиктинской церкви Сан Пьер Маджоре (5). Справедливости ради важно отметить, что искусствоведческой науке известно о шести работах с подобным иконографическим сюжетом в творческом наследии Бернардо Дадди.

В расширительном толковании речь идет о стремительном росте популярности не только этого сюжета, но связанных с развитием самосознания личности и становления «principium individuationis». Преимущественно, это касается сюжетов, включающих торжество христианских событий и «чествование» святых. Таким образом, мотивы Коронования, Вознесения становятся весьма популярными.

В настоящем исследовании будут представлены обстоятельства, которые можно рассматривать в качестве совокупности причин этого явления: во-первых, стремительное распространение возымело сочинение «Легенда о святых» (6) доминиканского богослова Иакова Ворагинского (ок. 1229–1298 гг.), во-вторых, в обществе развивались проторенессансные тенденции.

«Золотая легенда». Согласно доктрине римско-католической церкви, Вознесение Девы Марии подразделяется на четыре эпизода: Успение, погребение, Вознесение и Коронование (7). Парадоксально, однако в Священном Писании о событиях Вознесения и Коронования Девы Марии не повествуется. В сущности, традиция рассказа об этих событиях восходит к XII в., развившись из текста, приписываемого епископу Ме-

литону Сардийскому (умер ок. 180 г.), или из писаний «De gloria martyrum» Григория Турского (6 в.) и пр. Они, в свою очередь, вероятно, исходят из эпизода Третьей книги царств Ветхого Завета, в котором после смерти Давида к царю Соломону пришла его мать Вирсавия с просьбой: «Царь встал перед нею, и поклонился ей, и сел на престоле своем. Поставили престол и для матери царя, и она села по правую руку его…» [1, с. 318], то есть задолго до написания «Золотой легенды».





Рис. 1. Джотто. Полиптих из капеллы Барончелли. ок. 1325–1335 гг. б. Санта-Кроче, Флоренция
Рис. 2. Бернардо Дадди. 1340 г., Национальная галерея, Лондон

Однако сочинение монаха-доминиканца Иакова Ворагинского, будучи своего рода пособием для проповедников, в котором были собраны жития раннехристианских мучеников, подвижников веры и рассказы о великих христианских праздниках, в XIII–XIV вв. стремительно обретало популярность по всей Европе. Став одной из самых известных книг своего времени, она и получила название «Золотой легенды» (8).

Российский филолог А.В. Топорова, рассматривая причины успеха сочинения, говорит, что их видят, как правило, «в ее простоте, информативности, энциклопедичности, использовании большого количества источников, назидательности и увлекательности» [3, с. 143].

Важно отметить, что особую торжественность повествованию «Золотой легенды» придают рассказы о великих христианских праздниках, которые являются смысловыми центрами отдельных частей книги [2, с. 14].

Применительно к настоящему исследованию важно отметить, что в сборник вошла глава «Об Успении Пресвятой Девы Марии» [2, с. 189–203] и глава «О том, как произошло Взятие Пресвятой Марии в Небесную славу» [там же, с. 204–214], в которых содержится развернутое описание Успения, погребения, Вознесения. Автор приводит такие подробности: чины патриархов, сонм мучеников, строй исповедников, хор дев собрались и «запели сладкозвучные гимны» [там же, с. 191], «душа Марии… поднялась на небо в объятиях Сына» [там же, с. 192], «Тут же вокруг Марии расцвели розы, и были они подобны сонмам мучеников, и, как строй ангелов, исповедников и дев, окружили ее лилии долин» [там же, с. 192] (9), «Приняли Небеса в этот день Благословенную Деву, и ангелы возликовали, и восторжествовали архангелы, Престолы пели, а Господства играли мелодии, Начала пели в унисон, а Силы играли на арфах, херувимы и серафимы, воздавая хвалы и славу, вознесли Ее с благодарностями и чествованиями к трону божественного и верховного Вседержителя» (10). Эти описания и послужили для литераторов и художников основой для формирования иконографии Вознесения и Коронования.

Чаще всего изображение сцены Коронования включает олицетворяющий саму Церковь коленопреклоненный молитвенный образ Девы Марии. Облаченная в торжественные одежды, как подобает Царице Небесной, Она сидит рядом с Христом, надевающим на ее голову корону. Иногда представлена вся Троица: Христа сопровождают Бог-Отец и Святой Дух в виде голубя. Однако корону Мария всегда получает от Христа. В соответствии с описаниями «Золотой легенды», центральная группа часто окружена святыми и хором ангелов с музыкальными инструментами. В сцене могут присутствовать и коленопреклоненные донаторы [4, с. 310–311].

Рассматриваемый период был временем распространения во флорентийском обществе проторенессансных тенденций, что способствовало сложению нового взгляда на искусство.

Проторенессанс представляется периодом в истории итальянской культуры, предшествующим Раннему Возрождению и приходящимся на вторую половину XIII — первую половину XIV столетия (11), в котором начинается постепенное освобождение общества от средневековых религиозных догм и усиливается вера в человека и его возможности. Развитие в социуме проторенессансных тенденций предполагало, прежде всего, выраженное усиление интереса к земному и личному миру, отношениям, переживаниям, мыслям, самосознанию и новому восприятию человека. В результате все отмеченное привело к появлению в живописи «триумфальности» и «чествования личности» во многих сюжетах.

В этом ключе уместно возвратиться к полиптиху «Коронование Девы Марии» Джотто из капеллы Барончелли базилики Санта Кроче, в котором можно отметить черты, выделяющие его среди других подобных

работ и ставящие полиптих в ряд одних из самых значительных произведений XIV столетия.

В обобщенном смысле влияние Джотто в полиптихе последний эпизод из жития Богоматери служит великолепным фоном для отображения духовности человека и утверждения ценности личности. Художником представлен образ Христа, мужественно перенесшего свои испытания и не ожесточившегося против людей. Этот образ проходит лейтмотивом через все творчество Джотто, в особенности — через падуанский цикл и полиптих Барончелли. Иисус исполнен величия и спокойствия. Джотто выстраивает достаточно сдержанные отношения между Марией и сыном. Их отношения — это отношения «надчеловеческого» уровня, более высокого порядка, идеал, недостижимый простым смертным человеком, но к которому он должен стремиться на протяжении своей земной жизни. Это основы героизма, выстроенного Джотто в своем творчестве, устанавливающие новое понимание человека, поднимающие и утверждающие его самостоятельное бытие в духе зарождающегося гуманизма и ренессансных традиций.

Наконец, в Тоскане, в Прато, хранится пояс, который апостол Фома, опять же согласно повествованию из «Золотой легенды», получил из рук явившейся во славе Марии (12). В целом этот факт также сближает регион с новозаветной историей Вознесения Девы Марии.

Таким образом, историко-искусствоведческой науке известны вполне определенные обстоятельства, которые в совокупности послужили причинами распространения во флорентийском искусстве XIV в. иконографического сюжета Коронования Девы Марии. Наиболее значительными из них представляются: распространение проторенессансных тенденций, пришедшееся на первую половину XIV в. и выразившееся, главным образом, в творчестве Джотто ди Бондоне и его последователей, а также популярность сочинения «Золотая легенда» доминиканского богослова Иакова Ворагинского. Важной составляющей труда стали рассказы о великих христианских праздниках и чествование христианских святых, что совпало с процессом формирования новой эстетики, развивавшей идеи гуманизма о высоком назначении человека, его достоинстве и безграничных возможностях.

Примечания:

1. 1340–1345 гг., 75,5 x 111,7 см. Работа находится в разрозненном состоянии. Одна часть, включающая сцену Коронования, находится в Лондонской

национальной галерее, другая — «Музицирующие ангелы» — в Картинной галерее колледжа Крайст-Черч (Оксфорд). Лондонская национальная галерея [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-daddi-the-coronation-of-the-virgin (дата обращения: 08.07.23); «Музицирующие ангелы», 44 x 53, 3 см. Картинная галерея колледжа Крайст-Черч (Оксфорд). Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. — URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=3039&apply=true&titolo=Daddi+Bernardo+%2c+Angeli+musicanti&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (дата обращения: 08.07.23). По предположению искусствоведа К. Штайнвег (Clara Steinweg), в своем первоначальном виде работа составляла приблизительно 70 x 150 см. (без завершения).

2. 38 x 68,9 см., инв. 16, Альтенбург. Официальный сайт Музея Линденау [Электронный ресурс]. — URL: https://www.lindenau-museum.de/fruehe-italienische-malerei?page_n89=2 (дата обращения: 08.07.23).

3. 1345–1365 гг. (датировка Фонда Ф. Дзери), ок. 1350 г. (датировка Музея Гента). 69 x 159,6 см. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. — URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7430&titolo=Puccio+di+Simone%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Maestro+dell%26%23039%3baltare+di+Fabriano)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Incoronazione+di+Maria+Vergine (дата обращения: 08.07.23).

4. 1340–1360 гг. Музей Виктории и Альберта [Электронный ресурс]. — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O16421/the-coronation-of-the-virgin-tempera-painting-nardo-di-cione/ (дата обращения: 08.07.23).

5. Основные элементы полиптиха — в Лондонской национальной галерее, включая центральную панель (113,5 x 206,5) и некоторые боковые. Остальные элементы хранятся в различных собраниях мира: в Ватиканской пинакотеке, в Музее искусств Филадельфии, в частной коллекции в Риме и других собраниях. Фонд Ф. Дзери [Электронный ресурс]. — URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=2948&titolo=Jacopo+di+Cione+%28Robiccia%29%2F+Matteo+di+Pacino%2C+Incoronazione+di+Maria+Vergine+e+santi (дата обращения: 08.07.23).

6. Название, которое дал сам автор.

7. Согласно догмату православной церкви, Вознесение Богородицы не включает Коронования.

8. Причины популярности сочинения — тема для исследования медиевистов всего мира.

9. «Мария была вознесена на небо с почетом, ибо Сам Иисус и весь сонм небесного воинства вышли Ей навстречу» [2, с. 197], «Сколь дивные песнопения

сопровождают Ее к Престолу, сколь кротко лицо Ее, сколь светел взор, как принята Она Сыном Своим в Божественные объятия и вознесена надо всем творением!» [там же, с. 197], «Сам Спаситель с радостью вышел Ей навстречу и, ликуя, посадил Ее подле Себя на Своем Престоле» [там же, с. 197–198], «Сама неизреченнейшая Троица радуется Ей в вечном ликовании и Своею преизобильной благодатью всех обращает к Марии. Сияющий чин апостолов возносит Ей невыразимые хвалы, сонм мучеников склоняется перед Госпожой, бесчисленное воинство исповедников поет Ей непрестанную песнь, чистейшие девы во славу Ее водят бесконечный хоровод, и против воли своей рыдает адская бездна, стенают дерзостные демоны» [там же, с. 198].

10. «The heavens received this day the Blessed Virgin, the angels were glad, the archangels enjoyed, the thrones sang, the dominanations made melody, the principalities harmonised, the potestates harped, cherubim and seraphim sang laudings and praisings, and bringing her with thankings and lauds unto the siege of the divine and sovereign majesty». Перевод Е.В. Парфеновой (Voragine, Jacobus de. The Golden Legend. Readings on the Saints. Translated by William Granger Ryan. Volime I. — Princeton University Press. Princeton, N. J., 1995. — P. 77–98).

11. Хронологически В.Н. Лазарев Проторенессанс определял второй половиной XIII в., А.Ф. Лосев — XII–XIV вв., В.Н. Гращенков — второй половиной XII–XIV вв. (См. подробнее: Зайцев, А. А. О понятии «Проторенессанс» // Новый век: история глазами молодых: Межвуз. сб. науч. тр. молодых ученых, аспирантов и студентов. / Под ред. Л. Н. Черновой. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. Вып. 9. — С. 299–304, с. 303).

12. «Фома же, который не был с апостолами в то время, вернувшись, отказался поверить в то, что произошло. И тогда с неба ему был послан в целости пояс, который носила Дева, дабы Фома уразумел, что Она взошла на небо во плоти» [2, с. 194].

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — Москва: Российское библейское общество, 2014 — 1379 с.

2. *Ворагинский Иаков.* Золотая легенда / перевод с лат. И.В. Кувшинской, И.И. Аникьева. — Москва: Издательство Францисканцев, 2016–2018. Т. I–II.

3. *Топорова А.В.* Религиозная жизнь средневековой Италии в зеркале литературы. — Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2018. — 192 с.

4. *Холл Дж*. Словарь сюжетов и символов в искусстве / перевод с английского А.Е. Майкапара. — Москва: КРОН-ПРЕСС, 1997. — 656 с.

5. *Voragine Jacobus de*. The Golden Legend. Readings on the Saints. Translated by William Granger Ryan. Volime I. — Princeton University Press. Princeton, N. J., 1995.

6. Официальный сайт Лондонской национальной галереи [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nationalgallery.org.uk/

7. Официальный сайт Музея Линденау [Электронный ресурс]. — URL: https://www.lindenau-museum.de/

8. Официальный сайт Фонд Федерико Дзери [Электронный ресурс]. — URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/

В.Б. КОШАЕВ

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

Л.С. ФАДЕЕВА

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М. В. Ломоносова (Факультет искусств)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

V.B. KOSHAEV

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

L.S. FADEEVA

Postgraduate student of the Department of Semiotics and General Theory of Art of Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Faculty of Arts)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_20_32

СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ ИЗВОДА «ВСЕВИДЯЩЕЕ ОКО БОЖЬЕ». ПРОБЛЕМА ИЗОФОРМЫ

SYMBOLIC-ALLEGORICAL SUBJECT IN ORTHODOX ICONOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF THE «ALL-SEEING EYE OF GOD» EDITION. THE ISOFORM PROBLEMS

В настоящей статье мы постараемся рассмотреть возможные истоки возникновения и сложения иконографического типа «Всевидящее Око Божье», понять и объяснить богословский, философский, а также художественный смыслы этого редкого и необычного образа, возникшего в Синодальный период в старообрядческой среде, но встречающийся и в православных храмах.

In this article, we will try to consider the possible origins of the emergence and formation of the iconographic type «The All-Seeing Eye of God», to understand and explain the theological, philosophical, and artistic meanings of this rare and unusual image that arose in the Synodal period in the Old Believer environment but is also found in Orthodox churches.

Ключевые слова: икона, «Всевидящее Око Божие», догматика иконы, художественный образ, пластический потенциал, геометрия иконы.
Keywords: icon, «The All-Seeing Eye of God», icon dogmatics, artistic image, plastic potential, icon geometry.

До сих пор нельзя сказать с полной уверенностью, как возникла иконография Всевидящего Ока Божьего. Сюжет этот довольно сложен и наполнен как богословским, сакральным, так и философским содержанием. Богословским источником сюжета являются слова псалмов: «Вот, око Господне над боящимися Его и уповающими на милость Его» (Пс. 32:18) и «Вразумлю тебя, наставлю тебя на путь, по которому тебе идти; буду руководить тебя, око Моё над тобою» (Пс. 31:8). Существует версия о влиянии на иконографию идей французского Просвещения. Так И.К. Языкова в курсе «История иконописи» на лекции «Церковное искусство Синодального периода» упоминала о том, что исследователи пишут и о масонской символике «Всевидящего Ока Божьего», популярной в XVIII веке в России. Также нельзя исключать влияние западноевропейских гравюр. Однако очевидна и разница в православном понимании, где показано устройство мироздания в христианском измерении. В начале всех вещей Бог-Отец, Бог-Истина Сын, Матерь Божья — Хранительница человеческого рода. Есть свидетельства, что росписи с таким сюжетом встречаются в старообрядческих и православных храмах с XVIII–XIX веков, в частности свода храма св. Димитрия в г. Битола в Македонии. Роза ветров — векторный символ, придуманный в средние века для помощи мореходам. Не исключена образная связь с этой иконой знака «Роза ветров»

(компасная роза), которая соотносится с четырьмя пространственными векторами света. Здесь — круг, центр, крест и лучи солнечного колеса. В XVIII–XX веках роза ветров часто татуировалась в виде оберега моряков. Возможно, что роза ветров понималась символом путеводной звезды. В начале XVI века в Европе появляется понятие «Всевидящее око», древним аналогом которого в Древнем Египте являлся Уаджет (глаз Гора или око Ра), который символизировал различные аспекты божественного устройства мира. Однако догматически ни языческие религиозные значения, ни масонские графемы не имеют ничего общего с мистически окрашенными представлениями о метафизическом мире в христианстве.

Историография темы

Для поиска источников мы обратились к ряду научных монографий, исследований, статей, лекций. В ценнейшей фундаментальной монографии И.Л. Бусевой-Давыдовой «Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна» [2] автор подробно рассматривает каноническую позицию Православной Церкви в отношении церковного изобразительного искусства на основе изучения нормативной церковной документации (актов), начиная с постановлений Вселенских соборов вплоть до указов Священного Синода первой половины XX века. Автором приводится серьезная доказательная база, относящаяся к канонической регламентации формы, которая никогда не разделялась с влиянием традиции, если не сказать больше — регулировалась ею, например, в среде старообрядцев, что важно в нашем случае в отношении сложения иконографии «Всевидящего Ока Божьего».

Но анализ развития иконописи второй половины XVII века и более позднего периода показал напряженные поиски связи истин сакральных образов и их изобразительных решений. В части атрибуции и описания музейных предметов, в нашем случае иконы «Всевидящее Око Божье», интересную точку зрения высказал коллектив составителей каталога Е.В. Гувакова, Л.М. Евсеева, Е.Я. Зотова, Ю.С. Белянкин по выставке «Аз Аввакум протопоп тако верую» [3], приуроченной к 400-летию со дня рождения духовного лидера старообрядчества проходившей в Музее Русской Иконы.

О.Ю. Тарасов в своей книге «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России» предлагает развернуто взглянуть на историко-культурную почву иконного дела в императорской России в его

тесной связи с «новым и старым типом благочестия, возникшими после раскола русской церкви в середине XVII века» [8]. В издании особенно интересны исследования по семиотике и богословию православной иконы, освещение вопросов религиозной символики и иконографии в истории православной церкви.

Бесспорно, старообрядческая икона является историко-культурным феноменом, и без погружения в историю этого явления невозможно понять сложение тех или иных, зачастую уникальных, иконографических сюжетов. В книге Н.В. Пивоваровой «Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века» как раз основное внимание уделено устройству и внутреннему убранству, и особенностям оформления интерьеров беспоповских и поповских моленных и, что важно в нашем случае, установлен сюжетный репертуар икон [5].

Начиная с XIX века, историки и исследователи церкви предпринимали попытки объяснить и истолковать сложные иконографические сюжеты аллегорического и символического содержания, которые Ф.И. Буслаев очень точно назвал «богословско-дидактическими» [7, с. 244]. Прежде всего, их отличала чрезвычайная насыщенность сюжета, обилие персонажей и сложнейшая иконографическая программа.

О догматике композиции

Прежде всего, следует отметить, что, в связи с отсутствием достоверных иконографических трактовок предшествующего времени, можно предположить, что некоторые иконографические изводы сформированы как интеллектуальные опыты, проводившиеся, в частности, в духовное правление митрополита Макария (т.н. «макарьевская иконография»), на время которого пришелся особый расцвет написания подобных сюжетов. Так Н.В. Пивоварова отмечает, что «Стимулом для распространения “макарьевских иконографий” в эпоху позднего русского средневековья стало создание комплекса икон для Благовещенского собора Московского Кремля, написанных после пожара 1547 года по инициативе соборного иерея Сильвестра под духовным патронатом митрополита Московского Макария (1542–1563). Иконы <…> по своей новизне и необычности иконографических решений привлекли внимание современников и вызвали сомнения в каноничности представленных на них изображений. Наиболее дискуссионным оказался вопрос об изобразимости Бога Отца, рассмотренный на соборе 1553–1554 годов. Верх в спорах одержала партия

сторонников нововведений, однако неоднозначность изображений и впоследствии неоднократно служила поводом к возобновлению дискуссий» [5, с. 222]. Несмотря на это «именно приверженцы “древлего православия” удержали в живой практике и технику, и иконографию, и отчасти стилистику старинной отечественной иконы» [2, с. 329], у них бытовал ряд старых иконографических схем, которые или были запрещены, или просто вышли из употребления в официальной церкви. Памятников того периода до наших дней не дошло, поэтому исследования основаны на более поздних примерах Нового времени. Важно подчеркнуть, что иконография сюжета, начиная с XVIII и до XIX века, подверглась значительным изменениям, утратив при этом множество ключевых для ее понимания смысловых аспектов.



Рис. 1. Видение пророков Исайи и Иезекииля. Сер. – втор. пол. XVIII в. Череповецкий краеведческий музей

Первоначально изображение Всевидящего Ока Божьего входило в композицию, иллюстрирующую видения ветхозаветных пророков Исайи и Иезекииля и называлось «Образ угль пророка Исайи». В качестве примера приведем икону «Видение пророков Исайи и Иезекииля» середины — второй половины XVIII века из Кирилло-Новоезерского монастыря (ил. 1). В нижней части развернутого варианта композиции видим двух вышеупомянутых ветхозаветных пророков со сценами явления им серафима и огненной колесницы. Авторское название иконы «Образ угль Исайя проявлейся солнце». Это наименование восходит к начальным словам пятой песни молебного канона Богородице, явившей миру истинный Свет и Солнце правды: «Угль Исйи проявлейся, Солнце из девственныя утробы возсия».

Важным элементом композиции является изображение в нижнем левом регистре иконы ангела, касающегося уст пророка Исайи зажатым в щипцах углем в знак его очищения и избрания для пророческого служения. Подобное буквальное следование тексту канона характеризует

процесс сосредоточения иконописца на буквальном тождестве слову, что в отношении досинодального периода было смягчено и не имело определяющего значения.

Иконописцем были использованы строки из текстов книг пророков Исайи и Иезекииля. Если символические решения формы композиции XIV–XV веков в меньшей степени следовали сюжетной стороне текста, и иконописец сосредоточен на раскрытии образа Личности (Творца, Святых) постигая так суть образности в ее реферативном означивании, то со второй половины XVI века появляются эпические монументально-символические аналогии. Важно привести текст целиком, так как именно мощь слова объясняет некоторые изобразительные решения времени:

«И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа.

Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Ис. 6:5–7).

«Горящий уголь» — символ прежде сего духовного очищения через сжигание плоти и иконописец в динамике фигур, контрасте черного и красного, в острых складках одеяний и буквальном изображении кузнечных клещей нашел весьма острое иллюстративное решение.

Также слову Иезекииля соответствуют другие изображения:

«И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из средины его как бы свет пламени из средины огня; и из средины его видно было подобие четырех животных, — и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их — ноги прямые, и ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь, (и крылья их легкие)» (Иез. 1:4–6).

Светоносная «шкала» клубящегося облака создает сильный перцепт пространственной объемности в верхней части композиции, и в ее центре помещена фигура сидящего Саваофа. Этот же прием, но в смягченном виде красно-белых — огненных свечений, применяется ниже концентричного мотива из двух кругов. Четыре евангелиста в барочных клеймах образуют квадрат тетраморфа, как внутреннюю прочную основу визуальных связей Образа Слова. При этом осью всей композиции явля-

ется вектор Саваоф — Богородица — Иисус как особая историческая матрица учения, и Бог-Сын занимает центр «колец славы», с помещенными частями ликов, визуальный эффект которых удивителен с одной стороны «рассредоточением Единого», которое уже смотрящий на икону человек собирает в своем сознании, стремясь связать части лиц в некое целое, имплицитное в идее бесконечности божественного мира, и имплицитность не исключает возможность трактовки кольца Славы как Духа Святаго.

«И руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их; и лица у них и крылья у них — у всех четырех; крылья их соприкасались одно к другому; во время шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего.

Подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырех.

И лица их и крылья их сверху были разделены, но у каждого два крыла соприкасались одно к другому, а два покрывали тела их.

И шли они, каждое в ту сторону, которая пред лицем его; куда дух хотел идти, туда и шли; во время шествия своего не оборачивались» (Иез. 1:8–12).

Очевидно, что цель создателей композиции заключена в том, чтобы отмеченные элементы композиции были устроены особым образом для раскрытия иного мира, более очевидного, чем того, в котором человек существует.

«И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня.

И животные быстро двигались туда и сюда, как сверкает молния.

И смотрел я на животных, и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их.

Вид колес и устроение их — как вид топаза, и подобие у всех четырех одно; и по виду их и по устроению их казалось, будто колесо находилось в колесе» (Иез. 1:13–16).

«Пространство в пространстве», «Колесо в колесе» оказываются визуальной структурой, пульсирующей за пределами физического мира, лишая обыденное сознание привычных визуальных опор.

«Когда они шли, шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались.

А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Иез. 1:17, 18).

«Полны были глаз» — это синонимическая образная норма словосочетания «исполненных очей». И можно предположить, что образное прочтение «Глаз» не исключает их принадлежность Духу Святому, поскольку как правило, в иконе, где наличествуют Бог-Отец и Бог-Сын, традиционно присутствие Духа Святаго. Так должна сохраняться идея Троичности Единого Бога.

«И когда шли животные, шли и колеса подле них; а когда животные поднимались от земли, тогда поднимались и колеса.

Куда дух хотел идти, туда шли и они; куда бы ни пошел дух, и колеса поднимались наравне с ними, ибо дух животных был в колесах.

Когда шли те, шли и они; и когда те стояли, стояли и они; и когда те поднимались от земли, тогда наравне с ними поднимались и колеса, ибо дух животных был в колесах.

Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их» (Иез. 1:19–21).

Текст как бы сообщает, что особенности Логоса, как это представлял Максим Исповедник, в том, что он обращен к каждому человеку. «Логосы сущих, прежде веков предуготовленные в Боге, — пишет он, — как ведает Он Сам, будучи невидимыми, обычно именуются у божественных мужей также благими произволениями Божиими; они ясно мысленно созерцаются через творение. Ибо все творения Божии по природе, будучи рассматриваемы нами ведательно с должным искусством, сокровенно возвещают нам логосы, в соответствии с которыми они получили бытие, и вместе с тем обнаруживают с собою в каждом творении цель Божию» [4, с. 672].

Эта особенность противостоит пониманию Логоса фантазии, который создается уже человеком для сообщения мистических целей. В православном понимании речь идет о реальном существовании мира не от человеков, в котором Воля Бога и Воля человека должны обрести взаимное единство.

«А под сводом простирались крылья их прямо одно к другому, и у каждого были два крыла, которые покрывали их, у каждого два крыла покрывали тела их.

И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы глас Всемогущего, сильный шум, как бы шум в воинском стане; а когда они останавливались, опускали крылья свои» (Иез. 1:23, 24).

Фигуры ангелов неба пластической игрой живых и подвижных поз создают вибрацию небесного пространства, сообщая всей композиции ощущение пространственных почти физических ощущаемых колебаний.

«И голос был со свода, который над головами их; когда они останавливались, тогда опускали крылья свои.

А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем.

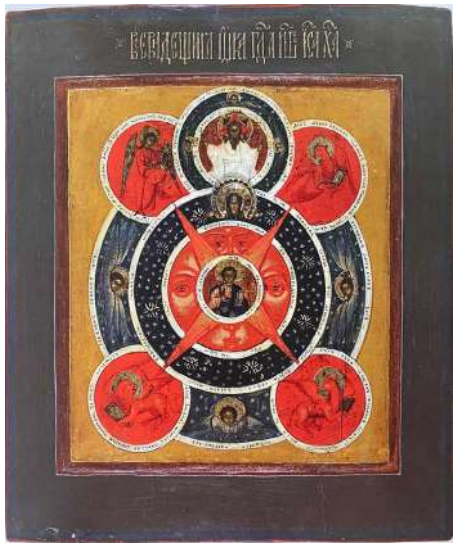


Рис. 2. Всевидящее Око Божье. Кон. XIX в. Сызрань. Музей Русской Иконы .

И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Иез. 1:25–28).

Эта часть, очевидно, призывает верующего к пробуждению от очевидности. Максим исповедник (VI–VII в.) говорил о двух типах Логоса — замысел Бога о каждом человеке, то есть о том, что Бог замыслил о человеке в вечности и замысел фантастический, который придумывает сам человек.

Эмпирика иконографии и иконологии

Ядром композиции является поясное изображение Спаса Эммануила в круглом медальоне на фоне двух колец «славы» или концентрических кругов.

В иконографической схеме (ил. 2), в отличие от поздних изводов, изображены евангелисты и их символы, а не только символы. Интересное определение высказал А.А. Рыбаков: «Иконописец воспроизводит своеобразную теократическую картину мироздания, в которой ветхозаветный

каркас облечен в новозаветные ризы и оживлен евангельским духом. В центре этого мира — Солнце-Христос, излучающий живой свет веры на все четыре стороны вселенной, олицетворенные в образах евангелистов с их символами. Как мягко сияющим розовым светом восходящего солнца озарена вся земля, так Христово учение пробуждает людей к новой жизни и дарует им надежду на спасение» [6, с. 450]. Медальоны с ними, как и фигура Саваофа, с центральной круговой частью композиции не соединяются, как в более поздних памятниках с названием «Всевидящее Око Божье». Они свободно располагаются на фоне, как и парящие ангелы.

Ко второй половине XIX века иконография «Всевидящего Ока Божьего» окончательно сформировалась, что хорошо видно на памятнике из Музея Русской Иконы конца XIX века (ил. 2), где происходит уже существенная визуально-графическая и онтосимволическая концентрация иконной формулы. Композиция состоит из четырех концентрических кругов, дополненных пятью малыми с изображениями символов евангелистов (на некоторых иконах изображены сами евангелисты), где ангел — символ Матфея, орел — Марка, телец — Луки, а лев — Иоанна (Иез. 1:1–14):

«…и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр. Ин. Богослова 4: 6–8).

В навершии иконы, окруженный синим ореолом с крестчатым нимбом — благословляющий двумя руками двуперстно Господь Саваоф (Бог Отец). Надпись вокруг — молитва, входящая в текст Литургии «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь Небо и земля славы Твоея» (Ис. 6:3).

В центре — фигура благословляющего Спаса Эммануила. Этот малый центральный круг окружен лентой с письменами из псалма: «О́чи мои́ на вѣ́рныя земли́, посажда́ти я́ со мно́ю: ходя́й по пути́ непоро́чну, се́й ми́ служа́ше» (Пс. 100:6). Особое богословское значение имеют четыре исходящих от центра луча — это и символы четырех сторон света, стихий, и четырех херувимов:

«И смотрел я на живые существа, и вот, на земле подле этих живых существ и видел на земле колеса возлк них — по одному колесу перед

четырьмя лицами их. Вид колес и устроение их — как вид топаза, и подобие у всех четырех одно. И по виду их, и по устроению их казалось, будто колесо находилось в колесе. Когда они шли — шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались. А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Иез. 1: 15–18).

Второй круг — красного цвета, в его сегментах — изображение лика с четырьмя глазами, носом и устами. Четыре широко раскрытых ока на диске-лике означают божественное всевидение и всеведение, «неусыпаемость» Ока Господня. Надпись на этом круге гласит: «Вот, око Господне над боящимися Его и уповающими на милость Его» (Пс. 32:1–18).

Следующий круг темно-синий изображает звездное небо (Небо-небес) с Богоматерью Орантой (Знамением). Заметим важный момент — в контексте с центральным образом Спаса Эммануила Она символизирует Боговоплощение, согласно пророчествам: «Сего́ ра́ди да́стъ Госпо́дь са́мъ ва́мъ зна́менiе: се́, Дѣ́ва во чре́вѣ зачне́тъ и роди́тъ Сы́на, и нарече́ши и́мя ему́ Емману́илъ» (Ис. 4:17).

Надпись же на круге гласит: «Величит душа моя Господа и возрадовался дух Мой о Боге, Спасе Моем, яко призрел на смирение Рабы Своя» (Лк 1:46). Здесь особенно уместно вспомнить слова святителя Игнатия Брянчанинова: «Богоматерь исповедует пред всем человечеством, в Евангелии, читаемом всеми человеками, что рожденный ею Бог есть вместе и ее Спаситель. Если же Бог есть ее Спаситель: то Она зачата и рождена во грехе по общему закону падшего человечества. Бог — Творец и Ангелов и человеков; но Он — Спаситель одних человеков; относительно Ангелов, не подвергшихся падению, Он — Господь их, но не Искупитель и не Спаситель. Признание Бога разумной тварью Спасителем есть вместе признание этой тварью своей собственной погибели. Зачалась и родилась Дева Мария в погибели, в падении, в узах вечной смерти и греха, родилась в состоянии, общем всему человеческому роду. Рождение ею Бога, Спасителя ее и всех человеков, доставило ей величие, превысшее величия безгрешных Ангелов, не вкусивших душевной смерти и не нуждавшихся в Спасителе» [1, с. 5].

Следующий круг сине-голубой, в нем по бокам и снизу изображены серафимы и херувимы, славящие Бога.

Заключение

Важнейшим обстоятельством иконы синодального времени следует признать несколько факторов, которые определяют характер

изобразительной эстетики произведения искусства. Икона XII–XV веков преимущественно обращена к святым образам, которые фиксируют принцип личностного контакта с верующим, и изобразительное решение преимущественно подчинено перцепту обратной или прямой перспективы, вводящей в прямой визуальный контакт человека и святого образа, и именно в этих границах происходит формирование живописно-пластической традиции, например, в «Троице» Андрея Рублева, «Богородицы с младенцем» (Елесуа) Феофана Грека и др. Но уже при Иоанне IV иконные образы претерпевают определенные трансформации, обусловленные повышением регламентов государственных функций изобразительного искусства. Ярким примером может служить икона «Благословенно воинство небесного Царя» из Успенского собора Московского Кремля (хранится в Государственной Третьяковской галерее), которая располагалась в соборе перед царским местом Иоанна IV Грозного. Ее написание связывают со взятием Казани в 1552 году. И появление сложной сюжетно-тематической трактовки канона решает принципиально новые художественные связи в перцептивной, ритмической, сюжетно-тематической программе, в которой в данном случае осуществлена проекция догматики на историю народа. Программность допетровского, а затем Петровского времени и синодального периода определена в ряде случаев повышением визуальной роли в композиции системных «метрических» средств компоновки символов Веры — представлений о мире и его божественной сути. Поиски, в частности, математически совершенных форм в связях символов, образов и общей композиционной структуры приводят к развертыванию структуры космоса в систематических обстоятельствах догматики, что, очевидно, связано с усложнением общественных регламентов.

Шаг, совершенный в иконе «Всевидящее Око Божье» — это поиск новой изобразительной гармонии ветхозаветных истин как предшествующих новоевангелическому преданию, которое не только показывает их преемственность в визуальном языке, но неразрывную и всеобъемлющую норму феномена креационизма, раскрывающего Заветами полноту Божественной истины в ее духовном значении.

Визуальная программа, соответственно, вводит в структуру изображения новые пластические решения. Их можно охарактеризовать в категориях геометрического стиля, визуальной многослойности и таксономического построения, референтом знака чего выступает всеобъемлющая идея духовного устройства мира и образа референта — Творца, по от-

ношению к которому применимо понятие телеологической причинности искусства и веры. Икона показывает блестящее владение приемами отступающих и выступающих цветов, космоантропоморфной декоративности, что в совокупности способствует высочайшей концентрации внимания и обретение зрителем одновременно интеллектуальной способности понимать мир и его художественно-эстетическое раскрытие.

Список литературы:

1. *Брянчанинов Святитель Игнатий.* Изложение Учения Православной Церкви О Божией Матери. — URL: https://www.litmir.me/br/?b=92942&p=5 (дата обращения: 17.10.2022).

2. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной Палаты до модерна: Поиски сакрального образа. — Санкт-Петербург, 2019. — 476 с.

3. Каталог выставки «Аз Аввакум протопоп тако верую». К 400-летию со дня рождения духовного лидера старообрядчества: Музей русской иконы / составители Е.В. Гувакова, Л.М. Евсеева, Е.Я. Зотова, Ю.С. Белянкин. — Москва, 2021.

4. *Максим Исповедник преп.* Полемика с оригенизмом и моноэнергизмом / составитель Г.И. Беневич. — 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург, 2014.

5. *Пивоварова Н.В.* Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. — Москва, 2018.

6. *Рыбаков А.А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. — Москва, 1995.

7. *Сарабьянов В.Д.* Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 4.

8. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. — Москва: Прогресс-культура, 1995.

СЕРГЕЙ ДОЖДЬ (С.В. МУРАВЬЕВ)
Кандидат искусствоведения, почетный академик РАХ
e-mail: msv1516@gmail.com

SERGEY DOZHD (S.V. MURAVIEV)
Ph.D. in the History of Arts, Honorary Academician of the Russian Academy of Fine Arts
e-mail: msv1516@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_33_46

К ФОРМИРОВАНИЮ ТВОРЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ. НРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

TOWARDS THE FORMATION OF CREATIVE WORLDVIEW IN CONTEMPORARY RUSSIA. MORAL AND ETHICAL ASPECT

В статье рассматривается концепция построения творческой идеологии в России, которая может привести к возникновению глобального творческого мировоззрения. Англосакское философско-культурное мировоззрение ориентировано на однополярный мир и его интересы, что во многом сдерживает дальнейшее творческое развитие цивилизации. Творческая модель мировоззрения ориентирована на многополярный мир. Она обладает большим потенциалом для развития человека, общества, духовности, экономики, большей справедливостью. Отмечается, что Россия, благодаря революционным традициям, имеет историческое право на формирование новой революционной творческой идеологии и мировоззрения. Это может быть новым геополитическим посылом России многополярному миру.

The article discusses the concept of the creative artistic ideology of Russia, which can lead to the emergence of a global creative worldview. The Anglo-Saxon philosophical and cultural worldview is focused on the unipolar world and its interests. This in many ways already hinders the further creative development of civilization. The

creative model of the worldview is focused on a multipolar world. It has a huge potential for development of man, society, spirituality, economy and greater justice. It is noted that Russia, thanks to revolutionary traditions, has the historical right to form a new revolutionary creative ideology and worldview. Perhaps this is Russia's new geopolitical message to the multipolar world.

Ключевые слова: философия творчества, творческая идеология, творческое мировоззрение, творческий цивилизационный путь, высокоэффективная творческая экономика, человек-творец.
Keywords: philosophy of creativity, creative ideology, creative worldview, creative civilizational path, highly effective creative economy, man-creator.

Творчество — это восстание творцов, когда мир становится каторгой святых…

Мир стремительно вступает в эпоху многополярности. Очевидно, для нового миропорядка особо важны и новые глобальные идеи позитивного мироустройства.

Современный однополярный мир во многом определяется англосакской философско-культурной моделью глобального мировоззрения. Это творческая модель, но очень поверхностная. В философии и идеологии господствует прикрывающая западные интересы изворотливая толерантность, в искусстве преобладает расслабленная эстетика. Подобный подход делает сознание человека поверхностным, легко поддающимся манипуляции, воспринимающим даже идеологию фашизма. А. Солженицын назвал это расслаблением человеческих характеров (1).

Многие деятели культуры и искусства в этом мире понимают, что старая англосакская философско-культурная модель мира стала догмой, тормозящей его дальнейшее развитие, и ищут пути преодоления существующего мирового порядка. Истощение творческого потенциала Запада отмечал президент России В. Путин (2). В России подобные поиски привели к появлению новой философии — сайарсизма (от латинских слов «наука» и «искусство»). Это философия основанного на красоте творческого преобразования человека и окружающего его мира.

Сайарсическая философия возникла в области современного искусства и предопределила его переход от расслабленной эстетики и пустоты к творческим преобразованиям.

Впервые за 100 лет со времен В. Кандинского было создано понимаемое научное пространство абстрактного искусства, подобное научным пространствам в физике, математике или квантовой механике. Ведущий российский искусствовед, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея А. Боровский определил это направление как «новую волну русского авангарда и русской философской школы, которая может оказать большое воздействие на глобальное культурное пространство» [4, с. 4]. В настоящее время сайарсизм в искусстве — это международное движение, объединяющее художников и деятелей культуры из многих стран мира, организующих международные выставки, занимающихся широкой публицистической деятельностью.

Расширение внутреннего пространства искусства потребовало дальнейшего развития сознания. Л. Стейнберг отмечал по этому поводу, что найденная художником морфология часто совпадает с морфологией, усиленной наукой [18, p. 113].

Философия сайарсизма имеет большой потенциал для переосмысления существующего миропорядка, создания принципиально новой творческой идеологии, мировоззрения и определения творческого цивилизационного пути как основной концепции многополярного мироустройства.

Творческая идеология — это понимание необходимости красоты для творчества во всех сферах и в самом широком смысле этого слова, понимание, что в противном случае это будет разрушение. О подобной альтернативе, без акцента на красоту, упоминал Э. Фромм [16]. Это вносит потребность красоты в сознание человека, изменяет его к лучшему, как и мораль, культуру, общество, политику, духовность, и постепенно формирует новое творческое мировоззрение. Расширенное понимание красоты в творческой идеологии — это творческий сплав лучшего из общечеловеческих ценностей, творческие проекции религиозных и социалистических идей, расширение нравственности, научная упорядоченность. Это красота, которая рождается в самом творчестве, бесконечное ее развитие в соответствии с творческими потребностями человека и общества. В. Соловьев писал: «Абсолютное осуществляет благо через истину в красоте» [9, с. 104].

В основе идеологии России лежат традиционные ценности — патриотизм, духовность, развитие человека, общества. Новая идеология может

придать им новый мощный импульс творческого развития и интеграции с современностью, может сплотить общество, выстроить новую экономику, создать новое творческое мировоззрение и, в конечном счете, стать глобальным геополитическим посылом в строительстве многополярного мира.

Основные положения творческой идеологии должны охватывать многие стороны жизни человека, общества и государства.

Творческая философия — это положения, которые строятся на возможности бесконечного творческого развития человека, необходимости красоты для творчества, вере в человека как творца духовности и возможности творческого, позитивного преобразования человека и окружающего его мира. Данные положения определяются сайарсической теорией. Появление подобной философии творчества предсказал С. Франк [14].

Изменение сознания человека — переход от первичности психологии преимущественно материального потребления, беспринципной борьбы за интересы, рутинного труда к первичности психологии человека-творца — понимания необходимости, основанного на красоте и духовных ценностях созидания и творческого развития человека.

Новый человек — это человек-творец. Творческая идеология позволяет воплотить идею нового человека не на уровне мечты, не в виде формализованной концепции, а на новом естественно-историческом уровне. Новый человек крайне необходим для творческих преобразований. Подобную ведущую роль человека-творца в революционных преобразованиях отмечал Х. Ортега-и-Гассет [7].

Устойчивость творческой философии и идеологии — принцип необходимости красоты для творчества, рождает необходимость отстаивания этой красоты как своего творения, борьбы за красоту.

Красота творения — это не только эстетическая красота. Это красота мысли, красота действия, красота, меняющая человека и мир. Она требует отстаивания, борьбы за нее. Это добро с кулаками красоты. Подобное восприятие творчества как борьбы есть у Н. Бердяева: «Только этика творчества может победить искалечение и иссушение человеческой души отвлеченной добродетелью, отвлеченной идеей, превращенной в норму и правила. Идеи правды, истины, красоты должны перестать быть нормами и правилами жизни и стать энергиями жизни, внутренним, творческим огнем в человеке» [2, с. 147].

Российские точки сборки, российская первичность — творческая идеология имеет полную преемственность в историческом развитии России.

Творчество — это созидание. Идеология творчества — антагонист войны, но, как говорилось, это идеология борьбы за созидание, за красоту, это добро с кулаками красоты. Россия, как ни одна страна в мире, имеет глубочайшие традиции революционной борьбы. Наверное, самые сильные в мире. Это борьба за справедливость, равенство, за нового человека и, несмотря на все ошибки, борьба за красоту человека и общества. Идеология творчества и человека-творца, по сути, является естественным продолжением революционного пути России, что не только дает правильное понимание ее исторического пути, но и, самое главное, рождает полную историческую преемственность, право России на формирование новой революционной творческой идеологии, создание нового творческого человека и творческое преобразование мира.

Справедливость и равенство. Творческая идеология пересекается с вошедшей в гены народа социалистической идеологией. Творчество предоставляет человеку полное равенство в творческих возможностях и ощущение единства в сопричастности к пусть неравномерному, но всегда справедливо дающему счастье творческому процессу.

Творческая свобода — это бесконечное творческое развитие свободы. Это предопределение свободы красотой. Создание, по сути, новых путей красоты для преодоления ограничений в развитии сознания человека, общества, экономики, в том числе снятие корыстных ограничений капитализма, мешающих развитию предпринимательской свободы. Н. Бердяев связи с этим называл творчество эманацией свободы, не определяемой ничем извне [1].

Патриотизм. Творческая идеология тесно связана с историческими традициями созидания России, деяниями ее исторических личностей, внесших огромный вклад в ее развитие.

А.Н. Радищев говорил о патриоте как о человеке свободном и благородном, усиливающем себя и Отечество [8].

Патриотизм — это изначальное творческое преобразование, строительство человека, семьи, дома, Родины. Творческую теорию патриотизма активно развивает М.Л. Князева: «Патриотизм — это не пассивное восприятие, а творческая категория» (3).

Рассуждения о патриотизме хочется закончить словами философа Е.Н. Трубецкого: «Особенность русского патриотизма заключается в том, что он никогда не воодушевляется идеей родины как таковой, служением русскому как таковому. Чтобы отдать чувство любви к родине,

нам нужно знать, чему она служит, какое дело она делает. И нам нужно верить в святость этого дела, нам нужно сознавать его правоту. Нам нужна цель, которая бы поднимала наше народное дело над национальным эгоизмом» [11, с. 568]. Идеи творческого созидания родины и глобального творческого преобразования мира могут стать такой целью.

Наднациональная идеология. Россия — многонациональная страна, в ней тесно сплетены различные уклады, традиции, религии, но само понимание творчества, созидания, красоты есть в каждом человеке, оно не зависит от места проживания, национальности или веры, поэтому восприятие новой творческой идеологии не будет встречать никаких противоречий и, более того, вызовет живой отклик и естественное стремление человека к подобному отношению к нему.

Новая высокотворческая экономика — это принципиальные творческие изменения в экономике. В ближайшей экономической программе — это акцент на творческих отраслях экономики (они наиболее успешны во всем мире), это отношение к предпринимателю как к творцу, благоприятная творческому развитию экономики финансовая политика; это внесение творческой экономической идеологии, где необходимость красоты для творческого созидания позволяет избегать многих пороков капитализма.

В перспективе — это внедрение принципиально новых экономических принципов, создание экономики производства и потребления красоты, мерилом которой являются уже не деньги, а единица творчества — количество красоты. Данная экономика впервые может соединить материальное и духовное — создание и потребление основанных на красоте материальных и духовных ценностей. Подобное решение — это также экономическая основа творческого развития человека и окружающего его мира.

Все вышеперечисленное может значительно повысить эффективность существующей экономики и привести к созданию принципиально новой высокоэффективной творческой экономики, даже к смене экономической формации. Немецкий философ Б. Брок говорил по этому поводу: «…если сайарсизм создаст экономическую эффективность выше, чем убийственная эффективность капитализма, то последний будет разрушен» [3, с. 69].

Улучшение жизни простого человека — это не только улучшение его материального положения, но и его постоянное творческое развитие.

Творческое потребление. Творец рождает новый вид потребления — необходимость потребления красоты для творчества. Творец потребляет красоту, а не пустоту.

Духовность — это вера в человека как в творца духовности, вера в необходимость красоты для творчества и способность этой красоты удерживать человека от зла. Это творческое, основанное на красоте, развитие духовности, которое тесно связывает ее с современностью, прогрессом и позволяет развивать традиции духовности. Любая религия здесь — это традиции красоты. И, в конечном счете, выбор веры — это выбор красоты.

Многие философы отмечали близость человека-творца к богу, поскольку Бог сам Творец, в частности, об этом писал Б. Спиноза [10]. Ф. Ницше говорил о несамостоятельности человека-творца [5]. Творческая духовность не определяет Бога или абсолютную самостоятельность человека-творца. Она понимает божественность как высшую красоту бесконечного творческого развития духовности.

Способность красоты удерживать человека от зла меняет принцип искупления греха. Это выше отмеченного Н. Бердяевым — того, что подлинное творчество возможно лишь через искупление [1]. В творческой духовности — это предопределение творчества красотой, это не отвлеченное или трансцендентное искупление, а направленное предупреждение и гармонизация ошибок красотой.

Всесторонняя направленность творческой духовности, ее свобода, устремленность в будущее, возможно, содержат сказанное о новом мировоззрении и духовности, что придет в мир из России.

Ценности — это общечеловеческие ценности, которые всегда в тебе, традиционные ценности Русского мира, помогающие в повседневной жизни. Но главное — это великие цели творческого преобразования человека и окружающего его мира, понимание человеком себя как творца, сопричастного к глобальному творческому преобразованию мира. Корни берут начало в традиционных ценностях, но творчество помогает их развитию и взаимообогащению.

Развитие общества — это принятие ценностей человека-творца, его творческое развитие. Еще С. Франк отмечал подобную роль творчества в соединении индивидуального с общественным [15].

Информационная среда. Современная медийная среда красоту разрушает, формируя эстетически упрощенное информационное пространство. Творческое понимание вносит в нее новые принципы — необходимость предопределения информационной свободы красотой и развитие творческого поиска.

Культура и искусство — уход от расслабления и пустоты в искусстве, идеология творческого развития культуры и искусства и поиск новой красоты, способствующей творческому росту человека. Творческие смысловые измерения социокультурных пространств отмечены Н. Смирновой и И. Бесковой [12; 13]. О роли красоты в культуре говорил президент России В. Путин: «Культура призвана служить красоте, будить лучшие человеческие качества, а не разрушать общество» (4).

Нравственность, мораль. Осознание личной ответственности — человек может в этой жизни творить и созидать, только если он придерживается принципов красоты, иначе это будет разрушение. М. Хайдеггер говорил, что творчество — это форма существования человеческого в человеке [17].

Наука. Творческое развитие науки, особенно в смежных областях, может дать принципиальные научные прорывы, это научное исследование самого творчества.

Образование — это новая ментальность, в которой ученики будут чувствовать себя творцами и воспринимать знания не как ненужный груз, а самостоятельно тянуться к ним как к необходимым для создания красоты. Здесь же скрыты и корни гениальности. Творческое образование развивает и большие, и малые формы творчества: большое движет нас вперед, малое поддерживает и «раскрашивает» движение; часто малое — это источник большого, даже инвалиды — это всегда пример преодоления невозможного.

Народность. Культура творения, предпринимательства очень сильна в народе, народ — творец изначально.

Высокий уровень рождаемости. Творческая идеология возвращает к глубоким историческим традициям русского общества, в котором к детям относились не как к едокам, а как к помощникам в хозяйстве, в созидании. Гендерные вопросы естественным путем переключаются от влияния необычной пустоты на желание творить действительно новое, новую красоту, вопрос фактически нивелируется.

Искусственность идеологии. Творческая идеология не дает отрешения творческого потенциала человека от общества или экономики, напротив, она рождает максимальное, естественное вовлечение человека в процесс творческого созидания.

Простота подачи. Внедрение творческой идеологии должно идти через простые формулы, яркую визуализацию. Это должно касаться

патриотического контекста: «Россия — страна творческих возможностей», «Россия — страна, создающая историю», «Творческая экономика — это экономика высокой творческой эффективности»; обычного контекста: «система творческого образования», «психология творческого человека», «творческая идеология», а также глобального контекста: «творческое мировоззрение», «воспитание человека-творца», «творческое развитие мира». Творческие формулы должны не заставлять, но направлять, поддерживать созидание (сотворить), убеждать красотой. В творческих лакунах лучше использовать собственные, локальные выражения.

Преемственность. Как было сказано ранее, творческая идеология имеет в России историческую преемственность. Кроме того, творческая идеология обладает таким важным качеством, как автоматическая преемственность поколений. Творческие достижения предыдущего поколения — это лишь ступени для творения, «сборка» на новом уровне для всех последующих поколений. Эти процессы являются автоматическими в науке, искусстве, техническом прогрессе. Таким образом, творческая идеология может обеспечить бесконфликтное, преемственное, созидательное развитие.

Творческая идеология и либеральные идеи. Творческая идеология обходит свойственные для либеральной идеологии идеи отрицания. Путь творца — это не эгоистический свет в себе (самосвет), это свет, преобразующий мир, это восприятие и творческое преобразование мира со всеми его недостатками. Часто это преодоление хаоса света и гармонизация тьмы.

Творец обладает и более полноценной свободой, он постоянно подтверждает свободу красотой, для либерала свобода — это догма, которая часто уже не требует доказательств.

Творческая идеология и идеи глобалистов — ценности глобалистов упрощают мир, останавливают его творческое развитие (ради выгоды глобального управления). Творческая идеология — это более эффективные и справедливые глобальные идеи творческого развития человека и мира, это антагонист идей упрощения мирового развития.

Творческое мировоззрение. Творческая идеология приводит к пониманию необходимости красоты для созидательного творчества, вносит красоту в сознание, делает лучше самого человека и весь окружающий его мир — общество, экономику, политику, духовность и таким образом создает идейные и экономические предпосылки для нового творческого мировоззрения.

Англосакская модель мировоззрения также очень творческая во многих аспектах, но часто ради интересов своих элит игнорирует принципы необходимости красоты в деянии или творении. Это порождает меньшую экономическую эффективность и, главное, рождает пустоту сознания, «пустоту Ницше», приводящую к идее сверхчеловека [6], вместо человека творческого.

По сути, англосакская модель мировоззрения ради своих интересов давно превратилась в догму, которая сдерживает глобальное творческое развитие человека, общества, культуры, духовности, полноценное творческое развитие экономики, продолжает рождать противоречия и войны. Творческая идеология и мировоззрение играют на том же поле творчества, что и англосакская модель мировоззрения, но придерживаются принципа всеобъемлющей необходимости красоты для творчества, что снимает догматические ограничения и способствует гораздо большей эффективности в развитии общества, культуры, экономики, духовности и, главное, самого человека, поэтому творческое мировоззрение и идеология человека-творца имеют все предпосылки, чтобы заменить устаревшую англосаксонскую идеологию и мировоззрение.

Можно образно сопоставить англосакское и творческое мировоззрение. Западное мировоззрение до сих пор идет по пути Ф. Ницше — это путь развития человека, где есть труд, но недостаточно творчества, есть необходимость борьбы, но нет критериев красоты в борьбе. Еще раз отметим, что это путь, который рождает конфликтующий мир.

Творческое мировоззрение — это творческое развитие человека, где труд — это созидание, в котором обязательно должны быть критерии красоты и борьба за красоту, иначе это будет разрушение. Это путь, рождающий творческий мир и человека-творца.

Еще одним образным примером может быть сайарсическая притча о столкновениях гениев добра и зла. Она показывает, что отсутствие красоты в творчестве гения зла разрушает его. И чем выше уровень творческих вызовов, тем сильнее разрушение, тогда как творчество гения добра созидательно и поэтому бесконечно. Старое англосакское мировоззрение также разрушается антикрасотой его интересов, что неминуемо приведет его к гибели. Новое творческое мировоззрение не имеет ограничений в развитии.

Глобальное творческое мировоззрение. Успешное применение творческой идеологии в России должно стать примером для формирования новой мировой идеологии и мировоззрения. Творческая идеология и мировоззрение имеют также ряд факторов дополнительного позитивного восприятия.

Прежде всего, это эффект релевантности — многополярный мир уже во многом более лоялен, открыт для свободы творческого выражения, а следовательно, и для восприятия нового творческого мировоззрения. Старый однополярный мир часто ограничивает творческую свободу, например, настойчивым навязыванием упрощения культуры и глобальных ценностей.

Это также эффект универсальности — творческая организация экономики, общества, быта, отношение к человеку как к творцу, понимание необходимости красоты для созидательного характера творчества — все это широко распространено во всем мире и не вызывает отрицания или каких-либо усилий для восприятия.

Творческое противостояние западного и нового мировоззрения не будет носить тотальный, уничтожающий характер, это противостояние творческих систем. Для победы в нем достаточно лишь смены идеологии западной элиты, которая в настоящее время довольно недальновидно использует творческий потенциал народов в своих корыстных интересах.

Влияние Русского мира огромно: победа над фашизмом, любовь к русской культуре, популярность левых идей, духовные традиции. Но прямое воздействие этого влияния вызывает русофобию. Творческая идеология и мировоззрение могут придать этому влиянию естественное, интеллигентное, но, по сути, гораздо большее воздействие через творчество и культуру.

Творческие подходы также позволяют миру избежать пути зацикливания в многополярном развитии на локальных идеологиях, избежать сложностей взаимодействия многополярного мира. Творческое мировоззрение объединяет мир пониманием необходимости совместного творческого развития и обогащения.

Очень важным фактором нового мировоззрения является эффект стратегического первенства. Национальные идеологии могут лишь защищаться от старой глобальной идеологии, но они не обладают глобальным уровнем, не могут победить глобальное мировоззрение. Творческая идеология и мировоззрение обладают более прогрессивным глобальным уровнем организации мирового порядка, что дает им определенное стратегическое преимущество.

Таким образом, может быть создано новое глобальное творческое мировоззрение, способное полностью заменить старую, изживающую себя англосакскую модель мироустройства, что особенно важно в условиях нового многополярного мира.

Благодаря творческой идеологии и мировоззрению, Россия может дать новый геополитический и социально-культурный посыл миру, сможет играть в мировом масштабе по своим правилам, причем на принципиально новом, более прогрессивном, творческом уровне. Вероятно, это будет напоминать влияние России в мире времен величайших коммунистических идей, с той огромной разницей, что здесь не будет отрешения творческого потенциала человека от экономики, а напротив, возможно создание более эффективной экономической модели и улучшение общего уровня жизни.

Очевидно, что подобные глобальные идеи нового позитивного мировоззрения, повышение творческой эффективности экономики, воспитания нового человека смогут получить поддержку во многих других странах и постепенно сделать этот мир лучше.

Величайшие достижения культуры происходили как восстания творцов против ее подавления — эпоха Возрождения, эпоха величайших социальных перемен начала XX века. Возможно, эти идеи — это новое восстание творцов, тех, для кого мир стал каторгой святых, тех, кто не хочет заниматься упрощением культуры и ее пороками, кто видит в этом восстании свободу для дальнейшего творческого развития мира.

Сайарсическая теория и художественная практика (5) представлены выставочными проектами, которые широко обсуждались на научных конференциях во многих странах мира. Данная статья также представляет собой проект для научного и общественного обсуждения.

Примечания:

1. Речь А. Солженицына в Гарварде на ассамблее выпускников университета 8 июня 1979 года [Электронный ресурс]. — URL: Harvard Address — YouTube (дата обращения: 27.01.2023).

2. Обращение президента Российской Федерации Владимира Путина 27 октября 2022 года на «Валдае» [Электронный ресурс]. — URL: Обращение президента Российской федерации Владимира Путина 27 0ктября 2022 года на «Валдае» — YouTube (дата обращения: 20.05.2023).

3. *Князева М.Л.* Патриотизм в России: как привести в порядок свой душевный мир // Московский комсомолец. — 2023. — 12 марта. [Электронный ресурс]. — URL: Патриотизм в России: как привести в порядок свой душевный мир — MK (mk.ru) (дата обращения: 17.03.2023).

4. Послание президента России Владимира Путина Федеральному Собранию 21 февраля 2023 года [Электронный ресурс]. — URL: Послание президента России Владимира Путина Федеральному Собранию 21 февраля 2023 года — YouTube (дата обращения: 20.05.2023).

5. Сайарсизм и сайарсисты. — URL: https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10-2/sajarsizm_i_cajarsisty/?ysclid=llp2ults9e58237668 (дата обращения: 20.05.2023).

Список литературы:

1. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства. В 2 томах. Том 1. — Москва: Искусство, 1994. — С. 37–342.

2. *Бердяев Н.А*. Этика творчества // О назначении человека. — Париж: Современные записки, 1931. — С. 135–164.

3. *Боровский А., Брок Б., Дождь С.* Сайарсизм и сайарсисты. Альманах. Выпуск 566. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. — 200 с.

4. *Дождь С.* Сайарсизм. — Минск: Ковчег, 2021. — 45 с.

5. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 231 с.

6. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. — Москва: Интербук, 1990. — 301 с.

7. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. — Москва: АСТ, 2001. — 509 с.

8. *Радищев А.Н.* Полное собрание сочинений. В 3 томах. Том 1. — Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1938. — 506 с.

9. *Соловьев В.С.* Чтения о богочеловечестве. Чтение седьмое // Сочинения. В 2 томах. Том 2. — Москва: Правда, 1989. — С. 97–112.

10. *Спиноза Б.* Этика. — Санкт-Петербург: Аста-пресс, 1993. — 246 с.

11. *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. — Москва: Институт русской цивилизации, 2011. — 656 с.

12. Философия творчества. Лики творчества в многообразии социокультурных практик. Ежегодник. Выпуск 4 / под редакцией Н.М. Смирновой, И.А. Бесковой. — Москва: ИИнтеЛЛ, 2018. — 422 с.

13. Философия творчества. Смысловые измерения социокультурных пространств творчества. Ежегодник. Выпуск 5 / под редакцией Н.М. Смирновой, И.А. Бесковой. — Москва: ИИнтеЛЛ, 2019. — 246 с.

14. *Франк С.Л.* Мысли в страшные дни // Непрочитанное… — Москва: Московская школа политических исследований, 2001. — С. 347–393.

15. *Франк С.Л.* Этика нигилизма (к характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Сочинения. — Москва: Правда, 1990. — С. 77–112.

16. *Фромм Э.* Психоанализ и этика. — Москва: Республика, 1993. — 414 с.

17. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет. — Москва: Гнозис, 1993. — С. 51–116.

18. *Steinberg L.* Other Criteria: Confrontations with 20th-centuryart. — New York: Oxford University Press, 1972. — 436 p.

Р.И. АЛИЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: r.alieva@mail.ru

R.I. ALIEVA

Candidate of Art History, department of «Art glass» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: r.alieva@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_47_55

ФОНТАННЫЕ КОМПЛЕКСЫ КАК СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЫ (XVII–XVIII ВВ.)

FOUNTAIN COMPLEXES AS A SYNTHESIS OF THE ARTISTIC IMAGE AND PLASTIC VOCABULARY OF EUROPEAN LANDSCAPE ART (XVII–XVIII CENTURIES)

В статье рассматриваются фонтанные комплексы как элемент садово-паркового искусства Европы XVII–XVIII вв. Прослеживается становление художественного образа как всеобщая категория художественного творчества, присущая фонтанному искусству. Определяются семиотический и эстетический аспекты художественного образа фонтанных комплексов, демонстрирующие его причастность к смысловой коммуникации в рамках культуры и воображаемого бытия.

The article considers fountain complexes as an element of the garden and park art of Europe in the XVII–XVIII centuries. The formation of an artistic image as a general category of artistic creativity, inherent in fountain art, is traced. The semiotic and aesthetic aspects of the artistic image of fountain complexes are determined, demonstrating its involvement in semantic communication within the framework of culture and imaginary being.

Ключевые слова: сад, парк, садово-парковое искусство, фонтан, фонтанный комплекс, художественный образ, символ, метафора.
Keywords: garden, park, gardening art, fountain, fountain complex, artistic image, symbol, metaphor.

Беги, фонтан, лети, фонтан,
Алмазной пылью рассыпайся!
Блестящим солнцем осиян,
То упадай, то возвышайся!
Ты жизнь моя, ты мой портрет!
Н.В. Кукольник [1].

Архитектура фонтанов опирается на многовековое культурное наследие, на национальные традиции, отвечающие художественным запросам общества и местным условиям. При этом важно взаимодействие преемственности и новаторства. Архитектор О. Нимейер писал: «Если мы обратимся к тем творениям прошлого, которые рассматриваются как образцы высокой архитектуры, мы непременно убедимся, что именно в этих произведениях лучше всего выражен дух их времени» [2, с. 17]. Это воплощение духа времени он видел именно в художественном образе сооружений: «…в памятниках изящества и красоты для последующих поколений отступают на задний план их функциональные и утилитарные характеристики <…> Только подлинно художественные творения продолжают жить в веках. Безусловно, мы не призываем идеалистически относиться к архитектуре, к лозунгу “искусство ради искусства”, реакционное содержание которого давно уже разоблачено. Мы лишь просим признать, что в этих бессмертных, священных творениях на наши чувства влияет прежде всего красота, неожиданность и гармония композиционного решения» [2, с. 32].

Формирование художественного образа объекта на протяжении столетий всегда являлось главным звеном работы с архитектурными решениями средовых систем, без которого немыслимы ни преемственность образных представлений в системе новой культуры, нового социума, ни новаторство в создании архитектурных комплексов. Как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что «…оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» [3, с. 194].

Несомненно, важную роль в восприятии средовых пространств играет эстетика как одна из важнейших категорий художественного творчества. В данном контексте совершенно справедливо утверждает Е.В. Жердев, что эстетическая деятельность творца связана с созданием проекта полезной и красивой вещи. «Деятельность по законам красоты в системе материального производства, эстетическое отношение к труду, качество его продуктов, значение труда в формировании эстетических чувств, вкусов» — все это область творчества создателя [4, с. 214]. Следовательно, эстетическое начало трансформируется автором в художественный образ, своего рода идейный фундамент будущего архитектурного объекта. Художественный образ не возникает из «ниоткуда», его начало коренится в субъективных психологических, эмоционально-чувственных, зрительно-слуховых ассоциациях при восприятии окружения.



Рис. 1. Фонтанный комплекс Королевского дворца Казерта. Арх. Луиджи Ванвителли. Казерта, Италия. 1752

Архитекторы, скульпторы и художники на протяжении столетий оперировали данным «набором» для придания своим произведениям именно эмоционального звучания. В XVII–XVIII вв. в Европе при создании архитектурных ансамблей фонтаны становятся едва ли не главным художественным компонентом при восприятии больших сооружений. Авторы скульптурных композиций фонтанов обращались к мифологии как к образному и поэтическому языку, который употребляли еще древние народы для пояснения явлений природы. «Все видимое в природе принималось древними за видимый образ божества: земля, небо, солнце, звезды, горы, вулканы, реки, ручьи, деревья — все это были божества, историю которых воспевали древние поэты, а образы их извивались скульпторами», — пишет Рене Минар [5, с. 7].

Примером, в котором художественный образ нашел яркое воплощение является фонтанный комплекс Королевского дворца Казерта (Италия, 1752), спроектированного великим Луиджи Ванвителли. Центральная ось регулярного парка поднимается вверх на две мили, в окружении партеров, пандусов, бассейнов и фонтанов, являющихся декорациями для мифологических сцен (рис. 1).

Первый на маршруте — фонтан «Маргарита», окруженный густой растительностью; пандусы справа и слева ведут к фонтану «Дельфины» (скульптор Гаэтано Саломоне), первому из шедевров этой грандиозной водной метафоры. В данной скульптурной композиции автор выражает свой интерес к гротескности — художественной образности, которой буквально пронизано итальянское искусство. Следующий фонтан «Эола» и Грот Ветров — аркадный полумесяц, увенчанный балюстрадой со скульптурами; водный каскад, поднимающийся от фонтана, справа и слева обрамлен скульптурными гротескными образами рабов-мусульман, предположительно участвующих в строительстве комплекса, и служит напоминанием, что величественная панорама парка была создана силами человеческого труда.

Выше расположен фонтан Цереры. В центре скульптурной композиции —богиня плодородия Церера с медальоном Тринакрии — символ Сицилийского королевства, в окружении нимф и купидонов. Слева и справа расположены аллегорические мужские фигуры, символизирующие сицилийские реки — Орето и Симето.

Протяженная созерцательная прогулка задумана как подготовка к драме, раскрывающей историю любви Венеры и Адониса. Венера окружена нимфами и амурами, умоляющими Адониса не идти на охоту. Мучимый ревностью бог Марс, превратившийся в вепря, собирается убить его. В скульптурной композиции ощущается напряжение, но трагический исход пока только подразумевается, чего нельзя сказать о следующем фонтане Дианы и Актеона, расположенном выше, образуя величественный финал всей череды мифологических представлений. Этот бассейн принимает на себя всю силу водопада, когда он достигает подножия крутого склона холма. Среди шума воды посетитель становится свидетелем драмы Актеона, превращенного в оленя и атакованного его собственными собаками в наказание за то, что он наблюдал за купанием Дианы. Монументальная реалистичная сцена была создана Паоло Персико, Анджело Брунелли и Пьетро Солари.

На протяжении веков леса к северу от Мадрида были излюбленным местом охотничьих забав кастильских королей, однако под руководством архитекторов Филиппо Юварры, Дидье Маршана, ландшафтного архитектора Этьена Бутелу и Рене Карлиере сложный ландшафт преобразовался в загородную резиденцию короля Филиппа V — Ла-Гранха-де-Сан-Ильдефонсо (Испания, 1720), с регулярным парком и фонтанами (рис. 2).



Рис. 2. Фонтанный комплекс королевского дворца Ла-Гранха-де-Сан-Ильдефонсо. Рене Карлиере. Испания, 1720

При создании фонтанных комплексов авторы, используя метафору, как бы сталкивая явления друг с другом, добились совершенно новой, небывалой ранее художественной образности. Так, бывшему охотничьему угодью суждено было претерпеть ряд метаморфоз, не уступающих описанным Овидием; именно они и стали прообразами многих скульптур для фонтанов Ла-Гранха.

Центральная ось регулярного парка следует линии Большого каскада, на вершине которого расположен павильон из розового камня с фонтаном Трех граций, разбрызгивая водяные струи на беломраморные ступени с геометрическим рисунком. Вода скользит по ступеням между небольшими группами путти с тритонами и морскими существами и уходит в полукруглый бассейн фонтана Амфитриты.

Слева от дворца параллельная каскаду ось соединяет ряд разноуровневых фонтанов: Нептуна, Аполлона и Андромеды. Французские скульпторы Рене Фремин и Жан Тьерри создали скульптуры нимф, зефиров, морских коньков, амуров, тритонов, отлитых из свинца и установленных между 1722 и 1739 годом.

В глубине сада расположен фонтан Дианы (подарок королю от его супруги) — водная феерия, спроектированная Жаком Боссо и скульптором Антонио Дюмандре в 1724 году. Мифологические сцены, дополненные магией водных эффектов, кажутся частью балета, поставленного небесным хореографом.

Исследуя художественную природу данных комплексов, мы наблюдаем ассоциативное сопряжение многообразных объектов — метафору, находящую свое выражение в сложных пластических формах фонтанов, приобретая сильную художественную выразительность и выступая в качестве семантического языка, имеющего символический характер. Так, в странах Европы скульптурные композиции фонтанов строились на определенном наборе символов, которые, поддерживая и передавая культурные образцы, содержали в себе основополагающую и смыслообразующую

идею. Нередко в качестве символов фонтанных комплексов в Европе XVII–XVIII веков берется образ древнеримского бога морей — Нептуна — как символа воды [5, с. 69].

Показательным примером данного утверждения является Петергоф в России — «это резиденция царя морей. Фонтаны в Петергофе не придаток, а главное. Они являются символическим выражением водяного царства, тучей брызг того моря, которое плещется у берегов Петергофа», — пишет А. Бенуа [6, с. 17]. В середине центральной оси верхнего парка возвышается фонтан со статуей Нептуна (Христофер Риттер, Георг Швайгер, отливщик В. Херольдта, 1799 г.), образуя символическую связь с Нептуном, который стоит, созерцая море, возле дворца Монплезир, любимого убежища Петра Великого (рис. 3, 4).

Другим ярким примером является Большой каскад парка Нимфенбург в Германии, опускающийся на вогнутые и выпуклые изгибы бассейна из розового и белого мрамора. Водопад венчают скульптуры Нептуна и образы рек Дунай и Изар (рис. 5).

Следовательно, на идейно-смысловом уровне структурному принципу метафоричности фонтанов соответствует разновидность художественного обобщения (метафора — символ). Еще одним



Рис. 3. Фонтан Нептун. Христофер Риттер, Георг Швайгер, отливщик В. Херольдт. Петергоф, Россия. 1799



Рис. 4. Скульптура Нептуна. Отливщик М. Арнольт. Дворец Монплезир. Петергоф, Россия. 1716



Рис. 5. Скульптура Нептуна. Большой каскад парка Нимфенбург. Германия. XVIII

таким ярким примером являются фонтаны XVII века парка Хет Лоо в Нидерландах. Все элементы сада, включая скульптуры и фонтаны, имеют символическое значение и олицетворяют богатство, власть и успех короля Вильгельма III и его супруги королевы Марии II. Метафоричное сопряжение, косвенность, перенос художественного образа проявляются здесь в выразительном фонтанном искусстве; фонтан как эстетический объект рождается здесь на грани сопрягаемого, из «пересечения» образных данных.



Рис. 6. Парк Хет Лоо. Фонтан Венеры. Даниэль Моро. Апелдорн, Нидерланды. XVII в.



Рис. 7. Парк Хет Лоо. Фонтан Геркулеса. Даниэль Моро. Апелдорн, Нидерланды. XVII в.

Главная достопримечательность парка — это Королевский сад, разбитый на восемь частей, которые можно рассматривать с окружающих террас парка — новаторство для голландского дизайна. В центре расположен фонтан римской богини любви и красоты Венеры — символ плодородия. Автор неслучайно выбрал именно этот мифический образ. Здесь прослеживается препровождение к принцессе Марии, которая путешествовала по морю из Англии в Нидерланды для заключения брака с штатгальтером Вильгельмом III (рис. 6).

Идентичным примером служит фонтан Геркулеса. Миф повествует о юном полубоге Геракле, который находит в своей колыбели двух ядовитых змей и убивает их. Даже в своей более поздней жизни Гераклу часто приходится сражаться со злыми монстрами. Здесь проходит пересечение образа Геракла с Вильгельмом III, которому приходилось сталкиваться с рядом трудностей, чтобы стать королем. Таким образом, фонтан Геркулеса является символом силы и героизма (рис. 7).

Фонтан небесной сферы в парке Хет Лоо олицетворяет вселенную с двенадцатью знаками зодиака; фонтан земной сферы является ана-



Рис. 8. Парк Хет Лоо. Фонтан небесной сферы. Апелдорн, Нидерланды. XVII в.



Рис. 9. Парк Хет Лоо. Фонтан земной сферы. Апелдорн, Нидерланды. XVII в.

логом небесной — струи воды вырываются образно из основных городов, изображаемых на глобусе, с которыми Нидерланды связывали торговые отношения. Этот фонтан олицетворяет величие Вильгельм III как правителя (рис. 8, 9).

В нижнем саду расположены каскадные фонтаны. Перед одним находится скульптура мифологического персонажа Нарцисса, предостерегая от тщеславия; перед другим — певец Арион, играющий на цитре и олицетворяющий смелость и самоотверженность (рис. 10, 11).

Итак, рассматривая художественный образ фонтанных комплексов в семиотическом и эстетическом аспектах, необходимо отметить их структурное единство в контексте пластических характеристик и ме-





Рис. 10, 11. Каскадные фонтаны «Нарцисс» и «Арион». Парк Хет Лоо. Апелдорн, Нидерланды. XVII в.

тафорического начала, что выражается не только на вышеприведенных примерах садово-паркового искусства, но и в иных малых архитектурных формах, создавая тем самым целостный композиционный ансамбль.

Таким образом, изучение вопроса синтеза художественного образа и пластической лексики фонтанных комплексов и других малых форм имеет важное значение, вызывая эстетические переживания, достигая своей высшей формы — станови́тся искусством.

Примечания:

1. Взято из: *Кукольник Н.* Беги, фонтан, лети, фонтан. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://poemata.ru/poets/kukolnik-nestor/begi-fontan-leti-fontan/ (дата обращения: 21.08.2023).

2. *Нимейер О.* Архитектура и общество. — М.: Прогресс, 1975. — 191 с.

3. *Гегель Г.В.* Том XIV: Лекции по эстетике. Книга третья/перевод П. С. Попова; Академия наук СССР, Институт философии. — Москва: Издательство социально-экономической литературы, 1958. — 440 с.

4. *Жердев Е.В.* Семиотика дизайна: художественная смыслообразность. Монография. — М.: Академический проект, 2021. — 799 с.

5. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом / Рене Менар. — М.: Geleos, 2007. — 365 с.: ил.

6. *Спышнов П.А.* Фонтаны: Описание, конструкции, расчет / П. А. Спышнов. — Москва: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. — 172 с., ил.

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: miart2000@yandex.ru

Н.В. КОРОСТЕЛЕВА
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: korostelevan29@gmail.com

I.N. MIKLUSHEVSKAIA
PhD of art history, associate professor of the Russian, State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: miart2000@yandex.ru

N.V. KOROSTELEVA
Postgraduate student of the Russian, State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: korostelevan29@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_56_76

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В СТАТЬЯХ А.Н. БЕНУА

THE ARCHITECTURAL HERITAGE OF ST. PETERSBURG IN THE ARTICLES OF A.N. BENOIS

Статья посвящена теме архитектурного наследия Петербурга в статьях А.Н. Бенуа конца 1890-х — начала 1900-х гг. Бенуа представлен как исследователь ансамбля Петербурга. В статье рассматриваются его взгляды на архитектуру XVIII–XIX вв. Анализируются архитектурные особенности города, открытые Бенуа в его статьях, таких как «Агония Петербурга» (1899), «Живописный Петербург» (1902), «Архитектура Петербурга» (1902), «Красота Петербурга» (1902). Прослеживается влияние статей Бенуа на изменение мнения его современников о барочной и классицистической архитектуре Петербурга.

The article is devoted to the theme of the architectural heritage of St. Petersburg in the articles of A.N. Benois of the late 1890s — early 1900s. Benois is presented as a researcher of the Petersburg Ensemble. The article discusses his views on the architecture of the 18th-19th centuries. The architectural features of the city, discovered by Benois in his articles, such as «Agony of Petersburg» (1899), «Picturesque Petersburg» (1902), «Architecture of Petersburg» (1902), «Beauty of Petersburg» (1902) are analyzed. The influence of Benois's articles on the change in the opinion of his contemporaries about the baroque and classic architecture of St. Petersburg is traced.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, Бенуа, архитектура, барокко, классицизм, ансамбль, статья.
Keywords: Saint Petersburg, Benoit, architecture, baroque, classicism, ensemble, article.

Тема барочной и классицистической архитектуры Петербурга занимала важное место среди творческих интересов художника, критика и историка искусства А.Н. Бенуа. Ей посвящено несколько статей, написанных им в конце XIX — начале XX в. для журнала «Мир искусства». Изложенные в этих статьях взгляды повлияли на мнение современников относительно художественной ценности старинной архитектуры города и во многом заложили основы нынешнего восприятия исторического облика Петербурга.

Роль А.Н. Бенуа в сохранении архитектурного наследия Петербурга XVIII — начала XIX в. общеизвестна, но статьи критика, посвященные ансамблю города, в настоящий момент мало исследованы. В настоящей работе рассмотрены статьи, опубликованные в журнале «Мир искусства» в 1899 г. и 1902 г. На их основе проанализированы взгляды Бенуа на облик Петербурга, определен вклад критика в изучение своеобразия ансамбля города. Особое внимание уделено роли Бенуа в процессе реабилитации барочной и классицистической архитектуры на рубеже XIX–XX вв. Также рассмотрено его неоднозначное отношение к архитектуре эклектики. В данной работе выявлена актуальность статей критика для своего времени.

Отношение культурной общественности к архитектурному наследию Петербурга в XIX в. нельзя назвать положительным. Так, стиль

барокко, хотя привлекал внимание архитекторов, ценился невысоко. По наблюдению исследователя необарокко в архитектуре Петербурга А.В. Бурдяло, «…в середине XIX века теоретики архитектуры — зодчие или осведомленные знатоки, получившее отличное образование “по архитектурной части”, оценивали стиль барокко, практически в любых проявлениях его свойств, по преимуществу отрицательно, а подчас даже неоправданно резко. <…> Такой характер воззрений на барокко не претерпел значительных изменений вплоть до начала XX века» [8, с. 33–34].

В 1830-х гг. началось неприятие классицизма, вызванное угасанием данного стиля. В 1831 г. Н.В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» так писал о зодчестве первых десятилетий XIX в.: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую, простую форму. Домы старались делать как можно более похожими один на другого; но они более были похожи на сараи или казармы, нежели на веселые жилища людей. Совершенно гладкая их форма ничуть не принимала живости от маленьких правильных окон, которые в отношении ко всему строению были похожи на зажмуренные глаза. И этою архитектурою мы еще недавно тщеславились, как совершенством вкуса, и настроили целые города в ее духе! <…> Оттого новые города не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую. Это ряд стен и больше ничего» [11, с. 93]. Критика, которой подвергся классицизм со стороны Гоголя, свидетельствует, что современники воспринимали его как отживший стиль и жаждали обновления архитектурного языка, которым стала эклектика. Но упреки, адресованные позднему классицизму, постепенно распространились на стиль в целом, что, разумеется, было несправедливо. Недостатки, присущие архитектуре последних лет классицизма, не имели никакого отношения к его лучшим годам, к постройкам А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, Дж. Кваренги, И.Е. Старова, К.И. Росси, Ж. Тома де Томона. Тем не менее, возникший в 1830-х гг. стереотип восприятия классицизма сохранился вплоть до начала XX в.

А.Н. Бенуа, родившийся и выросший в Петербурге, в юности разделял общепринятый взгляд на классицистическую архитектуру города. Петербургский ансамбль был ему чужд и казался лишенным художественной ценности. Вспоминая о своем восприятии Петербурга в юные годы, он признавался: «…многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и “казенщиной”» [5, т. 1, с. 652]. В отличие от классицизма, барокко увлекло Бенуа с раннего детства. Этому способствовало ежедневное созерцание собора Николы Морского (1753–1762 гг., арх. С.И. Чевакинский), находившегося недалеко от дома семьи Бенуа. По словам критика, «…от этого “интимного” знакомства с чудесным произведением XVIII в. родилось мое восторженное отношение к искусству барокко» [5, т. 1, с. 14]. Его любовь к барокко усилилась благодаря посещениям петербургского пригорода — Петергофа, где он, будучи ребенком, проводил каждое лето на даче отца Н.Л. Бенуа.

Отношение к архитектуре петербургского классицизма А.Н. Бенуа изменил в декабре 1890 г., после посещения премьеры оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» [5, т. 1, с. 649–656]. Опера Чайковского заставила его по-новому взглянуть на привычный облик города. Знакомые с детства места Петербурга, такие как Летний сад и Зимняя Канавка, были преображены музыкой и наполнились новым смыслом. Опера «Пиковая дама» помогла Бенуа избавиться от многих стереотипов по отношению к ансамблю Петербурга, пересмотреть свой взгляд на то, что раньше казалось ему «суровым» и «казенным».

Исследовательский интерес Бенуа к архитектурному наследию Петербурга пробудился в течение 1890-х гг., когда он посетил Германию, Италию, Австрию, Францию и увидел множество прославленных памятников архитектуры. В городах Западной Европы молодой критик познакомился с архитектурными стилями Нового времени, непосредственно повлиявшими на ансамбль Петербурга. Он, несомненно, заметил, что знакомые с детства петербургские сооружения в духе барокко и классицизма существенно отличаются от западноевропейских и не уступают им в художественном смысле. После заграничных путешествий Бенуа обратился к осмыслению архитектурного облика родного города.

Самая первая статья А.Н. Бенуа, посвященная архитектурному облику Петербурга, была написана сразу после возвращения из Парижа и появилась на страницах журнала «Мир искусства» в 1899 г. под названием «Агония Петербурга» [9]. По-видимому, этой статьей он желал привлечь внимание своих соотечественников к красоте архитектурного наследия города. Статья «Агония Петербурга» повествует о негативных изменениях, произошедших с обликом города. Бенуа считал, что «в художественном отношении за последние годы он не только не двинулся вперед, но сделал гигантские шаги назад» [9, с. 16]. Он сообщил, что в Петербурге повсеместно возводятся малохудожественные сооружения, а первоклассные

в эстетическом смысле старинные здания перестраиваются или сносятся, что искажает внешний вид города. Молодой критик выразил серьезную обеспокоенность дальнейшей судьбой Петербурга.

В статье «Агония Петербурга» Бенуа раскритиковал архитектуру второй половины XIX в., которая, по его мнению, портит облик города. Он писал: «Всюду, где по Морской, по Невскому стояли славные, барские жилища, не высокие, не нарядные, но distingués до последней степени, с отличными гордыми пропорциями, уже громоздятся или только возводятся жалкие, но высочайшие доходные дома: непонятные подражания Берлину и Парижу, из позорного материала, с изобилием балконов, выступов и лепных украшений самого дешевого качества. Куда ни взглянешь, торчат бездарные луковицы, пестрые изразцы церквей якобы "в русском стиле", не имеющих, однако, ничего общего с теми серьезными и простыми шедеврами в Ростове, Ярославле, Москве, которые, и до сих пор, как во времена возмутительного Тона, не изучаются нашими архитекторами. Да и сами Ростовские и Московские церкви были бы, пожалуй, в Петербурге, этом общеевропейском городе, не на месте, но подобные пародии на них — прямо оскорбительны» [9, с. 16–17]. В приведенном выше пассаже Бенуа подверг критике две разновидности эклектики, присутствующие в петербургской архитектуре: западноевропейскую, под которой подразумевалось использование западноевропейских стилей прошлого (готики, Ренессанса, барокко, рококо), и так называемый «русский стиль» — национальный вариант эклектики, опиравшийся на допетровскую архитектурную традицию и проявивший себя, главным образом, в церковном зодчестве, призванный акцентировать самобытность России и выразить национальное достоинство [19]. «Русский стиль» в контексте Петербурга Бенуа не принимал, считая его едва ли не большей бедой, чем западноевропейские архитектурные веяния. По мнению критика, допетровские архитектурные формы чужды культурно-исторической среде Петербурга, не соответствуют самой идее его возникновения, статусу города-посредника между Россией и Западной Европой. Кроме того, петербургские храмы в «русском стиле», на его взгляд, мало похожи на подлинные памятники московского или ярославского зодчества. Бенуа считал постройки архитекторов «русского стиля» поверхностными прочтениями допетровских архитектурных форм, в которых отсутствовало творческое переосмысление национального зодчества.

Высказывания критика о современной архитектуре носят крайне субъективный характер и ныне кажутся слишком резкими и не всегда

справедливыми, а его взгляд на зодчество XVIII — начала XIX в. отличается новизной для России конца XIX в.

После многих лет забвения, непонимания, А.Н. Бенуа оценил по достоинству классицистический облик Петербурга: «…в былое время хоть он был и пустынен, и скучен, и казенен, но в этой скуке однообразных, но великолепно строенных зданий было какое-то величие, грандиозность» [9, с. 16]. Он нашел красоту в том, что прежде считалось только скучным и казенным. Однообразие архитектуры классицизма не вызвало у него отвращения, напротив, оно создало ощущение гармонии и величия. Таким образом, в статье «Агония Петербурга» Бенуа сделал первый шаг на пути разрушения стереотипа, касающегося облика Петербурга. В этой же статье он положил начало переоценке стилей петербургской архитектуры. Критик перечислил стили, которые считал наиболее органичными для города: «При скудости средств и отсутствии эффектных материалов, что может быть лучше для Петербурга Петровского стиля, иначе говоря — голландского, кирпичного барокко, или Расстреллиевского рококо, или классицизма Росси» [9, с. 17].

Желание сохранить оригинальный облик Петербурга, защитить его от дальнейшего разрушения заставило Бенуа критиковать застройку последних лет, преувеличивая ее недостатки. Ближе к концу статьи он писал: «…прежний город, и в прошлом веке, и до пятидесятых годов нынешнего, был в своем роде прекрасен, целен, стиличен, а … нынешний ни на что не похож!» [9, с. 17]. По его мнению, архитектура эклектики, распространившаяся в Петербурге после угасания классицизма, лишила город собственного лица. По-видимому, причиной столь резкого неприятия построек эклектики было отсутствие в них стилистического единства, отличающего старинный архитектурный комплекс Петербурга. Бенуа считал, что стилистическая беспринципность угрожает уничтожить цельность архитектурного облика города. Кроме того, многие постройки конца XIX в., по его мнению, не обладали высокой художественной ценностью так, он подверг критике здание Консерватории (1896, арх. В. В. Николя), новый фасад Мариинского театра (1894–1896, арх. В.А. Шретер), Панаевский театр (1886–1887, арх. А.И. Ковшаров) [9, с. 16–17]. В глазах Бенуа архитектура эклектики лишена красоты и не способна соперничать с архитектурой XVIII — начала XIX в. Целью статьи «Агония Петербурга» было привлечение внимания современников к проблеме уничтожения петербургского архитектурного облика. Автор надеялся предотвратить

дальнейшее разрушение и перестройку зданий, имеющих большую художественную и историческую ценность.

Наиболее значимые статьи А.Н. Бенуа, посвященные облику Петербурга, появились в 1902 г. В 1903 г. город готовился отпраздновать двухсотлетний юбилей. Первый номер журнала «Мир искусства» за 1902 г. был полностью посвящен этому событию. Кульминацией номера стала статья Бенуа «Живописный Петербург», которая, несмотря на небольшой объем, перевернула представление о старинном ансамбле города [3]. Данная статья заслуженно считается вершиной в процессе реабилитации художественных достоинств барочной и классицистической архитектуры Петербурга.

В начале статьи «Живописный Петербург» Бенуа констатировал факт всеобщего отрицания художественной ценности петербургской старины. Он перечислил бытующие в его время негативные названия, относящиеся к Петербургу, среди которых «безличный», «чиновничий департамент», «полковая канцелярия». Далее критик сделал вполне субъективное заявление: «Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести». Индивидуальность облика Петербурга Бенуа выявил путем его сопоставления с обликом Москвы. На вопрос «красивее ли Москва?» он явно склонен отвечать отрицательно. Признавая наличие в Москве прекрасных построек, критик считал, что «весь город <…> скорее безобразен и уж именно безличен — огромный, глухой, уездный город» [3, с. 1]. В Петербурге же, по его мнению, огромную роль играет «общее впечатление», производимое городом. Бенуа заметил, что главной особенностью архитектурного облика Петербурга является ансамблевый характер его построек, и именно в этом заключается художественное воздействие комплекса города. Он сформулировал свою мысль следующим образом: «Он, если красив, то именно в целом или, вернее, огромными кусками, большими ensemble'ами, широкими панорамами, выдержанными в известном типе — чопорном, но прекрасном и величественном» [3, с. 1].

В статье «Живописный Петербург» Бенуа заявил о ведущей роли классицизма в архитектурном ансамбле Петербурга. Он образно назвал Петербург «строгим римским сенатором», рядом с которым Париж кажется «восхитительной греческой вакханкой», и указал на царящий в нем «римский, жесткий дух, дух порядка, дух формально совершенной жизни»

[3, с. 1]. В глазах критика Петербург являлся наследником Рима — столицы огромной империи и обладателя подлинной классической архитектуры.

Интерес А.Н. Бенуа к архитектуре Петербурга, казалось бы, легко объяснить его западническими взглядами, ведь он был известен своим увлечением западноевропейским искусством (что нередко связывают с его французскими корнями). Тем не менее, критик был одним из первых, кто утвердил облик Петербурга как явление русской культуры. В статье «Живописный Петербург» он, прежде всего, подчеркнул своеобразный характер барочных и классицистических построек города.

Архитектурные стили Петербурга XVIII — начала XIX в. имеют западноевропейское происхождение, что, конечно же, неслучайно. Петербург должен был стать «окном в Европу», городом, ничем не уступающим западноевропейским столицам. Бенуа не отрицал, что изначальный облик города сформировали исконно западноевропейские стили. По его словам, «…погоня за западом существовала с самого момента возникновения Петербурга, самое его появление на свет было вызвано этой погоней…» [3, с. 3]. Но, вслед за этим, он обратил внимание на своеобразную интерпретацию западноевропейских стилистических форм в архитектуре города. Критик охарактеризовал Петербург следующим образом: «Ведь это не общеевропейский город и вовсе, с другой стороны, не русский, а какой-то совершенно особенный, безусловно прекрасный и грандиозный» [3, с. 3]. В статье «Живописный Петербург» Бенуа доказал, что петербургская архитектура не копирует западноевропейские образцы.

Главным отличием Петербурга от городов Западной Европы является наличие в нем больших незастроенных территорий. По словам Бенуа, «…повсюду в Европе города были застроены, повсюду нужно было щадить чудные памятники старины — здесь же было пустопорожнее место, на котором можно было выстроить, что угодно и как угодно». Петербургское пространство позволило по-новому интерпретировать заимствованные из Франции, Италии, Голландии, Германии архитектурные формы — критик подчеркнул, что «все это сгруппировалось настолько особенно, что <…> получилось нечто великолепное и совершенно своеобразное» [3, с. 3]. Он заметил также, что цельность облика Петербурга заключается в «сравнительной одновременности всех главных сооружений» [3, с. 3–4]. Под «главными сооружениями» автор понимал крупнейшие постройки XVIII — начала XIX в., сосредоточенные в центре города. В западноевропейских городах, облик которых создавался на протяжении

многих веков, неизбежно смешиваются различные по стилю здания, а в Петербурге, ансамбль которого возник меньше, чем за полтора века, этого не происходит.

По наблюдению А.Н. Бенуа, Петербург, начиная с эпохи Петра I, нашел собственный путь архитектурного развития. Так, вопреки общепринятому суждению о петровском Петербурге как о «голландском городишке», критик утверждал, что «только намерение было сделать из Петербурга что-то голландское, а вышло свое, особенное, ну ровно ничего не имеющее общего с Амстердамом и Гаагой» [3, с. 3]. Несмотря на кажущееся сходство природных условий Петербурга и голландских городов, в архитектуре невской столицы проявлены черты, отличающие ее от голландской архитектуры. Тщательно изучив исторические материалы — планы, гравюры, наконец, сами архитектурные памятники, Бенуа указал на «широко расплывшиеся невысокие хоромы, огромные реки с широкими берегами, прямые по линейке перспективы, штукатурку и небольшие оконца» Петербурга петровского времени, совершенно не характерные для Голландии. Он обратил внимание на пространственную широту города, несвойственный Западной Европе территориальный размах и специфически петербургскую горизонтальность архитектуры. Критик выявил архитектурные особенности (небольшие оконца) и материалы (штукатурка), характерные только для данного климата и данной местности. Кроме того, он отметил прямые перспективы петровского города, свидетельствующие о стремлении к регулярности планировки и о сплаве барочной и классицистической тенденций внутри городской среды на раннем этапе архитектурного развития Петербурга [3, с. 3].

Не менее своеобразным увидел А.Н. Бенуа Петербург эпохи императрицы Елизаветы Петровны. Он писал: «Нельзя также сказать, чтоб Петербург Елизаветы был похожим на Вену или другой какой-либо, типичный для рококо, город». Елизаветинскую архитектуру критик назвал термином «рококо», а не «барокко». По мнению исследователя необарокко в архитектуре Петербурга А.В. Бурдяло, Бенуа предпочел здесь термин «рококо», поскольку он воспринимался современниками не так отрицательно, как «барокко» [8, с. 50]. Отмечая сходство Строгановского дворца, построенного крупнейшим зодчим эпохи Ф.Б. Растрелли, с венскими дворцами, критик, в то же время, подчеркнул, что памятники елизаветинского времени — «это местные явления, совершенно особого типа». Иностранец Растрелли, по словам Бенуа, «является <…> создателем чисто

русского рококо, — огромного, тяжелого, вычурного и скорее мрачного, нежели веселого» [3, с. 3]. Действительно, в архитектуре времени императрицы Елизаветы Петровны ясно слышны отголоски русского зодчества XVII в., придающие специфические формы пришедшему из Западной Европы стилю [23, с. 125, 145]. Соединение национальных традиций и западноевропейских веяний на петербургской почве дало оригинальный результат.

Наконец, в статье «Живописный Петербург» Бенуа открыл своеобразие, которым обладает петербургский классицизм, несмотря на использование форм западноевропейской архитектуры. По наблюдению критика, «…классические постройки Екатерины, Павла, Александра I и Николая I — совсем не похожи на современные им постройки на западе» [3, с. 3]. Казалось бы, классицизм, окончательно определивший архитектурное лицо Петербурга, наиболее зависим от западноевропейских образцов, поскольку не имеет никаких корней в исконно русском зодчестве. Например, в начале XIX в. на русскую архитектуру оказали существенное влияние архитектурные и градостроительные идеи, пришедшие из Франции, и этот период по аналогии с французским искусством нередко называют «русский ампир». Но территориальные возможности Петербурга позволили оригинально интерпретировать французские стилистические формы. Французский ампир, как правило, тяготел к созданию компактных, замкнутых ансамблей. Во Франции еще в XVIII в. появились грандиозные архитектурные проекты, но они не были полностью воплощены в жизнь ни у себя на родине, ни в других странах Западной Европы по причине отсутствия свободных территорий в западноевропейских городах. В Петербурге начала XIX в. масштабные проекты классицизма были реализованы сполна [28, с. 82–96]. По замечанию Бенуа, «…нигде не сооружалось таких огромных, колоссальных не только по размерам, но и по замыслу построек, какими являются наша Биржа, Генеральный штаб, Александровский театр, Михайловский дворец, Елагин дворец и т. п.» [3, с. 3]. Таким образом, в России, в силу пространственных особенностей нашей страны, классицизм подвергся видоизменению, что способствовало возникновению его национальной версии.

Одно из главных отличий русского классицистического ансамбля от западноевропейского кроется в принципах организации пространства — в Петербурге очевидно стремление к просторности, характерное для допетровского градостроительства. По словам крупного исследовате-

ля архитектуры А.В. Иконникова, «национальная традиция, лежавшая в первооснове формирования города, была не стерта, но ассимилирована новой, классицистической традицией» [15, с. 264]. Петербургские архитекторы русского происхождения, такие как А.Д. Захаров и А.Н. Воронихин, несомненно, были знакомы с национальной традицией градостроительства. Примечательно, что иностранцы, например, Ж. Тома де Томон, создали на невских берегах грандиозные ансамбли, соответствующие русскому пространственному мышлению. Трудно объяснить, откуда появились ноты, отнюдь не характерные для западноевропейской архитектуры, в постройках петербургских архитекторов-иностранцев. Возможно, это результат воздействия бескрайних просторов Петербурга. По крайней мере, именно так считал А.Н. Бенуа: «Кажется, как будто далекие наши равнины, неумеренно широкая Нева — вдохновляли иностранцев на создание совершенно особенных произведений, таких же широких, далеких и неуютных, как наша природа» [3, с. 3].

Основной проблемой статьи «Живописный Петербург» стало воплощение архитектурного облика Петербурга средствами изобразительного искусства. Очевидно, что в самой классицистической архитектуре Петербурга заложена картинность. Зодчие города эпохи классицизма стремились к созданию великолепных архитектурных видов, открывающихся сквозь прямые перспективы улиц и проспектов. Город-театр, Петербург предназначен для созерцания и нуждается в зрителях. Гармонично выстроенный петербургский ансамбль как нельзя лучше подходит для переноса на картинную плоскость.

Обращаясь к теме облика Петербурга в живописи, Бенуа, в первую очередь, с сожалением отметил, что с середины XIX в. виды города практически исчезли из русского искусства: «…мнение о безобразии Петербурга настолько укоренилось в нашем обществе, что никто из художников последних 50 лет не пожелал пользоваться им, очевидно пренебрегая этим “неживописным”, “казенным”, “холодным” городом» [3, с. 4]. Критик считал, что предрассудки, жившие в умах художников второй половины XIX в., на длительный срок лишили русскую живопись такой важной темы, как пейзажи Петербурга.

В статье «Живописный Петербург» Бенуа разрушил стереотип неживописного города, назвав имена мастеров XVIII — начала XIX в., запечатлевших облик Петербурга. Он кратко, но точно охарактеризовал пейзажи Петербурга в произведениях следующих художников: мастера

гравюры и рисовальщика, специализирующегося на создании архитектурных пейзажей М.И. Махаева (1718–1780 гг.), одного из основоположников русского городского пейзажа Ф.Я. Алексеева (1753(1755)–1824 гг.), пейзажистов М.М. Иванова (1748–1823 гг.), С.Ф. Щедрина (1745–1804 гг.), С.Ф. Галактионова (1779–1854 гг.), А.Е. Мартынова (1768–1826 гг.), крупного пейзажного живописца М.Н. Воробьева (1787–1855 гг.), акварелиста и архитектора А.П. Брюллова (1798–1877 гг.), пейзажистов братьев Г.Г. Чернецова (1802–1865 гг.) и Н.Г. Чернецова (1804–1879 гг.). Далее Бенуа сообщил об исчезновении пейзажей Петербурга из русской живописи после 1830-х гг., за исключением работ, заслуживших его отрицательную оценку, — «слащавых картин» пейзажиста Л.Ф. Лагорио (1826–1905 гг.) и «невозможных олеографий» крупнейшего русского мариниста И.К. Айвазовского (1817–1900 гг.) [3, с. 4]. В произведениях всех вышеперечисленных мастеров прошлого критик не искал высоких художественных достоинств. Эти работы, с его точки зрения, не являются шедеврами. В картинах и гравюрах XVIII — начала XIX в. его привлекло достоверное изображение архитектурно-пространственной среды Петербурга. Мастера прошлого сумели точно передать архитектурные, пространственные и атмосферные особенности города. В их работах зафиксирован первозданный Петербург, стилистически цельный, еще не искаженный позднейшими перестройками.

Кульминацией статьи «Живописный Петербург» становится призыв А.Н. Бенуа к «возрождению художественного отношения к заброшенному Петербургу» [3, с. 5]. Сложно переоценить то огромное значение, которое имел этот призыв спустя много десятилетий забвения старинной петербургской архитектуры в русском изобразительном искусстве. Критик справедливо полагал, что тема архитектурного облика Петербурга не исчерпана для русской живописи и графики. Работы мастеров XVIII — начала XIX в., посвященные Петербургу, казались ему «только намеками». Он был уверен, что его современники способны восполнить полувековой пробел и в полной мере воплотить в своем творчестве многогранный образ города.

Многие художники объединения «Мир искусства» последовали призыву критика и создали яркие, неоднозначные и глубоко индивидуальные работы на тему Петербурга. А.Н. Бенуа также не прошел мимо этой темы в своем творчестве и внес значительный вклад в художественную интерпретацию облика города [20].

Статья «Живописный Петербург» помогла современникам пересмотреть отношение к старинной петербургской архитектуре. Она позволила взглянуть под другим углом на то, что считалось давно отжившим и потерявшим художественную значимость. Художник М.В. Добужинский вспоминал: «…благодаря журналу “Мир искусства”, рос все больший интерес к красотам старого Петербурга не только в художественном мире, но и вообще происходил как бы общий сдвиг вкуса в отношении к Петербургу, в облике которого еще недавно видели одну казенщину и казарменность» [14, с. 219]. Благодаря Бенуа, архитектура барокко и классицизма, ранее считавшаяся безвозвратно ушедшей в прошлое, получила «классический» статус, была поставлена в один ряд с лучшими образцами мировой архитектуры. Ее не стареющая, не подвластная времени красота оказалась способной вдохновлять художников любой эпохи. Уничтожив в своей статье множество ложных представлений о городе, критик вернул тему петербургских видов в русское искусство. Открытие живописности города принадлежит к числу его самых значительных достижений.

В статье «Живописный Петербург» Бенуа вновь коснулся вопроса архитектуры второй половины XIX в. Он, как и раньше, подверг сомнению ее художественную ценность, увидел в ней угрозу разрушения красоты Петербурга. Критик по-прежнему негативно воспринимал как западноевропейские архитектурные тенденции, так и возрождение допетровской традиции в контексте Петербурга: «Столь же мало пристали Петербургу, как эта европейская, дурного тона косметика, и все попытки сделать Петербург русским — эти некстати среди ампира выросшие луковицы церквей, эти пестрые, кричащие изразцы, эти стасовские дома с петушками, полотенцами и другими “русскими” деталями. С одной стороны — лакейство перед западом, жалкая погоня за блеском современной парижской культуры, с другой — лакейство перед Москвой, желание порусеть, стать “симпатичнее”» [3, с. 3]. Бенуа опасался, что вторжение в классицистическую панораму Петербурга сооружений, никак не согласованных с ансамблем, приведет к гибели уникального облика города. Его призывы к спасению Петербурга свидетельствуют о желании сберечь «удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте» [3, с. 5].

Позиция Бенуа по отношению к старинной и современной архитектуре города не была принята безоговорочно его современниками. После выхода в свет статьи «Живописный Петербург», незамедлительно последовала неоднозначная реакция на нее — статья «Архитектурные мечтания» в

журнале «Зодчий», автором которой был подписавшийся только инициалами архитектор, художественный критик П.М. Макаров [24].

Статья «Архитектурные мечтания» свидетельствует, в первую очередь, о неподдельном интересе, который вызвала в обществе поднятая в журнале «Мир искусства» тема старинной архитектуры Петербурга. Это, безусловно, было важным достижением, поскольку А.Н. Бенуа стремился обратить внимание современников на архитектурное наследие города. Отклик П.М. Макарова, последовавший на статью «Живописный Петербург», говорит о том, что в ней был изложен оригинальный, непривычный взгляд на петербургскую архитектуру.

В статье «Архитектурные мечтания» автор приветствовал идею журнала «Мир искусства» напомнить современникам об архитектурных памятниках прошлого. Он вполне согласен, что многие сооружения Петербурга незаслуженно погрузились в пучину забвения и равнодушия, и деятельность «Мира искусства» по привлечению к ним всеобщего внимания своевременна и необходима. Макаров присоединился к призыву пересмотреть взгляд на художественную ценность старинного зодчества Петербурга, но не разделил мнения Бенуа относительно новой архитектуры города.

Восхищение Бенуа красотой барочного и классицистического Петербурга дало повод Макарову обвинить его во всепоглощающем, бездумном поклонении старине, независимо от ее художественного уровня. В то же время автор статьи «Архитектурные мечтания» трактовал слова критика о нынешнем архитектурном «опошлении» Петербурга как свидетельство его отвращения к современной архитектуре вообще.

Макаров считал, что Бенуа принадлежит к тем людям, которые видят красоту только в прошлом и отвергают все современное. По его мнению, в каком бы столетии ни жил Бенуа, он всегда будет оглядываться назад, и его не устроит никакая современная архитектура, даже обладающая бесспорными художественными достоинствами. По этой причине автор счел своим долгом выступить в защиту архитектуры сегодняшнего дня.

Макаров видел привлекательность архитектурных сооружений прошлого, которыми восхищался критик, главным образом, в их давности. Он писал: «Восхваляя все старое, г-н Бенуа, очевидно, совсем упускает из виду, что очень часто те качества, которые приводят его в восторженную экзальтацию, явились лишь в силу давности рассматриваемых предметов, так как столетия неизбежно кладут свою облагораживающую

руку одинаково на все предметы, и хорошие, и дурные; и те из них, которые волею судеб уцелели от разрушающего влияния времени, будь они в свое время даже самыми посредственными, приобретают в наши дни какой-то особенный отпечаток художественности и тонкости» [24, с. 160]. Таким образом, оппонент Бенуа сомневался в подлинной ценности барочной и классицистической архитектуры Петербурга, считая, что она вызывает интерес и восторг лишь как образец «милой» старины.

В статье «Архитектурные мечтания» сказалась невозможность сразу изжить стереотипы по отношению к старинному городу, копившиеся на протяжении нескольких десятилетий. Макаров настороженно относится к восторженной оценке барочного и классицистического Петербурга, поскольку привык находить в архитектуре прошлого не художественную составляющую, а лишь отголосок ушедшего времени. Статья «Архитектурные мечтания» свидетельствует, что автор не мог объективно оценить художественный уровень старинной и современной архитектуры. Бенуа изложил точку зрения своего оппонента на архитектуру XVIII — начала XIX в. следующим образом: «…в истинно прекрасных творениях зодчества он видит только прелесть давности, облагораживающую руку столетий» [2, с. 84].

Макаров, будучи сторонником современной архитектуры, не согласился с критикой, адресованной в статье «Живописный Петербург» петербургскому строительству последних лет. Он счел Бенуа неспособным понять современную архитектуру, представил его обожателем старины, грезящим о позапрошлом веке и не желающим жить сегодняшним днем. Критик был не согласен с такой точкой зрения на свою позицию и ответил оппоненту статьей «Архитектура Петербурга» [2].

В статье «Архитектура Петербурга» А.Н. Бенуа изложил свои взгляды на современный облик города. Он задал вопрос: «Существует ли в Петербурге современная архитектура?». Анализируя современное ему зодчество, он пришел к выводу, что в Петербурге не существует современной архитектуры. Критик констатировал, что «в массе архитектура исчезла», осталось только строительство. Между тем, он подчеркнул, что «когда-то она в Петербурге была и была своеобразная, прекрасная», подразумевая зодчество барокко и классицизма. Главной чертой архитектурного творчества прошлого Бенуа считал «охоту и умение красиво строить». По его словам, «люди ценили красивые пропорции, изящные детали, благородную осанку и симпатичную физиономию дома» [2, с. 83]. Единственной характерной чертой современной архитектуры критик считал беспринципность. В нынешнем городе, по его мнению, «царит желание обмануть прохожего мнимой роскошью фасада, поразить великолепием, полученным на грошовые средства» [2, с. 83]. Разумеется, оценивая сооружения эклектики, Бенуа исходил из собственных художественных предпочтений, но он был лишен предвзятого отношения к творениям современных ему архитекторов. Увлечение прошлым не мешало ему жить сегодняшним днем. Он говорил о своей мечте увидеть в Петербурге «новый красивый дом, хотя бы двадцатиэтажный, и разумеется, с лифтами, водопроводами и всеми удобствами современной культуры» [2, с. 8 –84].

Бенуа критиковал современные постройки за то, что они разрушают общий вид города. Архитекторы классицизма стремились не только придать цельный, законченный вид отдельной постройке, но и согласовать ее с окружающей застройкой, вписать ее в ансамбль. Мастера эклектики, напротив, не ставили задачу включить здания в окружающую архитектурную среду, что влекло за собой изолированность сооружений от ансамбля. Такой подход во многом был обусловлен дроблением участков города в результате приобретения их разными владельцами. По замечанию специалиста по петербургской архитектуре Б.М. Кирикова, «свойственный предшествующей эпохе примат ансамблевого, объединяющего начала сменился “штучным” походом к проектированию и строительству, решением локальных планировочных задач» [16, с. 128]. Бенуа считал, что нынешние архитекторы ставят под угрозу единство ансамбля Петербурга вместо того, чтобы сохранить его, органично соединив старое и новое в облике города. Он упрекал современных ему зодчих в некультурности, неумении постичь красоту архитектурного наследия города и черпать вдохновение в старине [2, с. 84]. По его мнению, «красота города получается не от отдельных построек, а от всего присущего ему стиля» [2, с. 85]. Критик был убежден, что стилистическая неразборчивость современной архитектуры гибельна для архитектурного комплекса Петербурга.

Тему архитектурного облика города продолжает статья «Красота Петербурга» [4]. Она посвящена преимущественно проблеме колорита города. Поводом для обращения к этой проблеме послужила появившаяся в газете «Новое время» заметка под названием «Маленький фельетон. Петербургская красота», посвященная окраске петербургских зданий [1].

Заметка в известной газете о проблеме окраски петербургских построек появилась своевременно. В архитектуре Петербурга начала XX

в. можно было встретить чрезмерно яркие краски и сомнительные цветовые сочетания, портившие облик города. Но недовольство скрытого за инициалами «А.О.» автора заметки вызвали вовсе не цветовые диссонансы, а охра, в которую традиционно были окрашены классицистические постройки Петербурга. Он считал, что этот цвет в высшей степени неприятен, портит общий вид города и требует исправления.

А.Н. Бенуа был категорически не согласен с подобным взглядом на колорит города. В статье «Красота Петербурга» он впервые заговорил об эстетическом значении охры в архитектурном облике Петербурга. Критик назвал охру «удивительно подходящей к нашим северным тучам, к нашим “белым ночам” и к нашим двум преобладающим типам архитектуры (рококо и empire)» краской [4, с. 140]. Он заметил, что охристая окраска гармонирует с атмосферными особенностями города и с формами барочных и классицистических построек. Петербург по своей природе — графический город. Художественная выразительность петербургских построек XVIII — начала XIX в. определяется линией, а цвет служит ненавязчивым аккомпанементом, усиливающим линеарную красоту. Охра как нельзя лучше служит для этой цели.

Бенуа отвергал цветовую беспринципность на улицах Петербурга. Он считал, что попытки сделать Петербург ярче уничтожают обаяние города и его художественное своеобразие. Но самый серьезный протест со стороны критика вызывала новая раскраска классицистических шедевров, которая активно практиковалась в Петербурге, — так, в статье «Красота Петербурга» он упомянул «только что оконченную нелепую окраску Новой Голландии» (1765–1780, арх. С.И. Чевакинский, Ж.Б. Валлен-Деламот). В примечании автор пояснил, в чем заключена «нелепость»: «Самое любопытное и окончательно непростительное в этой окраске то, что краской замазаны и каменные детали здания, напр., капители колонн!» [4, с. 139]. Подобное обращение с памятниками архитектуры казалось Бенуа возмутительным. Он верил, что в будущем архитектурные шедевры города XVIII — начала XIX в. приобретут «патент на классичность» и будут поставлены в один ряд с лучшими достижениями мировой архитектуры [4, с. 140–141].

Бенуа не смог пройти мимо заметки «Маленький фельетон. Петербургская красота» ввиду ее бросающейся в глаза нелепости. С одной стороны, подобные заметки свидетельствовали о возрастающем интересе к архитектуре города, что не могло не радовать. С другой стороны,

некомпетентность автора в вопросах эстетики городской среды в том ее значении, которое отстаивал Бенуа, заставило критика опасаться, что подобные рассуждения приведут к негативным последствиям для петербургского ансамбля.

В статье «Красота Петербурга» Бенуа вновь обратился к проблеме строительной активности в Петербурге, губящей ценные постройки XVIII — начала XIX в.: «Уходят, уходят старые домики с их благородными пропорциями, скромными, но тонкими и изящными украшениями, с их барским видом, и на их месте появляются какие-то шуты гороховые, навьюченные огромным количеством дешевых и пошлых гипсовых орнаментов» [4, с. 141]. Он считал, что Петербург «уродуется» современными строителями, и пришел к следующему заключению: «Петербург времен Елизаветы, Екатерины и Александра I был красив и благороден, а то, что теперь в нем строят — только безобразно, нелепо и пошло» [4, с. 142]. Настоящее высказывание, конечно, следует признать крайне субъективным. Говоря о современном архитектурном состоянии Петербурга, критик руководствовался исключительно своими собственными вкусами. На тот момент он отрицательно относился к эклектике и отказывал ей в художественной ценности. Вместе с тем, в статье «Красота Петербурга» автор не только раскритиковал множество неудачных современных построек, но и отметил небольшое число удачных, что свидетельствует о непредвзятости его оценок. Прежде всего, он похвалил «прекрасный огромный доходный дом, построенный на углу Александровского и Кронверкского проспектов» (доходный дом И.Е. Ритинга, 1899–1900, арх. В.В. Шауб, стиль модерн). Критик также обратил внимание на «красивый дом № 9 в Максимилиановском пер. и довольно изящный фасад одного из домов на Мещанской». С точки зрения Бенуа, «благородным своим видом отличается дом 1-го страхового общества на Большой Морской» (1899–1900, арх. Л.Н. Бенуа, при участии Ю.Ю. Бенуа, построен в ренессансном духе) и «большими достоинствами, за исключением не удавшегося верха (в особенности крыши и некрасивой вывески над ней), обладает дом Московского Банка на Невском» (1901–1902, арх. Л.Н. Бенуа, стиль модерн). По его словам, «с натяжкой можно еще упомянуть приличный фасад Реформаторской школы на Мойке» (Училище при немецкой реформаторской церкви, 1899–1900, арх. И.А. Гальнбек, стиль модерн), «несколько юношеское произведение архитектора А. Барышникова на Николаевской (дом Барышникова)» (дом А.Я. Барышникова, 1897–1899, арх. А.А. Барыш-

ников, стиль модерн), «очень порядочно построенный дом г. Лемана на Звенигородской» (Здание акционерного общества «Словолитня О.И. Лемана», 1899–1900, арх. А.Г. Эренберг, стиль модерн) [4, с. 142].

Объективной причиной резкой критики эклектики явилось ее угасание в начале XX в., отразившееся на художественном уровне построек. Несомненно, значительная часть сооружений позднего этапа эклектики уступала по своим эстетическим достоинствам старинным архитектурным памятникам. Бенуа был убежден, что только смена художественных ориентиров, а именно — пересмотр взгляда на классицизм, позволит обновить архитектурный язык и сохранить красоту ансамбля Петербурга.

Статьи А.Н. Бенуа конца 1890-х — начала 1900-х гг., посвященные облику Петербурга, стали первыми серьезными исследованиями архитектурных особенностей города. В них была открыта художественная ценность петербургских построек XVIII — начала XIX в. Критик кардинально пересмотрел взгляд на русский классицизм, который долгое время воспринимался как эпигонский стиль, выявил его национальные черты. Он заинтересовал своих современников, прежде всего, представителей культурной среды, архитектурным наследием Петербурга. Именно Бенуа впервые поднял актуальную по сей день проблему взаимодействия современной городской застройки со старинным архитектурным ансамблем Петербурга. Его идеи побудили архитекторов начала XX в. обратиться к архитектурному наследию города и повлияли на формирование в 1900-х гг. архитектурного течения, именуемого неоклассицизмом.

Статьи Бенуа оказали большое влияние на труды отечественных историков искусства XX в., посвященные ансамблю Петербурга. Так, наряду с положительной оценкой архитектуры барокко и классицизма, в искусствознании советского периода получили развитие и субъективные взгляды критика на эклектику, что привело к несправедливо низкой оценке этого явления и отсутствию должного внимания к нему на протяжении длительного времени. В наши дни ценность архитектуры Петербурга второй половины XIX — начала XX в. бесспорна, и уцелевшие сооружения этого периода занимают достойное место в архитектурной истории города.

Примечания:

1. *А.О.* Маленький фельетон. Петербургская красота // Новое время. — 1902. — № 9538.

2. *Бенуа А.* Архитектура Петербурга // Мир искусства. — 1902. — № 4. — С. 82–85.

3. *Бенуа А.* Живописный Петербург // Мир искусства. — 1902. — № 1. — С. 1–5.

4. *Бенуа А.* Красота Петербурга // Мир искусства. — 1902. — № 8. — С. 138–142.

5. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. — М.: Наука, 1993.

6. *Бернандт Г.Б.* Александр Бенуа и музыка. — М.: Советский композитор, 1969. — 229 с.

7. *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский неоклассицизм. — М.: Галарт, 2002. — 288 с.

8. *Бурдяло А.В.* Необарокко в архитектуре Петербурга. Эклектика. Модерн. Неоклассика. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002. — 382 с.

9. *Веньяминов Б.* Агония Петербурга // Мир искусства. — 1899. — № 15. — С. 16–17.

10. *Гершкович Е.В.* Идеи мирискусников и архитектурная графика неоклассицизма // «Свое-чужое» в контексте культуры нового времени: сборник статей (К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина); редакторы-составители Е.В. Гершкович, С.В. Хачатуров. — М., 1996. — С. 71–87.

11. *Гоголь Н.В.* Критика. Публицистика. Духовная проза / составление, вступительная статься и комментарии Ю.В. Манна. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. — 600 с.

12. *Гусарова А.П.* Мир искусства. — Л.: Художник РСФСР, 1972. — 97 с.

13. *Даниэль С.М.* Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 304 с.

14. *Добужинский М.В.* Воспоминания. — М.: Наука, 1987. — 478 с.

15. *Иконников А.В.* Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды. — М.: Советский художник, 1985. — 334 с.

16. *Кириков Б.М.* Архитектура Петербурга конца XIX — начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. — СПб.: Коло, 2006. — 448 с.

17. *Кириков Б.М.* Неоклассицизм в архитектуре Петербурга — Петрограда // Краеведческие записки: Исследования и материалы. Выпуск 1. — СПб., 1993. — С. 140–147.

18. *Кириков Б.М.* Петербургская неоклассика начала XX века // Невский архив. — 1997. — Выпуск 3. — С. 344–385.

19. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М.: Искусство, 1978. — 400 с.

20. Круглов В.Ф. Александр Николаевич Бенуа. — СПб.: Художник России, Золотой век, 2001. — 224 с.

21. *Лапшина Н.П.* Мир искусства: очерки истории и творческой практики. — М.: Искусство, 1977. — 341 с.

22. *Лисовский В.Г.* Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. — СПб.: Коло, 2008. — 487 с.

23. *Лисовский В.Г.* Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: в 2 т. — СПб.: Коло, 2009.

24. *М-в П.* Архитектурные мечтания // Зодчий. — 1902. — № 13. — С. 160–161.

25. *Нащокина М.В.* Наедине с музой архитектурной истории. — М.: Улей, 2008. — 688 с.

26. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки: в 3 т. — М.: Изобразительное искусство, 1974.

27. *Петров В.Н.* Мир искусства. Художественное объединение начала XX века. — СПб.: Аврора, 1997. — 288 с.

28. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII — начало XX века. — М.: Искусство-XXI век, 2003. — 296 с.

29. *Фомин И.* Московский классицизм // Мир искусства. — 1904. — № 7. — С. 187–198.

30. *Эткинд М.Г.* Александр Бенуа. — Л.-М.: Искусство, 1965. — 216 с.

31. *Эткинд М.Г.* А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. — Л.: Художник РСФСР, 1989. — 480 с.

ДИ ОУЛЭЙ

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 870030402@qq.com

DI OULEI

Candidate of the Department of History of Art and Humanities. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 870030402@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_77_85

АРХИТЕКТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БОЛЬШОЙ КИТАЙСКОЙ МЕЧЕТИ СИНИН-ДУНГУАНЬ

ARCHITECTURAL AND ARTISTIC FEATURES OF THE GREAT CHINESE MOSQUE OF XINING-DONGGUAN

Мечеть Синин-Дунгуань была основана во времена династии Мин (1328–1398). Ее архитектура соответствует исламским религиозным канонам, но она построена в китайском стиле, с планировкой по центральной оси, симметричным расположением основных построек с востока и запада, и представляет собой интересный опыт культурной интеграции исламской религиозной традиции с утвердившимися в эпоху Мин принципами ансамблевых и архитектурно-планировочных решений в традиционной китайской архитектуре.

Xining Dongguan Temple was founded in the Ming Dynasty. Its architecture is in line with the Islamic religious canons. Chinese-style ancient architecture, with the hall as the basic unit, the central axis layout, symmetrical east and west, constitutes a courtyard-style ancient architectural style, especially the distinctive architectural decoration, etc., fully expresses the basic characteristics of cultural tolerance, cultural integration and cultural consciousness of all ethnic groups in Xining.

Ключевые слова: Синин, Великий храм, улица Дунгуань-Роуд, ислам в Китае, мечеть Дунгуань.
Keywords: Xining, Great Temple, Dongguan Street Road, Architecture, Islam.

Великая мечеть Синин-Дунгуань является историческим свидетельством распространения ислама в Китае. В древнекитайской книге «Реконструкции памятника Великого храма Синин-Дунгуань» говорится о строительстве этой мечети: «Ислам на Западе проходит через Сиань, городской проспект Синин, и достигает Пекина на востоке» [1, с. 92–105]. Ислам проник в Китай по суше и морю. Эти два маршрута связывают культурные и экономические обмены между Китаем и Ближним Востоком. Цинхай расположен на северо-западе Китая, по его территории проходит южная дорога сухопутного «Шелкового пути», так он естественным образом стал основной магистралью для проникновения потомков ислама в регион Синин. В книге «Реконструкции памятника Великого храма Синин-Дунгуань» рассказывается об истории совместного проживания местных мусульман и тибетцев [2, с. 308], что повлияло на колористическое решение некоторых деталей в строительстве мечети.

Создание мечетей напрямую связано с распространением ислама и формированием мусульманских общин [1, с. 102]. В Китае мечети являются не только местом поклонения и совместной молитвы, но и общественными и образовательными центрами, где решаются важные вопросы жизни исламской общины, проходит обучение. Мусульманское собрание является необходимым условием для создания мечети. Это также является фундаментальной причиной формирования характеристик проживания китайских мусульман по принципу «большая дисперсия, малая концентрация» [3, с. 160]. Так называемая мусульманская агломерационная община означает, что мусульманское население имеет определенный количественный размер и обладает характеристиками долгосрочного проживания.

В 1956 году Департамент зерна провинции Цинхай при рытье фундамента на строительной площадке улицы Храма Бога (ныне Цзефан-роуд) в городе Синин обнаружил партию серебряных монет. Согласно китайским археологическим исследованиям, эти серебряные монеты были персидскими [4, с. 122–125], что подтверждает тот факт, что Синин в древние времена был центром экономического и культурного обмена между Востоком и Западом. Известно, что персидские монеты в Средние века были своеобразной международной валютой в Центральной и Западной Азии и имели широкое хождение. Серебряные монеты, найденные за пределами Персии, имели статус эквивалента товаров, следовательно, Синин, где они были обнаружены, в то время лежал на пути важных торговых и транспортных путей [5, с. 125–127] и стал тем городом, где сформировалась большая исламская община. Именно поэтому в Синине возводится Великая мечеть Дунгуань, которая со временем стала символом китайского ислама в этом регионе.



Рис. 1. Большая мечеть Дунгуань в Синине. Вид сверху



Рис. 2. Первые входные ворота мечети Дунгуань в Синине. 1946 г.

Великая мечеть Синин-Дунгуань расположена по адресу: улица Дунгуань, 31, город Синин. Она была построена во времена династии Мин (год Хунву, 1328–1398). После многочисленных ремонтов мечеть была окончательно капитально построена и расширена в 1946 году. Уникальность этого ансамбля заключается в объединении достроенной в 1946 году входной архитектурной части с обширным кирпичным зданием, включающим величественные ворота, фланкированные двумя высокими минаретами и расположенным по центру куполом, с древним архитектурным ядром этой мечети, построенном из дерева в китайском стиле (ил. 1). Таким образом, в архитектурном ансамбле мечети Дунгуан соседствуют две архитектурные традиции: арабская и древняя китайская. Такая планировка получила название «один в двух дворах», то есть единая композиция, включающая передний двор, который находится между внешними парадными воротами и вторыми воротами (в этой мечети их называют «Пять ворот»), и главный внутренний двор, который с запада завершается молитвенным залом. С точки зрения функционирования и особенностей восприятия, архитектурное оформление первых ворот очень важно для

общей градостроительной концепции. Это архитектурное сооружение, построенное в арабском стиле, отличается грандиозными размерами и выделяет ансамбль мечети в городской застройке, масштабно связывая его с окружающим пространством (ил. 2). Кроме того, такое оформление входной зоны погружает молящихся в общий ареал современного ислама, Это общественное место позволяет местным мусульманам общаться и вести беседы вместе, а затем вводит в древнюю архитектуру внутреннего двора и молитвенного зала, настраивая на духовную концентрацию и благочестивое поклонение.

Согласно исламскому правилу, по которому мусульмане во время молитвы должны быть обращены лицом в сторону Мекки, молитвенные залы всех мечетей в Китае ориентированы с запада на восток. Мы знаем, Строительная площадка каждой мечети имеет свои собственные архитектурные особенности в соответствии с местным архитектурным стилем, но для того, чтобы ориентация главного молитвенного зала мечети полностью соответствовала исламским нормам, каждый раз эта проблема решается индивидуально для каждой мечети. Мечеть Синин-Дунгуань не является исключением. Принимая во внимание тот факт, что мечеть Дунгуань расположена в южной части главной улицы Дунгуань в Синине, а, как мы уже отмечали, мечеть должна ориентироваться на восток, то она фактически поставлена под углом к основному направлению улицы и других городских магистралей. Тем не менее, строители в полной мере использовали свою архитектурную мудрость, вписав архитектурный ансамбль мечети в треугольник, замкнув его с севера и юга достаточно массивными строениями.

Парадный вход главных ворот, в соответствии с арабской традицией, построен из кирпича, проходы — прямоугольные, обрамленные дверными косяками, которые состоят из двух материалов: внутреннего самана и внешней кирпичной облицовки. Передняя и задняя части стоек усиливают ощущение многослойности дверных проемов. Поскольку сооружение построено в 40-х годах XX века, то его общая архитектура с поэтажным расположением и ритмичными рядами окон соответствует повсеместно распространенным строительным приемам этого времени. По этой причине в народе ворота носят название «ворота в западном стиле». На перемычке средних ворот расположена надпись «мечеть Синин Дунгуань», выполненная выдающимся мыслителем, педагогом и художником-каллиграфом Ю Юреном (1879–1964).



Рис. 3. Вторые ворота — «Пять ворот». Эпоха Мин, 1328–1398 гг. Фото XX в.



Рис. 4. Первые и вторые ворота мечети со стороны внутреннего двора

Вторые внутренние ворота — это оригинальное сооружение династии Мин, называемое «Пятью воротами», потому что в нем пять дверных проемов, выполненных из кирпича в виде арок (ил. 3). Центральная арка шире и выше боковых. По краям ворот находятся минареты. На перекладине среднего проема также выбита надпись «Мечеть Синин Дунгуань», написанная классическим шрифтом на арабском языке. Минареты представляют собой трехэтажные шестиугольные объемы, возведенные из кирпича, которые завершаются «павильонами» с деревянной конструкцией и крышей с сильно загнутыми краями в китайском стиле. Нижние этажи минаретов облицованы снаружи зеленой плиткой, на гранях стен расположены углубленные окна, внутри — винтовая лестница, ведущая на верхний ярус — площадку «павильона» с деревянной столбо-балочной конструкцией, ажурными перилами и причудливо выгнутыми карнизами крыш, которые образуют верхнюю часть минарета. Минареты в Китае часто называют «башнями для наблюдения за Луной», так как они использовались не только для призыва верующих на пятикратную молитву, но для фиксации новолуния для определения дат начала и окончания священного месяца Рамадан.

«Пять ворот» с минаретами расположены на двух этажах двенадцати ступеней у входа в ворота. Этот архитектурный прием использован для создания образа восхождения, создавая торжественную архитектурную атмосферу Великого храма Дунгуань. Также важно отметить, что,

при разности масштаба внешних и внутренних ворот, визуально они представляют единую композицию, поскольку более низкие минареты «Пяти ворот» воспринимаются на фоне больших минаретов внешних ворот и фактически сливаются с ними (ил. 4).

Главный молитвенный зал находится в западной части внутреннего двора Гаоцзю, с симметричными левой и правой сторонами, и является самой древней частью архитектурного ансамбля. Благодаря замечательным историческим особенностям и хорошо сохранившемуся архитектурному комплексу, мечеть Синин Дунгуань в 1986 году была объявлена народным правительством провинции Цинхай провинциальным подразделением по охране культурных реликвий [1].





Рис. 5. Молитвенный зал мечети Дунгуань. Эпоха Мин, 1328–1398 гг.

Рис. 6. Фрагмент декора молитвенного зала

Молитвенный зал является основным зданием мечети Дунгуань. Он расположен на высокой платформе и возведен в китайском стиле с использованием кирпича и дерева (ил. 5). Конструкция основана на столбо-балочной системе, характерной для традиционной китайской архитектуры, и похожа на технологию строительства главного зала Великой мечети в Сиане. Горизонтальные балки входа и колонны окрашены красным цветом и украшены росписью, в композицию которой включены разнообразные цветочные мотивы — это пышные пионы и лотосы. Изображение лотоса часто можно увидеть в декоре китайских мечетей, этот цветок, как и в других религиях, означает духовную чистоту и святость. В цветочный орнамент также включены и небольшие живописные панно с изображенными на них пейзажами (ил. 6). Подкровельные доугуны окрашены в ярко синий цвет, такой же цвет используется и в качестве фона в росписи. Это одна из отличительных особенностей колорита в декоративной росписи мечети Дунгуань. В целом, в отделке мечети также

используется большое количество синих украшений, в Синине его называют «тибетсктм синим». Следует отметить, что такие украшения редки в китайских исламских мечетях, но, поскольку город расположен в западном Китае, а в нем также проживает много тибетцев и здесь много храмов тибетского ламаизма, в которых синий цвет является главным, в полихромном декоре мечети Дуньгуан также использован этот цвет, чтобы показать единство между мусульманами и тибетцами того времени. Украшение крыши молитвенного зала Великой мечети Синин-Дунгуань не имеет аналогов в других зданиях мечетей. Формирование и сохранение этого уникального культурного феномена является не только образцом культурной самобытности, но и примером гармоничного сосуществования людей разных этнических групп и верований.





Рис. 7. Интерьер молитвенного зала

Рис. 8. Внутренний двор мечети Дунгуань в Синине

Общая площадь главного молитвенного зала составляет 1200 квадратных метров (ил. 7). Архитекторы не использовали в интерьере молитвенного зала кронштейны доугуны. Основу конструкции представляет простая столбо-балочная система. Все конструктивные деревянные элементы окрашены в красный цвет. Молитвенный зал имеет три яруса внутри и снаружи, в конце молитвенного зала отделено специальное пространство для михрабной ниши — это уникальная архитектурная особенность молитвенного зала мечети, и, как уже говорилось, михраб указывает направление на Мекку. Таким образом, молитвенный зал является ядром мечети, а михраб является ядром молитвенного зала. Важной особенностью мечетей, построенных в китайском стиле, является то, что пространство михраба отделяется от зала специальной перегородкой, а

сам михраб представляет собой прямоугольное углубление в стене. В декоративном убранстве интерьера молитвенного зала использован любопытный прием: наверху стены украшены фризом, напоминающим традиционные мусульманские сталактиты, которые широко использовались в архитектуре ислама, заполняя пространство ниш, тромпов, карнизов. В молитвенном зале мечети Дуньгуан этот фриз также расположен в зоне перехода стены к перекрытию: с одной стороны, напоминая очень мелкие доугуны, с другой — вызывая ассоциации с традиционным сталактитовым декором арабских мечетей.

Эта мечеть является главным религиозным местом, где верующие мусульмане Синина собираются для совместных молитв, поэтому требуется, чтобы площадь молитвенного зала была значительной. С этой целью при перестройке мечети его пространство было увеличено, и были пристроены северный и южный корпуса, а также задний двор. Окруженный галереей с северной, южной и западной стороны, задний двор мечети с садом (ил. 8) создает непринужденную и гармоничную обстановку, предназначенную для отдыха и общения верующих.

Уникальность архитектурного ансамбля мечети Дунгуань состоит в органичном объединении исламского архитектурного стиля XX века с древней архитектурной традицией исламской мечети эпохи Мин. Залог этого единства заключается в четкой планировке, которая основана на единой главной оси, на которую нанизаны внешние и внутренние ворота, дворы и которая завершается главным молитвенным залом. Архитектурное решение внутренних ворот является своеобразным связующим звеном в этом стилевом взаимодействии.

Во время строительства мечети в Дунгуане была получена помощь от тибетских соотечественников и пожертвования от ханьцев — исконного китайского населения. Кроме того, ханьскому ученому Ю Юрену было предложено выполнить в рельефе надпись «Великая мечеть Синин Дунгуань» и разместить ее на стене в верхней части ворот мечети. Таким образом, соединение в одном архитектурном ансамбле исламской и китайской архитектурных традиций, использование «тибетского синего» в декоре является своеобразной благодарностью другим конфессиям. Строительство мечети Дунгуань в Синине стало образцом культурной интеграции, свидетельствующим об истории мусульман, ханьцев, тибетцев-синин и других этнических групп, живущих в гармонии благодаря взаимопомощи и единству.

Список литературы:

1. Комитет по составлению Большого храма Халяль Синин Дунгуань. Великий халяльный храм Синин Дунгуань Чжи. — Ганьсу: Издательство культуры, 2004 西宁 东关清真大寺志编纂委 员会 . 西宁 东关 清真大寺 志甘 肃 ：甘 肃 文化 出版 社：C.102-105,

2. *Сунь Ханвен.* Обзор национальности Цинхай // Библиотека провинции Ганьсу. Обзор этнических и религиозных исторических материалов Северо-Запада. — Ганьсу: Опубликовано провинциальной библиотекой Ганьсу. С. 308.

1986孙翰文. 青海民族概观 / / 甘肃省图书馆. 西北民族宗教史料文摘 . 甘肃：甘肃省图书馆 出版 C. 308.

3. Институт культурных реликвий и археологии провинции Цинхай. Гробница династий Хань, Вэй и Цзинь в Шансунцзячжае. — Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 1993. 青海省文物考古研究所. 上孙家寨汉魏晋墓. 北京：文物出版社，1993：C. 160.

4. Институт культурных реликвий и археологии провинции Цинхай. Гробница династий Хань, Вэй и Цзинь в Шансунцзячжае. — Пекин: Издательство «Культурные реликвии», 1986. 赵生琛，谢端琚，赵信. 青海古代文化[M]. 青海：青海人 民出版社，1986：C. 122-125.

5. *Чжао Шэнчэнь, Се Дуаньцзю, Чжао Синь.* Древняя культура Цинхая. — Цинхай: Народное издательство Цинхая, 1986. 赵生琛，谢端琚，赵信. 青海古代文化. 青海：青海人 民出版社，1986：C.125-127.

Д.В. МИТРОФАНОВ
Руководитель художественной мастерской холдинга Maison Dellos
e-mail: d.mitrofani@gmail.com

D.V. MITROFANOV
Leader of the art workshop of the holding Maison Dellos
e-mail: d.mitrofani@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_86_95

СЕМАНТИКО-ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЕЙ ПАРАДНЫХ КОМНАТ МОСКОВСКОЙ УСАДЬБЫ КАК ОТОБРАЖЕНИЕ РАЗДЕЛЕНИЯ ИНТЕРЬЕРА НА МУЖСКУЮ И ЖЕНСКУЮ ПОЛОВИНУ ДОМА

SEMANTIC-FIGURATIVE PECULIARITY OF THE DECORATIVE PAINTING OF THE FRONT ROOMS OF THE MOSCOW ESTATE AS A REFLECTION OF THE DIFFERENTIATION OF THE INTERIOR INTO THE MALE AND FEMALE HALF OF THE HOUSE

В статье рассматриваются вопросы, связанные с особенностями декоративных росписей московской усадьбы 20–30-х гг. XIX в., тематически раскрывающих художественный образ парадных комнат.

The article discusses issues related to the peculiarities of the decorative painting of the interiors of Moscow houses of the early XIX c., revealing the artistic image of the quarters the interior of which were formed in tendency of the development of the fashion interior.

Ключевые слова: московская усадьба, интерьер, парадные комнаты, декоративная роспись, орнаментальные и изобразительные мотивы декоративной росписи.
Keywords: the Moscow house, interior, decorative painting, ornamental-figurative motifs of decorative painting.

Москву первой трети XIX столетия в искусствоведческой литературе называют ампирной Москвой (Ю. Шамурин [12], А.И. Некрасов [13]).

Стиль ампир исторически был связан с личностью Наполеона I, по своей сути, был его личным стилем, прославляющий силу и могущество французской империи, перешедший затем в направление искусства, которое, как мода, распространилось в России, но особенно зазвучало после победы в войне 1812 г. Так, Москва после пожара 1812 г., в котором сгорело больше двух третей города, стала отстраиваться вновь в едином стилистическом направлении.

При сложении художественного образа интерьера важную роль играли декоративные росписи, которые своими изображениями соответствовали парадным комнатам, следуя общим принципам интерьера и их назначения.

Парадные комнаты московской усадьбы строились по анфиладному принципу [1], располагались всегда в одной традиционной последовательности: зал, кабинет, гостиная, парадная спальня и кабинет хозяйки дома или будуар.

Традиционно московская усадьба делилась на мужскую часть дома и женскую. Так из зала можно было пройти в мужской кабинет, который являлся мужской частью дома — «после обеда мужчины отправлялись в кабинет хозяина курить и пить кофе с ликёрами» [2]. А из гостиной можно было попасть в парадную спальню, которая была вместе с будуаром женской частью дома («boudoir» франц. — туалетная, она же приемная дамская комната в богатом доме [3]).

Залы и гостиная предназначались для проведения праздников и балы с большим количеством приглашенных гостей. «В городе уважающий себя дворянин должен был давать “два бала ежегодно”» [4]. Известно, что в усадьбе Хрущева на Пречистенке, которая принадлежит типичной послепожарной застройке Москвы, А.П. Хрущев давал обеды для двухсот шестидесяти человек ежедневно, как пишет А.Я. Булгаков брату: «…едем с женою к гр. Вязмитиновой; звала обедать, да нельзя: отозваны мы к Хрущёвым богачам, на Пречистенку, вообрази, что у них готовят обед на двести шестьдесят человек» [5].

Парадный зал мог относился к мужской части дома, ведь он был первой парадной комнатой в анфиладе, где встречали гостей и где важна была презентационно-представительская функция интерьера, раскрывающая характер владельца усадьбы.

Гостиная, расположенная перед парадной спальней, могла принадлежать к женской половине дома, так как именно в гостиных хозяйка дома устраивала «салоны». В Москве были известные «салоны»: княгини Зинаиды Волконской на Тверской, у которой бывали все литературные и музыкальные знаменитости, жившие в Москве или наезжавшие в Первопрестольную [15], или салон Авдотьи Петровны Елагиной, как писал Лясковский В.Н. о нем: «Если начать выписывать все имена, промелькнувшие за тридцать лет в Елагинской гостиной, то пришлось бы назвать все, что было в Москве даровитого и просвещенного, — весь цвет поэзии и науки» [16].

Такие парадные комнаты, как кабинет, парадная спальня и будуар хозяйки дома назывались вседневными, так как служили для постоянного пребывания в них владельцев дома.

Кабинет был местом отдыха хозяина дома, там он читал и вел хозяйственные дела [6]. В нем отразились характер, вкусы и привычки хозяина — «у охотника стены кабинета украшали оружие и трофеи, у любителя учёных занятий — библиотека» [4]. Надо заметить, что кабинет в парадном интерьере исторически сложился еще во времена Средневековья в Западной Европе и был как «студиолло» — комнатой для ученых занятий. Постепенно в кабинетах складывались различные коллекции, и в интерьере выделяются специальные кабинеты для редкостей или комнаты для коллекций — кунсткамеры [7].

В обстановке кабинетов выделялось две различные зоны — по своему назначению: рабочая зона и зона отдыха. В рабочей зоне был письменный стол или бюро с креслами. В зоне отдыха, как пишет С. Долманова, «нередко отделявшаяся ширмами, наряду с издавна популярными диванами, могла размещаться узкая кабинетная кровать с низкой спинкой» [8]. Ведь супруги в XVIII и XIX столетиях спали отдельно [9], поэтому кабинет для владельца усадьбы служил его спальней. На известной акварели Дау кабинета Николая I в Зимнем Дворце есть изображение его простой походной солдатской кровати, где обычно спал император.

Парадная спальня принадлежала к женской половине дома, и часто выполняла функцию гостиной [4]. Здесь принимались подруги и друзья хозяйки дома, и выглядела эта комната как «обиталище самой Венеры» [10, с. 190].

Вторая «женская» комната — будуар. Это помещение, пишет исследователь Ю.Н. Узенева, носило также «отпечаток личности хозяйки, его обстановка создавалась в соответствии с её вкусами и пристрастиями» [6]. В будуаре принимались самые близкие друзья и родственники, там занимались чтением и рукоделием, хозяйка дома вела переписку.

Итак, парадные комнаты московской усадьбы располагались по особому приему: сначала зал как общая, праздничная зона, затем шла мужская зона — кабинет, после — снова празднично-гостевая зона — гостиная, за которой начиналась уже женская половина дома — парадная спальня и будуар; как было уже сказано, гостиная могла принадлежать уже к женской половине дома.



Рис. 1. Декоративные росписи зала: а) усадьба Лопухиных; б) усадьба Хрущевых; в) усадьба Ермолова; г) усадьба Ермолова, фрагмент росписи зимнего сада

Декоративные росписи в московских усадьбах последовательно раскрывали художественный образ такой планировки интерьера, строго придерживаясь этому порядку.

Рассмотрим три городские усадьбы — Лопухиной и Хрущева на Пречистенке и усадьбу Ермолова-Хлопова в Леонтьевском переулке.

Начнем с залов этих усадеб, где декоративные росписи соответствовали репрезентативному характеру парадной комнаты.

В зале дома Лопухиной на потолке можно увидеть роспись, имитирующую лепной орнамент в виде широких акантовых листьев, в центральной части которых нарисованы круглые элементы с цветными вазами. В зале дома Хрущева декоративные росписи имитируют лепнину и архитектурные фрагменты на плоскости потолка в виде трех куполов с лепными кессонами, по краям которых изображаются геометрические формы — прямоугольники и квадраты с орнаментальной композицией ваз с фруктами и акантовыми листьями. В зале дома Ермолова на потолке декоративная роспись построена изобразительным орнаментом по периметру потолка, с чередующимися изображениями ваз с фруктами в полу-

кругах из колосьев. Также в этом зале есть небольшое пространство, отделенное колоннами, по-видимому, использовавшееся как зимний сад, так как на потолке нарисованы цветы и клетка для птиц (рис. 1а, б, в, г).



Рис. 2. Декоративные росписи гостиной: а) усадьба Лопохиной; б) усадьба Ермолова; в) усадьба Хрущева

Декоративные росписи кабинетов представлены большим разнообразием мотивов. Так в кабинете дома Лопухиной роспись создана в виде изображения акантового орнамента, в сочетании колосьев и листьев аканта с вазами и с фруктами, а также глобуса и книг с атрибутами научных изысканий: линейки, угольника и циркуля; в доме Хрущева декоративная роспись сделана под греческую вазопись в виде декоративного натюрморта, состоящего из ваз на фантастическом столе — подставке. В кабинете дома Хлопова-Ермолова в декоративной росписи также раскрывается этрусская тема греческой краснофигурной вазописи, с изображениями лошадей и путти, и античных доспехов и шлемов (рис. 3а, б, в, г, д).

В кабинетах раскрывается тема коллекционирования и экзотических мотивов, что соответствовало теме комнат для редкостей, а также специальных комнат для ученых занятий или комнат для коллекций [7].

С другой стороны, темы декоративных росписей, показывающих добродетели хозяина дома, его интерес к наукам и образованию, были также гражданскими темами служения Отечеству, ведь служить совсем не означало быть военным, служили и на гражданской службе, да и просто занятие наукой или искусствами рассматривалось как занятие на благо обществу, исполнение его гражданского долга. Для дворянина частная жизнь, как пишет К.А. Соловьёв, «не имела самостоятельного значения, <…> отдав долг Отечеству, дворянин должен был выполнить свои обязанности перед семьёй и своим родом. Понятия дворянской и родовой

чести в усадебной жизни не только не отмирали, но и обретали гораздо большее значение, чем на службе» [4].



Рис. 3. Декоративные росписи кабинета: а) усадьба Ермолова; б) усадьба Лопухиной; в) усадьба Хрущева; г) усадьба Хрущева, фрагмент

Декоративные росписи кабинетов исполнены в сдержанной гамме, в простых и односложных цветах: в доме Хрущева — красно-коричневых, в доме Лопухиной — серо-зеленых цветах, а в доме Ермолова — в красно-коричневых с добавлением черного цвета, что еще больше подчеркивало мужскую зону парадной части дома.

Декоративные росписи гостиной можно рассматривать как переходную зону к женской половине дома.

В гостиной дома Лопухиной в орнаменте потолка использованы большие круги, в центре которых изображены цветы и бабочки. В гостиной дома Ермолова изображается большой овал, в сегментах которого находятся птицы и цветочные гирлянды. В гостиной дома Хрущева тоже изображен круг на весь потолок, но тема здесь не птиц и цветов, а имитация лепнины и лепного орнамента на золотом мозаичном фоне (рис. 2а, б, в).

В интерьерах «женской» половины дома основная тема декоративных росписей — это цветы и цветочные орнаменты с гирляндами и букетами, а также, помимо цветов, в этих усадьбах встречаются изображения экзотических райских и певчих, садовых птиц, встречающихся в нашей средней полосе (как изображение в гостиной дома Ермолова), а в доме Лопухиной на Пречистенке есть бабочки как тема молодости и мимолетности.

В декоративных росписях гостиной преобладала тема цветов и цветочных гирлянд, как в доме Ермолова-Хлопова или Лопухиной, но также встречается имитация лепного аканта, который являлся нейтраль-

ной темой, не принадлежавшей к женской или мужской. В гостиной обязательно был камин, а растапливать камин было прерогативой хозяина дома.

Декоративные росписи парадной спальни

В спальне дома Ермолова изображаются орнаментальные композиции с гирляндами цветов и колосьями. А в спальне дома Хрущева в сегментах большого овала — разные птицы, от экзотических до обычных сороки и вороны. В спальне дома Лопухиной, она же и будуар, изображаются птицы с цветочными гирляндами и сова (рис. 4а, б,).

Декоративные росписи будуара

В декоративной росписи будуара дома Ермолова в композиции использованы гирлянды цветов и мотив с лебедями. В будуаре дома Хрущева роспись имитирует легкую трельяжную беседку с большим цветочным кругом в основании и большим цветочным венком по центру (рис. 5а, б, в).



Рис. 4. Декоративные росписи парадных спален: а) усадьба Хрущева; б) усадьба Ермолова

Тема цветов в декоративных росписях «женской» половине дома имела особое смысловое значение, как пишет Э. Басманова, «язык цветов» был своеобразной формой общения. Цветы имели свой «цветочный этикет» и «использовались в качестве аллегорических примеров, позволяющих придать процессу воспитания и объяснению сути поступков большую убедительность» [11, с. 176].

В московском интерьере усадьбы чисто «мужской» парадной комнатой был кабинет хозяина дома, с декоративной росписью, в которую включали элементы гражданской темы и темы коллекционирования как личных интересов хозяина усадьбы. В остальных парадных комнатах интерьер московской усадьбы был либо «общей» мужской и женской зоной — зал, гостиная, где тема декоративных росписей перемежалась тематикой мужской зоны с элементами женской темы — цветов, гирлянд, птиц и бабочек, либо «женской» половиной парадного интерьера — парадная спальня и будуар с темами сентиментально-романтического настроения — цветы, птицы, бабочки, совы.



Рис. 5. Декоративные росписи будуара: а) усадьба Ермолова; б) усадьба Хрущева; в) усадьба Лопухиной

Московская усадьба создавалась единым ансамблем, в едином стилистическом направлении, где интерьер усадьбы по своему художественному образу должен был соотноситься с внешним образом здания. Но стиль ампир, сформировавший облик послепожарной Москвы, не был использован в декоративных росписях московской усадьбы.

Ведь ампир, как пишет в своем обширном исследовании Мадлен Дешам (Madeleine Deschamps), был стилем, который можно называть «мужским» [14, с.129]. «С провозглашением французской империи, — говорит автор, — на рубеже веков причудливое настроение восемнадцатого века исчезло, уступив место величию и престижу». И далее: «Теперь на первый план выступала не рафинированная утонченность беззаботной элегантностью двора, а промышленность, коммерция и политика, что было мужским делом, повлиявшем на стилистическую особенность направления в искусстве» [14, с. 130].

В московской усадьбе из пяти парадных комнат, которые обычно формировали парадный интерьер московской усадьбы XIX в., только

в зале и в кабинете могла решаться тема с военно-античной тематикой как «мужская» тема. Но стоит отметить, что тема декоративных росписей кабинета, как личного пространства хозяина дома, в большей степени зависела от вкусов и интересов владельца.

Именно поэтому о московских декоративных росписях сложно сказать, что они ампирные, как сказать и обо всем интерьере усадьбы в целом, ведь декоративные росписи раскрывали основной художественный образ интерьера, который не был «мужским».

Примечания:

1. (Анфилада комнат — длинный ряд комнат). Большой толково-фразеологический словарь Михельсона) [Электронный ресурс] // academic.ru: информ. справочный портал, 2000–2022. — URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/michelson_old/276/%D0%90%D0%BD%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B0 (дата обращения: 24.03.2022).

2. *Викулова В.П.* Быт провинциальной усадьбы и русские писатели первой половины XIX века [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека 2009–2022. — URL: http://www.domgogolya.ru/science/researches/202/ (дата обращения: 10.10.2022).

3. Словарь Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс] // classes.ru: информ. справочный портал. 2022. — URL: http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-2201.htm (дата обращения: 05.11.2022).

4. *Соловьёв К.А.* Во вкусе умной старины… Усадебный быт российского дворянства II половины XVIII — I половины XIX веков, по воспоминаниям, письмам и дневникам. Очерки. — М.: Книжный перекрёсток, 2013 [Электронный ресурс] // acdemia.edu. 2022. — URL: http://www.academia.edu/10632819 (дата обращения: 20.11.2022).

5. *Лаврентьева Е.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры [Электронный ресурс] // booksite.ru. — URL: http://www.booksite.ru/fulltext/lav/ren/tie/va/12.htm (дата обращения: 08.01.2023).

6. *Узенева Ю.Н.* Один год из жизни провинциальной усадьбы (по материалам архива имения Волышово Порховского уезда Псковской губернии) // Вестник новгородского государственного университета. 2023. — № 73. — Том 1 [Электронный ресурс] // novsu.ru. — URL: http://www.novsu.ru/file/1082729 (дата обращения: 16.05.2022).

7. *Holder Schulten.* Französische Deckenmalerei des 17. Und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme // Europäische Hohschulschiften Kustgeschichte. Reihe XXVIII Kunstgeschichte. Serie XXVIII Series XXVII. — Peter Lang. Frankfurt am Mein, Berlin, Bern. 1996 Jrh.

8. *Долманова С.* Интерьеры русских дворцов и усадеб [Электронный ресурс]. — URL: http://wap.idaliya.forum24.ru/?1-10-0-00000004-000-20-0 (дата обращения: 14.03.2021).

9. *Викулова В.П.* Быт провинциальной усадьбы и русские писатели первой половины XIX века [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека 2009–2022. — URL http://www.domgogolya.ru/science/researches/202/ (дата обращения: 22.03.2022)

10. Цит. по: *Николаев Е.В.* Классическая Москва. Очерки архитектуры московского классицизма и ампира. — М.: Красанд, 2011.

11. *Басманова Э.* Старинный цветочный этикет: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII — начала XX века. — М.: Белый город, 2013.

12. *Шамурин Ю.И.* Подмосковные. — М.: Издательский дом Тончу, 2007.

13. *Некрасов А.И.* Русский ампир. — М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1935.

14. *Deschamps M.* Empire. — Abbeville Press, New York, London. 2004.

15. *Филипенко И.* Московские литературные салоны. — URL: http://peshegrad.ru/articles/moskovskie-literaturnye-salony (дата обращения: 15.02.2023).

16. Цит. по: *Лясковский В.Н.* Братья Киреевские: Жизнь и труды их. — СПб., 1899. Филипенко И. Московские литературные салоны [Электронный ресурс] peshegrad.ru. 2011. — URL: http://peshegrad.ru/articles/moskovskie-literaturnye-salony (дата обращения: 02.01.2023).

П.С. ПАВЛИНОВ

Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, заведующий кафедрой теории и истории искусства; НИИ Российской академии художеств, ведущий научный сотрудник
e-mail: p.pavlinov@mail.ru

P.S. PAVLINOV

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, Head of the Department of Theory and History of Art; Research Institute of the Russian Academy of Arts, Leading Researcher
e-mail: p.pavlinov@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_96_111

ПОСЕЛОК «СОКОЛ» В МОСКВЕ — ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ 1920-х гг.

TOWNSHIP «SOKOL» IN MOSCOW — URBAN EXPERIENCE OF THE 1920s

В статье обозначены основные архитектурно-планировочные черты уникального кооперативного поселка «Сокол», в котором были реализованы многие идеи педагогов ВХУТЕМАСа. Прослежены этапы строительства поселка в 1923–1933 гг., а также его последующие изменения вплоть до современности. Значительное внимание уделено истории быта, культурной жизни «соколян», а также вопросу сохранности архитектурного ансамбля.

The article outlines the main architectural and planning features of the unique cooperative township «Sokol», in which many ideas of VKhUTEMAS professors were implemented. The stages of the construction of the settlement in 1923–1933, as well as its subsequent changes up to the present, are traced. Considerable attention is paid to the history of the cultural life of residents, as well as the issue of the preservation of the architectural ensemble.

Ключевые слова: товарищество «Сокол», Веснин, Марковников, Павлинов, градостроительный эксперимент, пространственно-динамическая композиция, зрительный эффект, архитектура раннесоветского времени.
Keywords: Sokol partnership, Vesnin, Markovnikov, Pavlinov, urban planning experiment, spatial dynamic composition, visual effect, early Soviet architecture.

В 2023 г. исполняется сто лет началу строительства жилого поселка «Сокол» в Москве, который является редким экспериментом советского времени в области градостроительства, с уникальной планировкой и малоэтажной застройкой по индивидуальным проектам. Памятники такого уровня архитектурной мысли (кварталы концентрических каналов 17 в. в районе Сингелграхт в Амстердаме, поселок Арк-э-Сенан во Франции, фабричный поселок Креспи-д`Адда в Италии, районы жилой застройки в стиле модернизма в Берлине, памятники архитектурной школы Баухаус в городах Веймар и Дессау в Германии, Белый город в Тель-Авиве) внесены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Сегодня отдельно взятая планировка поселка или отдельные его дома вызывают повышенный интерес искусствоведов, историков, культурологов, но именно в совокупности своей градостроительной идеи, архитектуры его построек, истории его жизни поселок предстает как уникальный сохранившийся образец истории жилого зодчества.

Библиография истории поселка «Сокол», расположенного в Северном округе Москвы и ограниченного нынешними улицами Алабяна, Левитана, Кипренского, Врубеля и Малым Песчаным переулком, велика. Кроме упоминания поселка почти во всех серьезных архитектурных путеводителях и исследованиях по советской архитектуре Москвы 1920-х гг., можно отметить журнальные статьи 1924–1928 гг.[1; 2; 3; 4], статьи 1970–1980-х гг.[5; 6]. Большой интерес вызывают статьи 1990-х гг.[7], особенно написанные жителями поселка [8], работы зарубежных исследователей, сравнивающих близкие проекты в Швейцарии, Германии и других странах [9]. Много малоизвестных подробностей из истории поселка можно почерпнуть из ставшего библиографической редкостью юбилейного издания к 80-летию поселка [10].

«Сокол» — один из первых в СССР кооперативных жилых поселков. Идея создания первого жилищно-строительного товарищества возникла в 1921 г., в 1922 г. Моссовет утвердил положение о таких товариществах. Строительство предполагалось в Сокольниках, а контора товарищества (до 1925

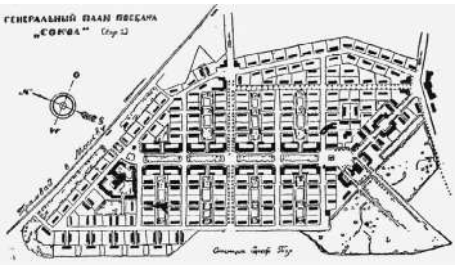
г.) располагалась в центре Москвы. Была изготовлена печать с соколом, держащим в клюве домик. Однако Московская санитарно-жилищная инспекция забраковала участок из-за глинистой почвы, и товариществу в июле 1923 г. выделили 49 десятин бывшей Всехсвятской рощи, частично поверженной ураганом 1904 г. Так поселок оказался на территории между бывшим селом Всесвятским (Всехсвятским), образованным рядом с мужским монастырем в 15 в., и станцией «Серебряный Бор» Малой окружной железной дороги. Название же, произошедшее в конечном итоге от соколов царской охоты 16–17 вв. на месте современного района Сокольники, сохранили.

Рядом со знаменитой церковью Всех Святых (1733–1736) на Ленинградском проспекте расположена пожарная часть с конструктивистской каланчой постройки 1927–1928 гг. (архитектор А.В. Куровской), с которой до 1950-х гг. была видна часть территории поселка, расположенного от каланчи на расстоянии полукилометра, и остатки бора. Почвы здесь песчаные, откуда и происходило название Песчаной улицы.

К началу строительства на отведенной и близлежащей территории, включенной в границу Москвы еще 23 мая 1917 г., уже были некоторые постройки. Из них на сегодняшний день сохранились только здание железнодорожной станции «Серебряный Бор» (на углу улиц Левитана и Панфилова; между 1903 и 1908, архитектор А.Н. Померанцев), а также постройка архитектора Р.И. Клейна на углу улицы Алабяна и Малого Песчаного переулка (1911; с 2021 храм Преподобномученицы великой княгини Елизаветы) близ бывшего кладбища «Арбатец» при Елизаветинском приюте воинов русско-японской войны. К юго-востоку от поселка располагалось Братское кладбище Первой мировой войны, захоронения на котором начались в 1915 г. (ликвидировано в 1930–1940-е гг.). В 1915–1918 гг. здесь по проекту А.В. Щусева была построена пятиглавая Спасо-Преображенская церковь в неорусском стиле (снесена в конце 1940-х гг.).

Первое организационное собрание кооперативного жилищно-строительного товарищества «Сокол» как объединение работников наркоматов, учителей, ученых, врачей, инженеров, партийных деятелей состоялось 11 марта 1923 г. 29 марта членами товарищества был принят устав. К 1 января 1924 г. число пайщиков достигло 250 человек. Первым председателем до 1936 г. был руководитель профсоюза художников «Всекохудожник» В.Ф. Сахаров.

Возник вопрос генплана. Его разработкой занялся архитектор Н.В. Марковников, входивший в творческую группу А.В. Щусева по созданию генплана «Новая Москва» (1918–1924), предусматривавшего создание поселков вдоль Окружной железной дороги. О согласовании генплана «Сокола» с генпланом Москвы Марковников, один из застройщиков поселка (его дом находился на углу улиц Шишкина и Верещагина), писал в своей статье 1928 г. [4]. Вначале он предложил вполне стандартный вариант плана с прямыми фронтально застроенными улицами (рис. 1). Однако уже с первых месяцев проектирования поселка живое участие в разработке его архитектурного облика принял один из наиболее деятельных членов товарищества, профессор ВХУТЕМАСа, известный русский график П.Я. Павлинов. Именно он пригласил для создания альтернативного плана своего коллегу по институту архитектора А.А. Веснина, подключившего к работе и своих братьев В.А. и Л.А. Весниных. Их концепция «свободной пластически разнообразной планировки» и легла в основу застройки «Сокола». По переработанному с участием Весниных плану [11], в восточной части первоначальной территории поселка расположена площадь с пятью примыкающими улицами (рис. 2).



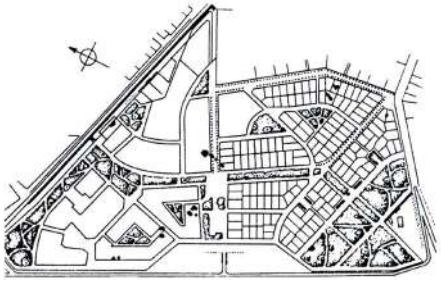


Рис. 1. План поселка «Сокол». Первый вариант. 1923. Архитектор Н.В. Марковников

Рис. 2. Утвержденный генеральный план поселка. 1923

В стенах ВХУТЕМАСа, в поселковой конторе, а с 1925 г. и в доме П.Я. Павлинова (рис. 3), где часто собирались его коллеги (П.А. Флоренский, В.А. Фаворский, Н.Н. Купреянов, К.Н. Истомин, Л.Н. Бруни и др.), рождались, разрабатывались и обсуждались многие идеи (в том числе принципы теории восприятия пространства Флоренского, теория психологического восприятия линии Фаворского, понятие «зрительного веса» Павлинова), положенные в основу уникальной пространственно-динамической композиции поселка. Эти идеи служили созданию психологического комфорта и зрительному увеличению территории «Сокола». Так, все



Рис. 3. П.Я. Павлинов. Фото 1934



Рис. 4. Дом в начале улицы Поленова. Архитектор В.А. Веснин. Фото 1924. Снесен в 2015

улицы длиннее 200 м запроектированы с живописными изгибами (обычно в последней, пятой, части улицы), что делает их восприятие более динамичным. В «Соколе» мы можем также обнаружить «эффект лестницы Микеланджело», благодаря которому сужающаяся улица кажется длиннее. В тех же целях визуального расширения пространства строения дома напротив начинающейся улицы располагали в глубине сада, а некоторые торцы домов лишали окон.

Понятие «кривизны пространства» Флоренского [12], одно из важнейших в лекционном курсе «Анализ пространственных форм», который Флоренский читал во ВХУТЕМАСе в 1921–1924 гг. (второе название — «Анализ перспективы»), легло в основу редко применяемого в советском градостроении эффекта: перед поворотом улицы дома начинают постепенно гибко «разворачиваться» относительно красной линии, что создает очень комфортную иллюзию взаимодействия пешехода и архитектуры.

Значительный художественный зрительный эффект воплощен Весниными в 1924 г. в начале Большой улицы (ее ширина около 40 м; ныне улица Поленова). Отойдя 50 м от Парковой улицы (ныне улица Левитана), вы попадали в сибирский деревянный острог XVII в., так как на равном удалении от вас были расположены четыре двухэтажные «сторожевые башни», между которыми вдоль улицы — одноэтажные рубленые дома (этот эффект был нивелирован обшивкой домов досками в 1960-е гг. и сносом четырех из шести домов этого небольшого ансамбля в



Рис. 5. Дом 24 по улице Левитана. Архитектор В.А. Веснин. Фото 1924

2000–2010-е гг.) (рис. 4). Идея использования мотивов северного поселения нашла свое продолжение в архитектурном решении всего 1-го квартала (ограничен нынешними улицами Левитана, Кипренского, Сурикова, Поленова), организация которого тоже принадлежала Весниным. Форма «сторожевых башен» вариантно повторена ими в двухквартирном доме № 24 по улице Левитана близ станционного здания (представляет собой конструкцию древнего ограждения, только как бы «сжатого в гармошку» и потому имеющего нехарактерные для русского Севера заостренные крыши) (рис. 5), мотив северного жилья использован в двух зеркально поставленных бревенчатых избах по улице Сурикова (дома № 21 и № 23), в одном из которых в 1920-е гг. жил сам В.А. Веснин.

Любопытно, что, прежде чем приступать к строительству любого здания (а поселок застраивался постепенно на протяжении почти десяти лет), его макет коллективно обсуждали, используя специально для этого созданный большой макет поселка, на котором можно было передвигать и фиксировать объекты, визуально корректируя каждое строение относительно общего ансамбля. Та же методика была применена и к озеленению поселка.

Справедливо было бы заметить, что идея «города-сада» была осуществлена еще в некоторых дореволюционных проектах. В том числе в 1912 г. по заказу Н.К. фон Мекка началось строительство уникального поселка Прозоровское по Казанской железной дороге (с 1930 г. — поселок Кратово; архитекторы А.В. Щусев, А.И. Таманян, В.Н. Семёнов, А.И. Иваницкий, Н.И. Буянов). Одновременно с первой очередью поселка «Сокол» строились и другие кооперативы: поселок «Дружба» (ныне 32-й ми-

крорайон Мытищ; заложен по проекту архитектора Б.М. Великовского в 1922 г.), рабочий поселок завода «Красный богатырь» в селе Богородском (1924), поселок на Беговой улице (1925). Но наиболее ярко прогрессивные идеи «города-сада», да еще и в сочетании с идеями ВХУТЕМАСа, воплотились именно в «Соколе», поэтому, наверное, он и сохранился.

Говоря об архитектурной ценности отдельных домов, прежде всего первой очереди строительства, нужно вспомнить, что завершенных построек первой половины 1920-х гг. в Москве сохранились единицы. Среди этих немногих: радиобашня на Шаболовке (1922, инженер В. Шухов), дом работников завода «Динамо» на Динамовской улице близ Новоспасского монастыря (1923), первый послереволюционный «небоскреб» — здание Моссельпрома в Калашном переулке (1923–1924, архитектор Д. Коган, инженер В. Цветаев), ансамбль Аэродинамического и гидродинамического института (ЦАГИ) на улице Радио (1924–1926, архитектор А. Кузнецов), Дом Кожсиндиката на Чистопрудном бульваре (1925, архитектор А. Голубев). В Западной Европе отдельные постройки этого времени, предвосхищавшие новые направления в архитектуре, внесены в список Всемирного наследия (дом «Ритвелд Шрёдерхёйс» в Утрехте, спроектированный архитектором Геррит-Томасом Ритвелдом и построенный в 1924 г.).

В поселке «Сокол» в первую очередь строительства (с сентября 1923 г. по осень 1925 г.) было построено около 35 домов, расположенных, главным образом, в 1-м и 2-м кварталах, которые ныне ограничены улицами Левитана, Сурикова и Алабяна. С сентября по декабрь 1923 г. вчерне (без рам, дверей и отделки) возведено 12 домов. По воспоминаниям П.П. Павлинова (известного художника-иллюстратора, сына П.Я. Павлинова), весной 1925 г. «домов на территории Сокола было ещё совсем немного. Возвышались веснинские “сторожевые башни” (начало ул. Поленова), некоторые дома по будущим улицам Левитана и Сурикова; уже был перевезён экспонат Всесоюзной выставки — двухквартирный дом по проекту Марковникова» [13]. Имелся ввиду дом, построенный для Первой всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г., который в 1924 г. был перевезен в поселок.

Этой первой очередью было положено значительное основание, без которого строительство поселка могло не состояться. Ведь уже в 1926 г. при обсуждении принципов нового жилого строительства в Моссовете чаша весов склонилась к домам-коммунам (конкурс на проект такого дома был объявлен еще в 1925 г.) и ансамблям многоквартирных простых по об-

лику жилых домов (микрорайоны «Усачёвка» близ Новодевичьего монастыря, 1925–1931; «Дубровка», 1926–1927; «Шаболовка», 1927–1929). Идея частных коттеджей подверглась критике. Особенно сильная компания против РЖСКТ (Рабочих жилищно-строительных кооперативных товариществ) была развернута в 1930 г.



Рис. 6. Дом 23 по улице Сурикова. Архитектор В.А. Веснин. Фото около 1925

Многие пишут о поселке как о своеобразной экспериментальной лаборатории малоэтажного экономичного строительства. И, действительно, время требовало экономичных и эффективных решений. Но интересно, как по-творчески к делу отнеслись архитекторы. Дома разнообразны как по планировке, так и по материалам и стилистике. И причиной этому не только участие разных зодчих (в начале строительства были Марковников и Веснины), но и активный поиск каждым из них новых форм и методов строительства.

Дома первой очереди строительства исключительно деревянные, но очень разнообразные. Двух абсолютно идентичных домов в поселке не найти, хотя Весниными был введен прием зеркального отражения, использованный в двух рубленых избах на Телефонной улице (ныне улица Сурикова), в которых воплотились как конструктивные и декоративные основы традиционных домов русского Севера, с широкими свесами, повалом, подзорами и резьбой, так и новые идеи коттеджного строительства. Первым из них, в 1924 г., был построен дом №23; в разработке его плана и оформления принял участие П.Я. Павлинов, который предполагал в нем поселится (рис. 6). Затем идея зеркального отражения домов была подхвачена Марковниковым, о котором в беседах вспоминал уже П.П. Павлинов. По его словам, архитектор так комментировал свою идею расположить два бревенчатых дома по разные стороны узкой улицы Тропинина: «Хочу, чтобы они, как два петуха, стояли друг против друга» (ныне дома № 21Б и № 23Б по улице Сурикова).

Большинство же построек первой очереди являются каркасно-засыпными по типу английского коттеджа с высокими крышами (архитектор Марковников) (рис. 7). Наиболее распространен дом с четырь-

мя жилыми комнатами, гостиной, кухней, стандартными «сокольскими» окнами и дверями (их проект разработали Веснины), большим открытым крыльцом и террасой с выходом в сад. Многие дома послужили примерами при строительстве других поселков, в том числе научного городка-биостанции И.П. Павлова в селе Колтуши под Петербургом (1929–1930-е гг., архитектор И.Ф. Беспалов).

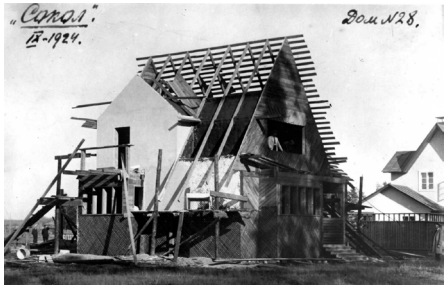


Рис. 7. Строительство дома В.Ф. Сахарова. Архитектор Н.В. Марковников. Фото 1924

Уже в домах первой очереди застройки поселок послужил исследовательской базой для проверки различных строительных материалов [14]. За строительством наблюдал НИИ экспериментальных сооружений. Испробованы термолит, предложенный инженером П.Г. Галаховым, торфофанера, шлакоблоки, соломоблоки, фибролит. Большинство фундаментов в поселке — сплошная цементная чаша.

Вторая очередь строительства продолжала поиски первого этапа. В 1926 — летом 1927 г. появляются исключительно деревянные дома по проекту Н.В. Марковникова, преимущественно в 4-м, 5-м и 7-м кварталах. Кроме типично-«сокольских» домов на одну семью, архитектор все чаще использовал композицию дома на две семьи. Всего за такой короткий промежуток было построено более 30 домов.

Большие новшества произошли с началом третьего этапа строительства (с лета 1927 г.), после окончательного утверждения генплана поселка Московским управлением коммунального хозяйства. Бóльшая часть построенных в этот этап домов — кирпичные (хотя появлялись и отдельные деревянные). В 1927–1928 гг. архитектор Н.С. Дюрнбаум выстроил три кирпичных шестиквартирных дома по улице Сурикова. Построенные с учетом их перспективного восприятия, трехсекционные асимметричные дома поставлены к улице под углом 40 градусов. На углу улиц Сурикова и Шишкина такой дом был построен с плоской крышей, минимизировавшей объемный «вес» здания (снесен в 2008 г.). Практик деревянного «сокольского» зодчества, Марковников (по его проектам построено всего более 80 домов в посёлке) проектировал и кирпичные дома, в том числе четырехквартирные симметричные в два этажа (1929). Известный еще по

своим дореволюционным постройкам архитектор И.И. Кондаков (с 1925 г. жил в доме на улице Сурикова) с 1928 г. разрабатывал варианты кирпичных домов по типу немецких особняков с мансардой, на одну и две семьи. Эти дома на улице Саврасова 1928–1931 гг. предназначались для рабочих завода «Изолятор» (в 1930 г. в члены товарищества приняты 82 его рабочих), объединений «Заготзерно» и «Мосхлеб».

В поселке были также возведены три дома, ярко выделяющиеся из его общего облика. В 1929 г. на углу улиц Саврасова и Шишкина архитектор Н.Д. Колли, в 1922 г. окончивший ВХУТЕМАС, построил себе небольшой дом (снесен в начале 1990-х гг.) из розового армянского туфа, чтобы опробовать здесь новый для Москвы материал перед его использованием Ле Корбюзье в здании Центросоюза архитекторов на Мясницкой улице. На улице Шишкина сохраняется редкий для советского времени двухэтажный кирпичный особняк с барочной фигурной крышей, построенный по проекту А. Семилетова. Наконец, к весне 1938 г. на улице Левитана появился дом художника А.М. Герасимова, построенный за полтора года по его же проекту в необычном для советского времени стиле, с большой мастерской и навершиями, отдаленно напоминающими «ласточкины хвосты» на стенах Московского Кремля. Выделенный по указанию К.Е. Ворошилова участок перегородил улицу Венецианова, сделав ее тупиком длиной 48 м.

Продумана и приведена к единообразию была и так называемая малая архитектура. К домам примыкают самостоятельные объемы хозяйственных помещений. С домами гармонировали уличные фонари, сараи, беседки, изгороди, скамейки, деревянные мостики-настилы. Архитектором В.А. Весниным на улице Поленова применена идея протяженного подсобного строения на два участка. Особенное внимание в целях создания единства ансамбля уделялось единообразию заборов. Созданные по рисункам П.Я. Павлинова, низкие не препятствовавшие обзору внешние заборы с ритмичным чередованием двух узких низких и одной широкой и более высокой штакетен, перекрытых широкой слегой, дополнялись высоким забором, отделявшим хозяйственную часть участка (в 1960-е гг. внешние заборы были заменены на обычные, дачного варианта, высотой 1,5 м) (рис. 8).

Концепция «города-сада» предполагала и развитие садово-паркового искусства. Проект озеленения улиц разрабатывала студентка ВХУТЕМАСа скульптор Н.Г. Зеленская; самим озеленением руководил декоратор-садовод А.Н. Чилинцев. Для каждой улицы использовались

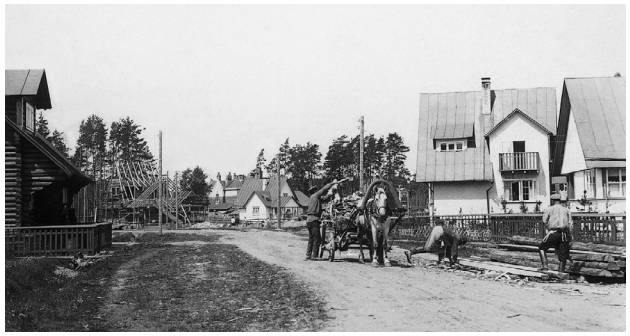


Рис. 8. Улица Сурикова в 1928 г. Архив С.С. Церевитинова

определенные породы деревьев: канадские клены в два ряда и липы мелколистные — на широкой улице Поленова, ясени — на улицах Шишкина и Врубеля, липы крупнолистные — на улице Сурикова, липы и татарские клены — на улице Брюллова, клены Шведлера — на улице Кипренского. П.Я. Павлинов проектировал организацию внутренних скверов и парка за Парковой улицей (с 1938 г. — территория детского сада и яслей Метростроя на улице Левитана); остатки березовой рощи здесь сохранялись до 2005 г. На территории придомовых участков (первоначально около 1 тыс. кв. м) растут ели, пихты, туи, каштаны, акации, многие редкие растения, описанные в книге И. Ижевского [15]. В 1927 г. 30 соколян под руководством агронома-селекционера Н.И. Любимова создали Общество любителей зеленых насаждений, предтеча Всероссийского общества охраны природы. Летом поселок утопает в зелени. В экологическом отношении это «белое пятно» рядом с загазованной развилкой Ленинградского и Волоколамского шоссе. В июне здесь неизменно поют соловьи.

Первоначальные названия улиц были очень простые (Большая, Центральная, Вокзальная, Столовая, Школьная, Парковая, Телефонная, Уютная). Новая топонимика была разработана П.Я. Павлиновым и утверждена Моссоветом 4 апреля 1928 г. Согласно выбору известного графика, здесь появились улицы, названные в честь русских художников 19 — начала 20 в. — Тропинина, Венецианова, Кипренского, Брюллова, Саврасова, Шишкина, Крамского, Верещагина, Поленова, Сурикова, Врубеля, Левитана, Серова, так что бытующее название «поселок художников» образовано именно от названий улиц, а не жителей, так как и сейчас здесь живут представители самых разных профессий.

Основное строительство завершено в 1931 г. К этому году по договору аренды земли вся территория (320 участков) должна была быть

застроена более 200 домами. Но использовать успели только половину земли (20 гектаров), заселив 112 домов. Строительство все-таки было дорогим, стоимость дома (она была разной в зависимости от кубатуры и строительных материалов) в большинстве случаев превышала исходно предполагавшиеся 600 золотых червонцев. Последний дом, не нарушавший первоначального плана, построен в 1933 г. на улице Кипренского.

В начале 1930-х гг. больше половины земли поселка, которую не успели освоить (между улицей Врубеля и Волоколамским шоссе), Моссовет передал под строительство общежития Московского авиационного института (1930, архитектор Н.Я. Колли), двух–пятиэтажных домов работников НКВД (из 18 сохранились два дома), многоэтажного дома «Дальстроя» НКВД, школы № 149 (1935) и Московского технологического института хлебопекарной и кондитерской промышленности (1938; ныне Московский государственный университет пищевых производств). В 1950-е гг. на этой территории также построено здание Московского высшего художественно-промышленного училища (архитекторы И.В. Жолтовский и Г.Г. Лебедев; ныне Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова). Таким образом, улица Врубеля вместо центральной улицы поселка, идущей от железнодорожной станции, стала одной из пограничных.

Кооперативная жизнь предусматривала наличие различных зданий так называемого культурно-бытового обслуживания. Здесь были свои детский сад, столовая, продовольственный магазин, библиотека, спортивные площадки, клуб-театр. В них трудились, в основном, сами жители поселка, причем на общественных началах. Во 2-й половине 1920-х — в 1930-е гг. в клубе (в 1926 — начале 1930-х гг. он располагался в доме №21 на улице Сурикова) ставились постановки, оформлением которых заведовал П.Я. Павлинов, в создании декораций участвовали художники В.А. Фаворский, К.Н. Истомин. Сюда неоднократно приезжал знаменитый «Театр Петрушек» И.С. Ефимова и Н.Я. Симонович-Ефимовой. В поселке действовали артель «Женский труд» (с 1927 г.), занимавшаяся экспериментальной разработкой детской игрушки (под руководством Н.Д. Бартрама, директора и основателя московского Музея игрушки), кружки танцев, авиамоделирования, курсы по ликвидации безграмотности для прислуги, проводились домашние музыкальные концерты, занятия иностранными языками [10, с. 43–47].

Очень быстро, с освоением близлежащих к Москве земель, поселок перестал быть окраиной столицы. Линия трамвая была подведена

к бывшему селу Всесвятское еще в 1922 г. В 1933 г. появились троллейбусы. В 1938 г. открыта станция метро, названная по имени поселка. Но уже с 1933 г. название «Сокол» стало официальным для всей окружающей местности.

Поселок прошел через многие трудности, характерные для Москвы 1930–2000-х гг. Словно предвестником изменений стала трагедия с самолетом АНТ-20 «Максим Горький», 18 мая 1935 г. развалившимся на части над поселком. Был сильно поврежден дом по улице Левитана. К счастью, никто не пострадал. В 1936 г. после прекращения деятельности всех жилищных кооперативов дома перешли в государственную собственность. Многие жители поселка были репрессированы в 1936–1940 гг. В 1938 г. был арестован и расстрелян В.Ф. Сахаров. Вследствие арестов дома уплотняли, превращали в коммуналки. В середине 1930-х гг. в поселке появились чужеродные постройки, нарушающие единство ансамбля. Так, в 1938 г. на месте сквера между улицами Верещагина, Крамского и Серова был построен трехэтажный родильный дом №16 (надстроен после войны; закрыт в 2010-х гг.).

Во время войны пострадала небольшая часть домов. Полностью разрушены бомбой два дома по улице Брюллова, вместо которых уже в конце 1940-х гг. построено большое четырехэтажное жилое здание 2-го часового завода. В 1947–1948 гг. архитектором З.М. Розенфельдом построены два чужеродных для «Сокола», но тоже экспериментальных, дома на пересечении улиц Сурикова и Тропинина, из-за чего последняя, располагавшаяся между улицами Сурикова и Левитана, была ликвидирована. В этих домах с деревянным каркасом и кирпичной облицовкой использовались новшества (отопление от газовых котлов), увиденные группой советских инженеров во время командировки в 1946 г. в США.

В конце 1940-х активизировалось строительство вокруг поселка. В 1948 г. в районе Песчаных улиц началось возведение ансамблей жилых домов. Район второй раз стал местом массового экспериментального строительства, о чем не преминул упомянуть руководитель группы архитекторов З.М. Розенфельд [16]. Но застройка все ближе подступала к поселку. В 1-й половине 1950-х гг. вплотную к поселку построены высокие дома в стиле позднего сталинского неоклассицизма по Песчаной улице (ныне часть улицы Алабяна) и 2-й улице Левитана (ныне улица Панфилова), здание Проектного института № 2 на Волоколамском шоссе (1952–1955). В 1952 г. на улице Кипренского открыта 5-этажная школа № 693, нарушившая перспективу улицы Сурикова.

Тем серьезнее становилась опасность сноса поселка. В 1950–1960-е гг. было несколько планов, предполагавших снос почти половины домов, но соколяне отстояли поселок. Письмо с обоснованием градостроительной, архитектурной и исторической ценности поселка, составленное художником П.П. Павлиновым в 1971 г., в связи со строительством 14-этажного дома на улице Брюллова, было подписано видными писателями, художниками, архитекторами и обращено заместителю председателя Совмина СССР В.И. Кочемасову. Это письмо послужило одним из важнейших аргументов в вопросе о постановке поселка на государственную охрану. 25 мая 1979 г. «Сокол» официально стал памятником градостроительства первых лет советской власти (ныне имеет статус объекта культурного наследия регионального значения — достопримечательное место «Архитектурно-планировочный комплекс поселка Сокол») (рис. 9).

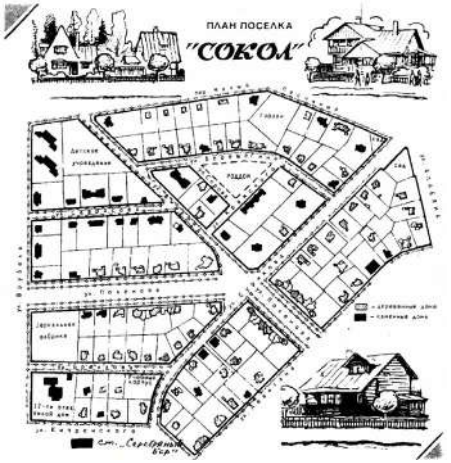


Рис. 9. План поселка «Сокол». 1980-е гг.

Поселок представляет значительный интерес и как центр художественной жизни на протяжении десятилетий. Так, к П.Я. Павлинову приезжали художники В.А. Фаворский, И.С. Ефимов, С.В. Герасимов, П.П. Кончаловский, Н.П. Крымов, В.А. Ватагин, Н.М. Чернышов, Ю.И. Пименов, скульпторы С.Т. Коненков, Л.Е. Кербель, В.Е. Цигаль, многие режиссеры и писатели. Там же, на улице Сурикова, расположен дом скульпторов и живописцев Файдышей. Архитектор П.П. Файдыш со своей женой скульптором Н.В. Файдыш-Крандиевской и совсем юными тогда детьми (будущие скульптор А.П. Файдыш и живописец Н.П. Навашина-Крандиевская) переехали в «Сокол» в 1930 г. Через несколько лет построили скульптурную мастерскую с большим окном, в которой были созданы целые серии бюстов космонавтов, военачальников. На улице Брюллова — дом художников Кирпичёвых (поселились здесь в 1930-е гг.), на улице Левитана — дом А.М. Герасимова. В поселке в разное время жили художники А.Б. Шимановский, Н.А. Пономарёв, А.Н. Макаров, архитекторы Н.В. Оболенский, Л.А. Горелова, Г.В. Напреенко, А.В. Волков, режиссер и актер Р.А.Быков.

Посещали «Сокол» художники И.И. Машков, А.А. Осмёркин, М.В. Нестеров (в 1935 г. он создал здесь эскиз портрета секретаря Л.Н. Толстого В.Г. Черткова, находящийся в Третьяковской галерее), композитор Д.Д. Шостакович, выдающаяся пианистка М.В. Юдина, звезды Большого театра И.И. Петров и И.А. Архипова, и многие другие.

1980–1990-е гг. — это время создания территориального общественного самоуправления (1989), продолжающего традиции коллективной жизни поселка. В 1998 г. был организован музей поселка. Но это и время начала «подкупных реконструкций» отдельных домов. К сожалению, многим новым владельцам нужна только земля. За 30 лет (с 1992 по 2022г.) были снесены более 20 домов, на месте которых или рядом появились огромные особняки с аллюзией на дворцы классицизма, модернистские здания, бетонные и кирпичные «коробки», новые коттеджи, искажающие первоначальную глубоко продуманную объемно-планировочную структуру поселка. Значительно нарушают облик новые пристройки к старым домам, обшивка новыми материалами, выкрашенными в яркие цвета, новые стеклопакеты, глухие заборы (иногда высотой в 5 м), «венецианские» мостики на центральной площади.

В 2000-е гг. город продолжил наступать своей застройкой. На отнятой в начале 1930-х гг. у кооператива территории построен 30-этажный жилой комплекс «Посёлок художников», перекрывший перспективу улицы Поленова. Еще одна новая высотная доминанта — 31-этажный жилой комплекс «Мономах» на улице Алабяна, построенный к 2008 г. на месте здания школы Олимпийского резерва №73 (построенной в 1936 г.). Значительное ухудшение экологии и психологического комфорта связано с увеличением потока машин, который усилился в 2010-е гг. с окончанием строительства Алабяно-Балтийского тоннеля и открытием Северо-Западной автомобильной хорды. Отчасти из-за этого возведены высокие заборы на улицах Левитана и Алабяна. В 2021–2023 гг. у северной границы поселка на месте 4-этажного здания школы № 149 (1935) возведен 12-этажный жилой комплекс «Врубеля, 4».

В бытовом плане от 1920–1930-х гг. сохраняется не многое: изразцовые печи (хотя уже в 1953–1955 гг. в домах сделано водяное отопление с нагревателями на каменном угле, а в 1963–1964 гг. — на магистральном газе), довоенный чугунный водопровод. Но главное — сохраняется градостроительная структура поселка и более 70 уникальных домов 1923–1933 гг., требующих наиболее бережного к себе отношения.

Список литературы:

1. Кооперативный поселок «Сокол» // Жилищная кооперация. — 1924. — № 1. — С. 42–44.

2. *Сахаров В.Ф.* Кооперативный посёлок «Сокол» // Строительная промышленность. — 1924. — № 4.

3. Рабочий посёлок «Сокол» // Делегатка. — 1926. — № 21.

4. *Марковников Н.В.* Генеральный план Сокола согласован с генпланом Москвы // Жилищная кооперация. — 1928. — № 21.

5. *Александров Ю.* Первенцы Москвы Советской // Наука и жизнь. — 1978. — № 12.

6. *Молева Н.М.* Всехсвятское — Сокол // Вопросы истории. — М., 1980. — Выпуск 7.

7. *Нащёкина М.В.* Посёлок «Сокол» — город-сад // Архитектура и строительство России. — 1994. — № 12.

8. *Павлинов П.П.* Как это видели проектировщики // Голос Сокола. — 1998. — № 4.

9. *Scheide C., von.* Die Gartenstadt Sokol // Basler Magazin.—2002.— № 11.

10. *Павлинова В.П.* Сокольский быт 1920 — начала 1930-х гг. // Поселок Сокол. — Москва, 2004. — С. 36–49.

11. *Великовский Б., Нахман П.* Генеральный план посёлка «Сокол» // Рабочая жилищная строительная кооперация: Альманах. — Москва, 1925. — № 4.

12. *Флоренский П.А.* Физическое значение кривизны пространства. Из лекций 1923/24 гг. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях // Математическое образование. — 1928. — № 8. — С. 331–336.

13. *Павлинов П.П.* Как всё начиналось // Поселок Сокол. — Москва, 2004. — С. 32.

14. *Фокин К.Ф.* Некоторые результаты зимних наблюдений в опытных домах посёлка «Сокол» в зиму 1928/29 года. — Москва, 1932.

15. *Ижевский И.* Приусадебное цветоводство посёлка «Сокол». — Москва, 1940.

16. *Розенфельд З.М., Вальденберг Р.Н.* Опытное малоэтажное жилищное строительство в посёлке «Сокол» в Москве // Архитектура и строительство. — 1948. — № 3.

ВАН ЯН

Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова, художник, Китайская Народная республика.
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, почетный академик Российской Академии Художеств, академик Международной академии естественной истории (IANH), «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Uniated Kingdom — London), академик Национальной академии дизайна РФ. профессор Липецкого государственного технического университета, Липецкий государственный технический университет
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru \ igorlov64@mail.ru

VANG EANG

Applicant of the Russian State Agricultural University named after S.G. Stroganov, artist, Republic of China.
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.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 Academy of Natural History (Uniated Kingdom — London). Lipetsk State Technical University
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru \ igorlov64@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_112_120

КРАТКИЙ ОБЗОР СТЕПЕНИ ИЗУЧЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ. ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ

THE PROBLEM OF HISTORIOGRAPHY OF TRADITIONAL CHINESE ART

В данной статье рассматривается историография проблемы исследования особенностей традиционного искусства Китая, которая наиболее отчетливо формируется примерно с XIX века. Позднее, уже в XX веке, искусство и культура китайской среды обитания уже явно проявляются в многообразии видов и сюжетов изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В статье дана краткая историография проблемы с начала XIX века и до начала XXI века, когда были опубликованы сотни статей, посвященных изобразительному и декоративно-прикладному традиционному искусству Китая. В них представлены как научные, так и информационно-ознакомительные материалы по общей истории возникновения традиционного искусства и по отдельным объектам китайского традиционного искусства.

This article examines the historiography of the problem of exploring the features of traditional art in China, which has been most clearly formed since about the 19th century. Later, already in the 20th century, the art and culture of the Chinese habitat is already clearly manifested in the variety of types and subjects of fine and decorative arts. The article gives a brief historiography of the problem from the beginning of the 19th century to the beginning of the 21st century, when hundreds of articles were published on the visual and decorative applied traditional art of China. They present both scientific and informational and informational materials on the general history of the emergence of traditional art, as well as on individual objects of Chinese traditional art.

Ключевые слова: Китай, историография, традиционное искусство, декоративно-прикладного искусства, целостный подход.
Keywords: China, historiography, traditional art, arts and crafts, holistic approach

Введение. Традиционное китайское искусство и культура на сегодняшний день обладают довольно богатой историографией на русском и европейских языках, которая охватывает период с начала XIX века и до начала XXI столетия, вплоть до нашего времени. Китайское традиционное искусство неизменно привлекало различных исследователей своим многообразием и яркостью собственной образной системы в своем оригинальным освещении происходивших культурных событий Китая, а также

философским аспектом бытийного воплощения китайского культурного пространства. Весьма справедливо определяет национальную специфику искусства Китая китайский философ Фэнь Ю-лань. В своей монографии «Краткая история китайской философии», изданной в 2017 году на русском языке, он отмечает: «Суггестивность, а не артикулированность, является идеалом всего китайского искусства. …Идеал китайского искусства не лишен философских основ» [1, с. 33]. Являясь естественным следствием смены художественно-культурных парадигм Поднебесной, культурно-художественные процессы китайского искусства сами опосредованно влияют на сложение сложнейшей аксиологической системы. Именно в рамках этой системы констатация обильности китайского художественного языка демонстрирует определенную растерянность многих европейских исследователей перед пестротой и многообразием сюжетов и образов традиционного китайского искусства. При кажущемся многообразии феномена искусства Китая вдруг зарождается невольное ощущение какого-то «размывания» национальной индивидуальности и психологической глубины раскрытия внутреннего мира персонажей китайского искусства. Наблюдается «сознательное» нивелирование личностной идеи китайского мастера как целостного и гармоничного художественного персонажа, или как высшей ценностной точки в самобытной парадигме китайского искусства и культуры [1, с. 33]. Сохранение художественно-культурных и исторических памятников вообще всегда актуально для любого зрелого общества, а тем более для китайского общества, в котором, традиционная и народная культура рассматривается как уникальный знак цивилизационной идентичности. Это весьма символично, поскольку особенности традиционного национального искусства последовательно и целенаправленно формируются в Китае уже в течение нескольких тысячелетий. Именно поэтому китайская культура «традиционной среды обитания» всегда активно проявлялась в многообразии своих видов и сюжетов изобразительного и декоративно-прикладного искусства [2].

Ход рассуждений. Весьма объемную историографию, посвященную возникновению и развитию традиционного китайского искусства, можно довольно условно попытаться разделить на несколько основных групп.

К первой группе научных трудов следует отнести публикации по истории возникновения и развития китайского традиционного искусства, рассматриваемого в контексте общей истории Китая. Истории сложения и

генезиса искусства и культуры Китая посвящены довольно обстоятельные научные труды, прежде всего, советских и российских исследователей: Н.В. Дьяконовой (1962), Васильева Л.С. (1970, 1972), В.Ф. Сорокина (1978, 1993), И.Г. Баранова (1999), П.М. Кожина (1999), В.А. Сидихменова (2003), М.Е. Кравцовой (2004), М.А. Неглинской (2007), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Е. Боревской (2010). Отдельно по истории искусства Китая стоит отметить обстоятельные труды советских китаистов О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике (1948), О.Н. Глухаревой (1956), О.Н. Глухаревой и М.Н. Кречетовой (1959), Б.Л. Рифтина (1972) и Н.А. Виноградовой (1972, 1988). К этой же категории можно отнести и труды современных российских ученых В.Л. Сычева (1990, 2014), В.В. Малявина (2001, 2004), С.Н. Соколова-Ремизова (1985, 2016, 2017), М.А. Неглинской (2010), Л.И. Кузьменко (2013), В.Г. Белозёровой (2016). Отдельно стоит рассматривать фундаментальные труды по истории сложения видов и направлений развития китайского декоративно-прикладного искусства, которые подробно описаны в работах Сычева В.Л. (1990, 2014), Анри де Морана (1982), Л.И. Кузьменко (2013), М.Е. Кравцовой (2004), В.Г. Белозёровой (2016) [3]. Специальное место среди них занимает работа американского исследователя Льюиса Мамфорда «Город в истории: его истоки, преобразования и перспективы», в которой автор выступает с оригинальной концепцией создания «органического города», вписанного в традиционную китайскую среду.

Вторую группу источников составляют добротные описательные публикации, непосредственно связанные со специфическими особенностями китайского искусства в целом, которые стали появляться в научной среде еще в начале XX столетия. Наиболее объемной работой до сих пор можно считать фотоальбом синолога Э. Шаванн. Во время своего визита в Китай он зафиксировал большое количество фотоматериалов, а в 1909 году одним из первых европейцев опубликовал двухтомный «Каталог археологических находок Севера Китая» (Mission archeologique dans la Chine septentrionale). Примерно в это же время был опубликован и альбом «Фотографический сборник Хедды Моррисон», включающий в себя 2174 фотографии разнообразных артефактов, причем, значительное место в этих работах было отведено каменной резной скульптуре китайских мавзолеев. Данные сборники познакомили западный мир с многочисленными образцами китайского искусства, доселе почти не известного европейцам. Часть из представленных здесь объектов в дальнейшем оказалась утраченной, в силу многочисленных революций и войн, поэтому данные

сборники являются сегодня единственными источниками наших знаний об этих артефактах [3]. Несмотря на то, что в Китае издавна существовало большое количество теоретических трактатов, посвященных изобразительному искусству, традиционное китайское искусство оставалась малоизученным в европейской науке. Например, специальные зарубежные исследования, посвященные специфическим особенностям традиционной китайской скульптуры, даже сегодня весьма малочисленны. Именно поэтому особого внимание заслуживают такие работы, как «История китайской скульптуры» японского ученого Омура Сэгаи [3] и совместная работа японских исследователей Токива Даидзё и Сэкино Тадаси, также посвященная китайской скульптурной пластике [4]. Можно еще отметить монографию «Исторические памятники китайской культуры» и «Китайская скульптура V–XIV вв.» шведского искусствоведа Освадьда Сирена [6]. Среди англо-саксонских исследователей особого упоминания заслуживают, пожалуй, опубликованную в США работу Ли Суна, Анджелы Фалко Говард, Яна Хуна и У Хуна «Древнекитайская скульптура», выпущенную совместно Издательством иностранной литературы КНР и Йельского университета одновременно на китайском и английском языках [7], которая получила довольно широкое распространение в мировой научной среде. Среди трудов, посвященных китайскому искусству в целом, которые были опубликованы на русском языке, следует особо отметить работы общего описательного характера, посвященные культуре Китая: «Духовная культура Китая» М.Л. Титаренко «Традиционное искусство Китая» В.Г. Белозёровой [8]; «История искусства Китая» [9] и «История культуры Китая» М.Е. Кравцовой [10]; «Китайская цивилизация» [11] и «Китайский этос, или Дар покоя» В.В. Малявина [12]; «Искусство Древнего Китая» Н.А. Виноградовой [13]. Специального упоминания заслуживает монография того же автора «Скульптура старого Китая. Духовные знаки времени». В этой обстоятельной работе автором рассматривается процесс исторического развития традиционной китайской пластики [14].

Третья группа научных трудов посвящена специфическим исследованиям синтеза материалов и технологий, посредством которых создавались отдельные виды и оригинальные формы китайской пластики. Здесь отдельным аспектам истории искусства и культуры Китая посвящены весьма обстоятельные научные труды целого ряда советских и российских исследователей: Н.В. Дьяконовой (1962), Н.С. Васильева (1970, 1972), В.Ф. Сорокина (1978, 1993), И.Г. Баранова (1999), П.М. Кожина (1999), В.А.

Сидихменова (2003), М.Е. Кравцовой (2004), М.А. Неглинской (2007), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Е. Боревской (2010). Отдельно стоит обратить внимание на научно-популярные работы советских китаеведов: О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике (1948), О.Н. Глухаревой (1956), О.Н. Глухаревой и М.Н. Кречетовой (1959), Б.Л. Рифтина (1972), Н.А. Виноградовой (1972 и 1988). Также нельзя не упомянуть и труды российских специалистов: В.Л. Сычева (1990 и 2014), В.В. Малявина (2001 и 2004), С.Н. Соколова-Ремизова (1985, 2016, 2017), М.А. Неглинской (2010), Л.И. Кузьменко (2013) и В.Г. Белозёровой (2016), посвященные истории развития китайского искусства. Отдельным блоком можно выделить труды по истории видов, жанров и специфических направлений китайского декоративно-прикладного искусства, довольно подробно описанные в трудах В.Л. Сычева и Л.Д. Сычева (1975), а также в работе французского автора Анри де Морана (1982) и российских исследователей Л.И. Кузьменко (2013), М.Е. Кравцовой (2004), В.Г. Белозёровой (2016), Н.О. Некрасовой-Каратеевой О.Л. (2010), В.Б. Кошаева (2017).

Вообще, стоит отметить тот факт, что в современной России примерно с конца 1990-х гг. XX в. и до начала XXI в. отмечен новый всплеск интереса к феномену китайского искусства. Среди российских исследований просто необходимо отметить фундаментальное исследование М.А. Неглинской «Шизнуари в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795) (2012). Также следует упомянуть и многочисленные статьи М.А. Неглинской, в которых автор рассматривает особенности использования различных материалов в декоративном искусстве Китая. В последние годы в диссертационных советах Москвы, Санкт-Петербурга, Хабаровска и Барнаула были успешно защищены кандидатские диссертации, посвященные специфике традиционной архитектуры Китая. Например, работа Хань Линьфэй «Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976–1996 гг.» (1998); Чжао Инна «Архитектурно-художественная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань XIII–XIX вв.» (2012). Весьма интересны и некоторые диссертации российских ученых, посвященные традиционному китайскому искусству. Так, архитектура древнего периода «китайской архитектуры Чжоу» была представлена в кандидатской диссертации М.Ю. Шевченко «Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая чжоуского периода XI–III вв. до н. э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ» (2006). Позднее, уже в авторской монографии М.Ю.

Шевченко «История архитектуры и градостроительства Китая» (2019) эта же тема была предложена в обобщающем варианте. Определенный интерес представляют диссертации О.А. Ворсиной «Храмовая архитектура Китая в идеографике образов иероглифа» (2013) и Е.И. Варовой «Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая» (2017).

При внимательном изучении искусства и культуры Китая также нельзя не использовать специализированные работы, посвященные отдельным видам китайского искусства. Например, труды по керамике и фарфору Китая Э.Х. Вестфапен и М.Н. Кречетовой (1947), работы Т.Б. Араповой (1977), Т.Б. Араповой и Т.В. Кудрявцевой (1994), Т.И. Кашиной (1977), М.М. Богачихина (1998), И.Г. Яковлевой (2008), А.В. Тархановой (2010). Узкоспециальные работы, посвященные особенностям развития китайских эмалей, Т.Б. Араповой (1988) и М.А. Неглинской (2007), а также труды, посвященные китайскому ювелирному искусству М.А. Неглинской (2007). Специализированные труды, посвященные проблемам иконографии и семантике образа дракона в китайской культуре, можно найти в исследованиях Н.А. Виноградовой (2011), а посвященные особенностям китайских вышивок — в работах М.Е. Кравцовой (2004) и К. Бертин-Гест (2007). Особенно необходимо отметить терминологические и энциклопедические словари и справочники по китайскому искусству и культуре: Н.А. Виноградовой (1997), Т.П. Каптеревой и Т.Х Стародуб (1997), А.Н. Гордиенко (2008), Н.Ф. Лоренца (2009, 2010 и 2013), а также С.Н. Соколова-Ремизова (2018). Сложнейшей тематике роли символики в развитии восточных искусств посвящена, к сожалению, всего лишь одна переведенная на русский язык энциклопедия, составленная К.А. Вильяме (1996). Специально стоит отметить, что важнейшим подспорьем в китаистике стал совместный труд Российской академии архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и Архитектурного института Пекинского университета «Архитектура Китая: два взгляда», опубликованная в 2013 году. Весьма полезными в процессе изучения традиционной китайской архитектуры и архитектурного декора стали переведенные на русский язык исследования Лоу Цинси «Традиционная архитектура Китая» (2002) и его же «Десять этюдов по китайской архитектуре» (2009).

Заключение. К сожалению, стоит констатировать тот факт, что в китайском и российском искусствоведении специальные искусствоведческие исследования, посвященные эволюции традиционного искусства древнего и средневекового Китая, на сегодняшний день отсутствуют. В отдельных научных работах, отражающих историю китайского искусства (например, о архитектурном китайском декоре) упоминается только в общем контексте и лишь в общих чертах. Причем, эту информацию можно найти лишь в книгах, которые были изданы еще в первой половине XX столетия: Б.П. Денике «Китайская архитектура» (1935) и Е.А. Ащепкова «Архитектура Китая» (1959). Весьма краткая информация по китайскому декору и орнаментам содержится в исследованиях, посвященных истории искусства и культуры Китая в работах М.Е. Кравцовой «История культуры Китая» (1996) и «История искусства Китая» (2003), в которых авторы выделяет лишь отдельные разделы, посвященные различным материалам, применяемым в архитектурных композициях того или иного периода времени. В работах В.В. Малявина «Китайская цивилизация» (2000), «Китайское искусство» (2004) также рассматриваются лишь общие культурологические проблемы, хотя вместе с этим приводятся и обрывочные сведения о традиционных орнаментах, использовавшимися, в том числе, и в архитектурном декоре, и лишь слегка раскрывается их сложная самобытная символика.

Таким образом, многочисленные русскоязычные исследования, посвященные отдельным аспектам культуры и искусства Китая, на сегодняшний день достигли определенных количественных и качественных результатов. В настоящее время отечественной наукой уже накоплен достаточно многочисленный научный материал, который авторами статьи предполагается как-то систематизировать. Этот объем источников может в дальнейшем оказать значительное влияние на расширение границ области исследований в сфере китайского искусства и культуры. Данное перспективное направление должно положить начало в поисках синтеза разрозненных исследований в области китайского искусства, используя методологию современного целостного подхода в сфере искусствознания.

Примечания:

1. *Фэнь Ю-лань.* Кратная история китайской философии / перевод Р.В. Котенко; научный редактор Е.А. Торчинов. — СПб.: Евразия, 2017. – 376 с.

2. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 томах / главный редактор МЛ. Титаренко. — М.: Восточная литература, 2006–2010.

3. *Белозёрова В.Г.* Традиционное искусство Китая / В.Г. Белозерова. — М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.

4. *Токива Даидзё, Сэкино Тадаси.* Исторические памятники китайской культуры / Токива Даидзё, Сэкино Тадаси. — Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство искусств, 2017.

5. Полное собрание китайского изобразительного искусства — скульптура / главный редактор Чэнь Миньда. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусство, 1989.

6. *Сирен О.* Китайская скульптура V–XIV вв. / О. Сирен; перевод Луань Сяоминь, Цю Лиюань. — Гуанчжоу: Гуандунское народное издательство, 2019.

7. *Ли Сун, Говард А.Ф. и др.* Древняя китайская скульптура / Ли Сун, Анжела Фалко Говард, Ян Хун, У Хун. — Пекин: Издательство иностранной литературы, издательство Йельского университета, 2003.

8. *Белозёрова В.Г.* Традиционное искусство Китая / В.Г. Белозерова. — Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.

9. *Жэнь Няньчэнь.* Архитектурный декор средневекового Китая. Эволюция и художественные особенности. Автореферат диссертация на соискание степени. кандидата искусствоведения.: Специальность 5.10.3 / Жэнь Няньчэнь; [Место защиты: Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова]. — М., 2022. – 31 с.

10. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая / М.Е. Кравцова. — СПб.: Лань, 2003.

11. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация / В.В. Малявин. — М.: АСТ, Астрель, Дизайн. Информация. Картография, 2001.

12. *Малявин В.В.* Китайское искусство / сост., перевод с китайского и английского, вступление В.В. Малявина. — М.: «ОАО Люкс»: «Издательство Астрель», 2004. — 432 с.

13. *Виноградова Н.А.* Искусство Китая / Н.А. Виноградова. — М.: Изобразительное искусство, 1988.

БИ ЮЙ

Аспирант МГАХИ имени В.И. Сурикова
e-mail: 867839198@qq.com

BI YU

Postgraduate student of the V.I. Surikov Moscow State Academy Art Institute
e-mail: 867839198@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_121_132

ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ «СУТРЫ БУДДЫ МЕДИЦИНЫ» В РОСПИСЯХ ПЕЩЕР ДУНЬХУАНА ДИНАСТИИ ТАН

RESEARCH OF THE IMAGES OF THE MEDICINE BUDDHA SUTRA ON THE PAINTINGS IN TANG DYNASTY DUNHUANG CAVES

На Дуньхуанских росписях представлены многообразные сюжеты сутр, такие как Сутра о глубокой доброте родителей и о том, как трудно отблагодарить за нее, Саддхарма-пундарика-сутра (Лотосовая сутра), Праджняпарамита сутра (Алмазная сутра), Сутра Будды медицины и другие. К концу периода расцвета династии Тан (705–781 гг.) росписи, иллюстрирующие «Сутры Будды Медицины», стали более разнообразными и красочными, по сравнению с изображениями более раннего времени. Обычно изображается следующие сюжеты сутры: «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>), «Девять видов преждевременной смерти» (<<九横死>>). Изображениям присущи особенности местного буддийского искусства. «Сутры Будды Медицины»принадлежит к каноническим текстам Буддизма Махаяны и состоит примерно из 5 000 иероглифов [1]. Следует отметить, что образы «Сутры Будды Медицины» встречаются также в китайских пещерах более ранних периодов. Район г. Дуньхуан является местом с наибольшим количеством сохранившихся изображений «Сутры Будды Медицины», созданных в период эпохи правления дина-

стий Суй-Тан (581–907 гг.) Пещеры с росписями, изображающими сюжеты из Сутры Будды Медицины, включают в себя пещеру № 231 среднего периода династии Тан (на северной стене представлен сюжет «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>), пещеру № 18 позднего периода династии Тан (на северной стене представлен сюжет «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>) и пещеру № 12 позднего периода династии Тан (на северной стене представлен сюжет «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>). Эти росписи будут рассмотрены в статье. В первую очередь было проведено предварительное исследование изобразительных аспектов пещер № 231 среднего периода династии Тан, № 12 и № 18 позднего периода династии Тан с точки зрения композиции, цвета, содержания и т. д. Вторым этапом является иконографический анализ. Для раскрытия иконографического смысла изображений «Сутры Будды Медицины» в конце работы предоставляется объяснение содержания. «Сутры Будды Медицины» получила широкое распространение при династии Тан. Образы из буддийских текстов, изображенные на росписи, близки привычным реалиям и социальной жизни того времени.

There are lots of subjects about Dunhuang Sutra Paintings such as Sutra Paintings of Gratitude to Parents, The Lotus Sutra Illustration, Diamond Sutra Paintings and Medicine Master Sutra Illustration. In the later period of the height of the Tang Dynasty (781–907), the former single content of Medicine Master Sutra Illustration became rich and colorful. The sutra paintings content, which is commonly manifested, included Twelve Great Vows and Nine Violent Deaths. These subjects are commonly presented in the styles of banner painting or screen painting. Most content in the painting described the social and cultural life then, which was featured with local Buddhist art. Medicine Master Sutra Illustration is the mahayana sutras classics including around 5 000 characters of scriptures. It is /orth noting that there is also the image of Medicine Buddha in China's earlier caves. And after Sui and Tang Dynasties (581–907), Dunhuang has preserved the most sutra paintings of the Medicine Buddha. The representative cave of screen paintings of Medicine Master Sutra Illustration is the 231st cave of Mogao Caves (North Wall: Twelve Great Vows) during the Middle Tang Dynasty, the 18th Cave in the Late Tang Dynasty (North Wall: Twelve Great Vows) and the 12th cave (Twelve Great Vows, North Wall) in the Late Tang Dynasty. The above shall be impressively talked about in this article. Firstly, we have carried out the initial description on the paintings in the 231st cave during the middle period of Tang Dynasty, the 12th cave and the 18th cave during the late period of Tang Dynasty from the composition, colors, content and other aspects. In the second stage, it has analyzed the images. For revealing the significance of iconology in the medicine master sutra paintings, it has provided the explanation in the end of the work. The medicine master sutra paintings were spread popularly in Tang Dynasty. The Buddhist text images presented in the wall painting is closely connected with the familiar reality and social life during the period.

Ключевые слова: Дуньхуан, пещер Могао, росписи, «Сутры Будды Медицины», династия Тан, иконография,«Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>), «Девять видов преждевременной смерти» (<<九横死>>), ширма, буддийское искусство.
Keywords: Dunhuang; Wall Painting, Medicine Master Sutra Illustration, Screen Painting, Iconography and Iconology, Tang Dynasty, Nine Violent Deaths, Twelve Great Vows, Buddhist Art, Dipamkara.

История династии Тан насчитывает почти 300 лет. В Китае принято выделять в этой династии четыре периода: ранний период (618–704 гг.), период расцвета (705–781 гг.), средний период (782–847 гг.)и поздний период (848–907 гг.) [2].За время существования династии Тан (618–907 гг.) на престоле сменился двадцать один император. При династии Тан экономика, искусство и культура отличались небывалым многообразием. В поэзии, каллиграфии и живописи появилось большое количество известных мастеров, воспринявших влияние наследия народов Китая и других государств. Росписи сутры — это графическое выражение сюжета буддийского канона, воплощенного на росписи, то, что на сегодняшний день мы можем видеть на стенах пещер Могао.

В основу изобразительной вариации на тему «Сутры Будды Медицины», также известной как вариация Восточного «Сутры Будды Медицины», было заложено содержание Сутры основных обетов. Данную вариацию довольно часто можно увидеть на стенах пещер Дуньхуана [3].

I. Происхождение, перевод и основное содержание «Сутры Будды Медицины», изображенной на дуньхуанских росписях

«Сутры Будды Медицины» принадлежит к поздним буддийским текстам Махаяны [4]. Вера в Будду-исцелителя восходит к сюжетам «Сутры Будды Медицины». В «Сутры Будды Медицины» есть такие слова: «Далеко на Востоке, на расстоянии бесчисленных земель Будд, которых столько, сколько песчинок в десяти реках Ганг, есть мир, называемый Вайдурьянирбхаса (Сфера Сияющего Лазурита). Там пребывает Будда по имени Бхайшаджья Гуру Вайдурья — «“Исцеляющий Будда Лазуритового Сияния”»[5].Упомянутый здесь Будда медицины является врачевателем, его предназначение заключается в спасении людей от страданий. В буддийском каноне мир Будды медицины – это прообраз так называемой Чистой земли. В Сутре упоминается, что в «кружащихся мирах» существуют девять видов непредвиденных смертей: «Почтенный, слышал ли ты, как Татхагата говорил о девяти видах преждевременной смерти». Трагическую смерть можно избежать, лишь практикуя благие деяния. Вера в Будду медицины в Китае с самого своего возникновения получила широкое распространение. Существует множество переводов «Сутры Будды Медицины», что доказывает значимость и сильное влияние таких верований в обществе того времени.

Существует пять переводов «Сутры Будды Медицины»: 1) Сутра в переводе Бошили Мидоло (Po-Śrīmitra, династия Восточная Цзинь, (317–322 гг.)), под названием «Сутра о благодати Учения, искореняющего проступки и дарующие освобождение из сансары»; 2) упрощенный перевод Лю Сунхуэя — Сутра Будды Бхайшаджьягуру», один свиток (утерян); 3) Дамо Цзидуо «Сутра основных обетов Будды Медицины», период династии Суй, один свиток; 4) Перевод Тан Сюаньцзан «Сутра основных обетов, заслуг и добродетелей Будды Медицины», один том; (《药师琉璃光如来本愿功德经》一卷). 5) Перевод Тан Ицзин «Сутра основных обетов, заслуг и добродетелей Будды Медицины», два тома. (《药师琉璃光七佛本愿功德经》二卷) [6]. Среди этих версий перевода самой популярной является часть «Сутры Будды Бхайшаджьягуру», переведенная монахом Сюаньцзаном.

В росписях присутствуют иллюстрации к таким фрагментам сутры как методы избавления мирян от страданий: зажигание свечей в чашах и развешивание флажков: «Почтенный, ради больных людей, которых желаешь освободить от болезней и страданий, нужно соблюдать восемь обетов в течении семи дней и семи ночей, совершать подношение

Сангхе — общине монахов едой, молится и проводить ритуалы, шесть раз в сутки совершать подношения Будде Бхайшаджье Гуру, прочитать эту Сутру сорок девять раз, зажечь сорок девять лампад, сделать семь изображений этого Татхагаты. Перед каждым изображением нужно поставить по семь лампад, каждая из этих лампад освещает пространство радиусом с колесо телеги. Эти лампады должны непрерывно гореть на протяжении сорока девяти дней. Развесьте пятицветные флажки сорока девяти пядей в длину. И тогда те больные преодолеют опасность преждевременной смерти или одержимости злыми духами» [7]. Упомянутые выше флажки на деревьях и зажженные лампады являются важными элементами и образами в данной Сутре [8].

II.Определение понятия «живописи на экране (ширме)» (屏风) в китайском искусстве и связь между формой экрана и шатровыми нишами в пещерном комплексе Могао

«На росписи художника Чжоу Фана изображены красавицы с тонкой талией, но вот красный и синий цвет со временем потускнели», — в произведении поэта династии Тан Ду Му «Четверостишия на экране (ширме)» (屏风) он упомянул особый предмет — экран (屏风) [9]. Это своего рода вид мебели, используемый для защиты от ветра в интерьерах. Такой экран создает ощущение пространства, в то же время делит помещение на части.

Сразу вслед за появлением экранов (ширм) (屏风) возникла живопись на таких экранах. Изображения в прямоугольном пространстве, как на экране, стали появляться не только в жилом помещении. В гробницах династий Хань, Вэй и Цзинь (265–280 гг.) можно увидеть в росписях большое количество разнообразных сюжетов. Среди них — исторические сцены, мифы, драконы и фениксы, цветы и птицы и т. д.

Роспись, выполненная на прямоугольных пространствах, ограниченных орнаментальным бордюром, по типу живописи на ширмах, является важной формой художественного искусства в пещерном комплексе Могао, близь г. Дуньхуан. На большинстве росписей находят свое отражение общественная жизнь и культурная деятельность того времени. Основываясь на вышеизложенном историческом контексте развития живописи на экранах, я основываюсь в данной работе проводятся систематизация и анализ сюжетов «Сутры Будды Медицины» на росписях в пещерах Могао эпохи династии Тан, выполненных по подобию формы

расписных экранов. Судя по распространению большого количества росписей, выполненных по форме расписных экранов в пещерах Могао, Большая их часть написана в шатровых нишах.

Развитие такой архитектурной формы, как шатровая ниша, проходило в период расцвета (705–781 гг.), в средний период (782–847 гг.) и поздний период (848–907 гг.) эпохи династии Тан, причем период расцвета (705–781 гг.) был пиком развития данной формы. На расцвет династии Тан (705–781 гг.) приходится начальный период строительства шатровых ниш, большинство росписей было написано в открытых нишах [10]. В средний период династии Тан (782–847 гг.), когда после войны экономика находилась в упадке, большинство пещер были относительно небольшими. Большая часть росписей, выполненных в виде расписных экранов, в шатровых нишах главных залов пещер располагалась на южной, северной и западной стенах пещеры. Однако в то время изобразительные формы было относительно простыми, а содержание не отличалось особой сложностью. В этот период основными изображаемыми буддийскими сюжетами были иллюстрации к «Сутры Будды Медицины» на темы: «Девять преждевременных смертей» (<<九横死>>, «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>)и некоторые другие. В средний период династии Тан (782–847 гг.) масштабы пещер постепенно увеличивались, поэтому сюжеты на росписях также становились сложнее и разнообразнее. Помимо популярных ранее росписей, изображающих сюжеты из «Сутры Будды Медицины», также появились росписи, иллюстрирующие другие буддийские истории.

В поздний период династии Тан (848–907 гг.) развитие архитектурной формы пещер с шатровыми нишами продолжалось, появлялось все больше росписей, выполненных в виде экранов. Некоторые из них стали иметь двенадцать створок. Содержание изображаемых сюжетов стало более разнообразным.

Это свидетельствует о том, что популярность росписей, выполненных в форме экранов, в пещерах Могао в определенной степени связано с пещерами с шатровой нишей.

III. Сюжет и содержание фресок, выполненных в форме экранов (ширм), иллюстрирующих «Сутры Будды Медицины»

С началом правления династии Тан живопись на темы сутр переживала свой расцвет, изображения занимали главные стены пещер. По-

скольку в разную эпоху буддийские школы и идеи отличались, это отобразилось на многообразии росписи [11].

В росписи на сюжеты из «Сутры Будды Медицины» в пещере № 231(рис. 1) изображается разъяснение Буддой учения из сюжета о «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>). Художник изобразил несколько небольших сюжетных групп «Толкование Буддой учения», образующих общий сюжет о «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>). Будда проповедует под деревом. Вокруг изображены деревья, горы, разноцветные облака и явления природы, что придает росписи ощущение многослойности и многомерности.

В центральной части северной стены пещеры № 12 (рис. 2, 3, 4, 5) комплекса Могао также находится роспись на сюжет из «Сутры Будды Медицины», где изображена Чистая Земля Будды Медицины. Согласно статистике, сохранилось 102 росписи, иллюстрирующих «Сутры Будды Медицины», самые ранние из них появились во времена династии Суй.

Роспись располагается словно на четырех створках экрана (屏风)(ширмы). В верхней части изображены павильоны и террасы. Будда Медицины, сидит в позе лотоса, по обе стороны от него находятся два Бодхисатвы, а именно Сидящий Бодхисатва Лунного Света и Бодхисатва Солнечного Света, а слева — Бодхисатва-помощник. У изображенных Бодхисатв тонкая изящная талия, что свидетельствует о характерных приемах живописи художников того времени.

На площадке перед «Сутры Будды Медицины» — два танцора друг напротив друга, на изображенной платформе арочного моста — два оркестра. Изображены следующие музыкальные инструменты: пипа (род лютни), арфа (кунхоу), флейта, цинь (семиструнный щипковый музыкальный инструмент типа настольных гуслей) и другие. В середине нижней части изображен



Рис. 1. Северная стена пещеры 231 среднего периода династии Тан (782–847 гг.)



Рис. 2. Северная стена пещеры 12 позднего периода династии Тан (848–907 гг.)



Рис. 3. Северная стена пещеры 12 позднего периода династии Тан (848–907 гг.)

сидящий Будда, окруженный бодхисатвами. Великолепная художественная выразительность достигается в попытках найти ритмические изменения в симметрии изображения.

В росписи изображен большой двор, на котором делают подношения; также представлены такие сцены, как выпуск животных на свободу (особая буддийская практика по спасению жизней животных), флажки на деревьях и зажигание лампад. Освобождение животных на свободу: хозяин двора выпускает животных, одна птица села на ладонь хозяина, а другая улетела в небо. Позади хозяина на коленях стоит еще один человек и совершает простирания, что свидетельствует о благородном статусе отпускающего животных на волю. Композиционное построение росписи способствует ясному восприятию изображения.

Внизу росписи, в центральной части, представлены два основных сюжета«Сутры Будды Медицины»: «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>)и «Девять преждевременных смертей» (<<九横死>>). Каждый сюжет раскрыт очень подробно.

В росписи на тему «Сутры Будды Медицины» воплотилось изображение «Сутры Будды Медицины», сидящего в позе лотоса в окружении Бодхисаттв Лунного Света и Солнечного Света, множества учеников-последователей и толпы, держащих подношения для Бодхисаттв. На верх-

ней части композиции изображены парящие музыкальные инструменты, наполняющие небо мелодиями радости и веселья, воспарившие в облаках Шесть Бодхисаттв, беседки, павильоны и колыхание лазурных волн прудов, на поверхности которых цветут лотосы; также в зеленых водах пруда можно увидеть, как играют несколько детей, рожденных из цветков лотоса. В нижней части композиции находится стеклянная сцена, на которой выступают танцовщицы. Картина демонстрирует красоту и величие чистой земли в китайском представлении. С обеих сторон сцены расположены многоярусные в форме колес светильники.

На переднем плане в центре сцены изображены Двенадцать небесных царей. Их головные уборы отделаны драгоценными камнями, сами облачены в доспехи, позади каждого святится диск, украшенный узорами в виде облаков, их тела огибают красочные ленты, а руки сложены в молитвенном жесте. На изображении отсутствуют висящие разноцветные знамена. Впереди расположена длинная надпись «Сутра Будды Медицины». Изображения отличаются присутствием двенадцати небесных царей.

Роспись по сюжету «Сутры Будды Медицины» в пещере № 18 (рис. 6) позднего периода династии Тан в пещерном комплексе Могао вписана в форму створок ширмы. В верхней части изображения — разъяснение учения Буддой. Присутствие двенадцати небесных царей отличает роспись от изображений в двух других вышеописанных пещерах.



Рис. 4. Северная стена пещеры 12 позднего периода династии Тан (848–907 гг.)



Рис. 5 Северная стена пещеры 12 позднего периода династии Тан (848–907 гг.)

Посредством сюжетов о «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>) и «Девять преждевременных смертей» (<<九横死>>), которые излагаются в «Сутры Будды Медицины», мы можем исследовать связь между буддийскими писаниями и образами, присутствующими на рассматриваемых росписях. В Сутре Будды Медицины можно увидеть искренность верующих и сделать выводы о степени распространения Сутры в эпоху династии Тан. С другой стороны, также можно увидеть взаимосвязь буддийских текстов и элементов обычной жизни.



Рис. 6. Северная стена пещеры 18 позднего периода династии Тан (848–907 гг.)

Композиция росписи на тему «Сутры Будды Медицины» пещеры № 18. аналогична с пещерами № 12 и № 159. Сцены чтения буддийского учения, структура и содержание изображений восточного «Сутры Будды Медицины» чистой земли не имеют больших отличий, можно увидеть, что в левой руке «Сутры Будды Медицины» держит чашу; однако павильоны, террасы и внутренние дворики представлены в несколько упрощенном варианте, отсутствуют многоярусные светильники в форме колес и висящие разноцветные знамена «Сутры Будды Медицины» продления жизни. На панелях с обеих сторон и в нижней части композиции написаны сюжеты «Двенадцать Великих Обетов» (<<十二大愿>>) и «Девять преждевременных смертей» (<<九横死>>). Изображение створок ширмы занимают 1/3 всего изображения. Запечатление сюжетов в отдельных боковых и нижних частях росписи является важной особенностью, присущей среднему и позднему периоду Тан. К концу периода Тан количество таких росписей резко сократилось.

Свечи в чашах и флаги (лунгта) — два символа, присутствующие в Сутре Будды Медицины, появились во времена династии Суй (581–618 гг.), а во времена династии Тан им уделялось особое внимание в настенной живописи.

На северной стене пещеры № 12 позднего периода династии Тан имеется несколько сцен, изображающих подаяние монахам, выпуск животных на волю, флаги на деревьях и зажигание фонарей. В росписи изображен большой двор, с извилистым коридором внутри, в центре двора водружен длинный шест, а наверху прикреплены флаги (лунгта); также во дворе есть отдельный молитвенный зал, посвященный «Сутры Будды Медицины»; хозяин выпускает двух птиц во дворе — здесь прослеживается сюжет выпуска животных на волю.

Хотя «Сутры Будды Медицины» представляет собой достаточно короткий текст, но ее идеи были очень популярны в древности. Распространение Сутры в Китае и за рубежом можно разделить на следующие периоды: эпоха Южных и Северных династий (420–589 гг.) и династии Суй (581–618 гг.), эпоха Пяти династий (907–979 гг.). Позже Сутра стала распространена также в Корее и Японии.

Обобщая вышесказанное, можно сказать, что в данной работе росписи на сюжеты из «Сутры Будды Медицины» эпохи династии Тан (618–907 гг.) выполненные в форме расписных экранов. Адаптация Буддизма к местным реалиям направлена на достижение баланса между ними. Местные особенности привносят в изображения на буддийскую тематику жизненную силу, особенности своей культуры и образа мышления, люди разных слоев населения могут более легко принять новые религиозные идеи.

Именно благодаря появлению «Сутры Будды Медицины» во времена династии Тан, а также благодаря пониманию Сутры и благочестивой вере людей в нее на раннем этапе ее проникновения в китайский мир, «Сутры Будды Медицины» неизбежно стала изображаться как одно из проявлений Чистой земли — рая, своеобразной Земли обетованной в буддийской космологии.

Примечания:

1. *Вэньцзе Дуань*. Полное собрание сочинений о пещерах Дуньхуана. Свиток Сутры Майтреи. — Гонконг: Коммерческое издательство, 2002. — С. 138.

2. *Ши Вэйсян*. История Дуньхуана и исследования искусства пещер Могао. — Ланьчжоу: Просвещение провинции Ганьсу, 2002. — С. 257.

3. *Чжао Шэнлян*. Исторический очерк искусства пещер Дуньхуана. — Пекин: Молодежь Китая, 2019. — С. 118.

4. Главный редактор Ван Хуэйминь. Полное собрание сочинений о пещерах Дуньхуана // Росписи на сутру Будды Майтреи. Том 6. — Гонконг: Коммерческое издательство, 2003. — С. 178.

5. Сутры Будды Медицины. — URL: http://www.oum.ru (дата обращения: 11.07.2023).

6. *Дан Яньни.* Верования Будды Медицины в Дуньхуане в средние века Журнал Нанкинского университета Сяочжуан. Том 6. Ганьсу. — 2013. — С. 90–100.

7. Сутры Будды Медицины. — URL:http://www.oum.ru (дата обращения: 11.07.2023).

8. *Вэньцзе Дуань.* Полное собрание сочинений о пещерах Дуньхуана. Свиток Сутры Майтреи. — Гонконг: Коммерческое издательство, 2002. — С. 138.

9. *Сяо Дифэй, Ма Маоюань, Чэн Цяньфань и др.* Словарь оценки поэзии период Тан. — Шанхай: Издательство Шанхайского словаря, 1983. — С. 1083–1084.

10. *Синь Цзяминь.* Исторические исследования росписей пещер с шатровыми нишами в Дуньхуане // Значительные исследования в области изобразительного искусства (журн.) (美术大观). — 2019. — № 3. — С. 76-79.

11. *Жун Синьцзян.* Восемнадцать лекций по изучению Дуньхуана. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2001. — С. 324.

Д.А. ПЫРКИНА

Кандидат искусствоведения. Зав. отделом образовательных программ Государственной Третьяковской галереи
e-mail: dariapyrkina@gmail.com

D.A. PYRKINA

PhD in Art History, Head of Educational Programs Department of the State Tretyakov Gallery
e-mail: dariapyrkina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_133_144

ЖИВОПИСЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПРОВЕРКА НА ПРОЧНОСТЬ

PAINTING IN RUSSIA IN THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY: DESTRUCTIVE TESTING

Статья посвящена судьбе живописи в отечественном искусстве второй половины XX — начала XXI века. Автор определяет место живописных практик среди целого сложного комплекса способов художественного выражения в современном искусстве. В статье демонстрируются основные направления поисков живописцев в последние десятилетия — от попыток реформировать доктрину соцреализма во времена хрущевской оттепели через опыты абстракции и информеля или, напротив, внедрения реальных объектов в живописное полотно у нонконформистов до экспериментов с различными нетрадиционными для живописи материалами и поверхностями в актуальном искусстве.

The article is devoted to evolution of painting in Russian art of the second half of the XX — beginning of the XXI century. The author defines the role of painterly practices in the complex of forms of artistic expression in contemporary art. The most important directions of artistic research in field of painting during the last decades are

shown: from attempts to reform socialist realism during the Khrushchev Thaw though examples of abstract and informel art or, on the contrary, implantation of real objects into the canvas in nonconformist art till experiments with different non-traditional for painting materials and surfaces during the last years.

Ключевые слова: живопись, искусство второй половины XX века, искусство начала XXI века, отечественное искусство, неофициальное искусство, современное искусство.
Keywords: painting, art of the second half of the XX century, art of the beginning of the XXI century, Russian art, non-official art, contemporary art.

Одна из самых характерных черт художественного процесса второй половины XX — начала XXI века — максимальное расширение границ искусства, усложнение понимания того, что есть произведение и какими характеристиками оно может (и должно) обладать. Традиционные техники и классические виды искусства (в первую очередь, живопись и скульптура) в последние десятилетия оказываются в сложном положении. Конечно, никто не «сбрасывает» их с «парохода современности» окончательно, однако в интересующий нас период активно утверждают свои позиции, наряду с классическими, также и новейшие техники и формы художественного выражения — инсталляция, видео-арт, художественные акции, широчайший спектр разного рода концептуальных объектов и т. д. При этом даже если автор использует для создания своих произведений традиционные холст и масло или акрил, он делает это, как правило, уже в совершенно ином ключе, нежели веком раньше.

В искусство вторгаются предметы реального мира, бытовые объекты, оно само при этом стремится укорениться в окружающей действительности, слиться с повседневностью до состояния неразличения, задействует новые технические средства или даже вообще отказывается от осязаемого объекта, а в качестве произведения предъявляет зрителю только идею, выраженную через набор символических действий художника.

Как в таких условиях развивается классический вид искусства — живопись? Несмотря на все сложности, она все эти годы так и не сходит со сцены, хотя и претерпевает существенные изменения. Авторы экспериментируют со способами создания изображения, заменяют живописный

образ на реальный предмет, подчеркивают материальную составляющую живописи и т. д. Глобально можно очень условно выделить два направления второй половины XX — начала XXI века — фигуративное и абстрактное.

Очень важно отметить отсутствие в это время какого-либо «большого стиля», который охватывал бы все виды искусства. Строго говоря, в Советском союзе, в отличие от стран Запада, он на какое-то время был объявлен — это был соцреализм. Но он именно что был объявлен, декларирован и формально развивался с начала 1930-х до конца 1970-х. Но в реальности этот «не стиль, но метод» тоже не был гомогенным, он очень существенно эволюционировал с течением времени, варьировался, в зависимости от специфики национальной школы, от задач, тем произведений. Скажем, изображения «первых лиц государства», парадные портреты или работы одного из ведущих жанров — большой тематической картины — были обязаны следовать этой визуальной доктрине, но более камерные вещи того же времени или вещи, создававшиеся дальше от «центра», пишутся в гораздо более свободной манере. А уж в том, что касалось сферы «неофициального искусства», мы встретим еще большую пестроту и разнообразие приемов художников.

Одной из существенных примет послевоенного времени стало возвращение, в том числе и в официальное искусство, камерности, лиричности, соразмерности человеку. Собственно, уже в программной работе первых послевоенных лет — картине Александра Лактионова «Письмо с фронта», 1947, — присутствует это ощущение. Происходит очень важная «смена оптики», в искусство приходят обычные повседневные сцены. Такие знаковые вещи, как «Опять двойка» Федора Решетникова, 1952, или «Утро» Татьяны Яблонской, 1954, демонстрируют изменение масштабов взгляда — перед нами уже не судьбы целой страны, а частная жизнь отдельной семьи, дома и его обитателей.

Постепенно художники отказываются от монументальности, плакатности, позволяют себе импрессионистические нотки, стремятся к передаче световоздушной среды. Одной из самых известных картин начинающейся эпохи оттепели признан пейзаж «Свежий день» Владимира Гаврилова, 1958. Мы видим, как художник свободно распределяет мазки по поверхности холста, не пряча, не скрывая их фактуру, формирует уникальную светоносную атмосферу и помещает в нее поэтический женский образ. Мотивы обновления, строительства новой жизни свойственны многим художникам этих лет.

Вслед за элементами импрессионизма в искусство проникают и более резкие экспрессивные приемы. В конце 1950-х и в 1960-е формируется в отечественной живописи такое явление, как «суровый стиль», для которого характерны плакатная стилистика, сдержанный колорит, лапидарные формы, четко очерченные контуры, изображение представителей профессий, сопряженных с риском. Мастера этого направления используют сдержанный, даже мрачный колорит, создают довольно обобщенные формы, подчас угловатые, с четко прорисованными контурами. «Суровые» пишут монументальные тематические картины, как, например, «Строители Братска» Виктора Попкова, 1960, или «Плотогоны» Николая Андронова, 1960–61, но не идеологизированные, как это было в соцреализме, не помпезные. Героями их картин выступают люди «суровых» видов деятельности, часто подразумевающих отсутствие бытового комфорта, риск, тяжелый физический труд. Полотна «суровых» лишены психологизма и эмоциональности, весьма скупы на чувства. Одним из самых знаковых произведений «сурового стиля» стало полотно Павла Никонова «Геологи», 1962. Это фигуративная живопись, в ней нет разрыва с предметностью, который развивается параллельно. Это и не буквально реалистическая живопись — здесь очень велика роль условности, схематизма, экспрессии. Колорит зачастую почти монохромен, пространство — искаженное, будто выпуклое.

Отношения «суровых» с официальной сценой складывались по-разному. Скажем, Гелий Коржев за триптих «Коммунисты» был удостоен Золотой медали Академии художеств СССР и Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина, в то время как никоновские «Геологи» подверглись жестокой критике на печально известной манежной выставке 1962 года и на протяжении 20 лет не экспонировались.

Таким образом, мы видим, как постепенно утрачивает свою актуальность канонический вариант социалистического реализма, в искусство проникают черты импрессионизма и экспрессионизма. Конечно, отсюда очень недалеко до абстракции, которая во второй половине века продолжает свое развитие, начатое в эпоху авангарда начала XX века. К сожалению, абстрактные произведения лишь мельком появились на «разрешенных» выставках оттепельной поры, а затем надолго ушли в андеграунд.

Важно учитывать, что резкое противопоставление абстрактных и фигуративных элементов снимается в искусстве этого времени. В послевоенные годы на международной, прежде всего, европейской, сцене

распространяется такое направление, как информель. По сути, оно затрагивает все живописные опыты, так или иначе «расщепляющие» форму, допускающие вольное обращение с ней в угоду эмоциональности и экспрессии. Сюда попадают как собственно абстрактные работы, так и полотна, в которых зачастую прочитываются очевидные «предметные», фигуративные референции.

Одним из крупнейших мастеров отечественной послевоенной абстракции был Юрий Злотников. В его знаменитой серии «Сигнальные системы» нашел свое отражение и даже в каком-то смысле примирение известный шестидесятнический спор «физиков» и «лириков». Выполненные в духе лирической абстракции, работы Злотникова в то же время отсылают нас и к актуальным научным исследованиям из области нейрофизиологии (откуда, собственно говоря, и происходит, по всей вероятности, понятие «сигнальных систем»), а также физики, геологии и других естественных наук. Злотников романтизирует приборы («Счетчик Гейгера», 1955–56), превращая их образы и принцип действия в абстрактные композиции. Он исследует изобразительный язык и его новые возможности, не отрекаясь в то же время полностью от фигуративных изображений («Улица Горького», 1959) и пристального всматривания в окружающую действительность.

Также на грани абстракции и фигуратива работают участники студии «Новая реальность». Основатель студии Элий Белютин создал теорию «всеобщей контактности», провозглашавшей произведение новой формой коммуникации, ведь потребность в искусстве, по его мнению, — базовая человеческая потребность. Коммуникация с помощью произведений искусства позволяла сохранить «закон равновесия эмоционального надсознания» (и здесь мы можем провести параллель со злотниковскими сигнальными системами). Очень важная роль отводилась различным способам передачи эмоций, которые сам Белютин воплощал в форме экспрессивной абстракции. Своих студийцев он тренировал создавать произведения при помощи любых подручных средств, ориентируясь на весь доступный арсенал способов художественного выражения и соединяя их в причудливых, эклектичных формах.

Художники времен оттепели стремились разными способами реформировать уже очевидно изживавшие себя каноны соцреализма. Однако официальная художественная инфраструктура не приняла этих реформ. Водоразделом стала выставка к тридцатилетию МОСХа в Манеже в 1962

году. Посетивший экспозицию Н.С. Хрущев весьма негативно отозвался о творчестве представленных мастеров, стремившихся переосмыслить традиционный язык живописи. Выставка в Манеже предопределила дальнейшее разделение художественной сцены на «официальную» и «андеграунд» и фактически ознаменовала собой конец оттепельной эпохи.

В ситуации творческого подполья оказались после Манежной выставки и участники так называемой Лианозовской группы, получившей свое название по «месту дислокации» — встречи ее участников проходили в бараке в на тот момент подмосковном поселке Лианозово. «Отцом-основателем» группы считается Евгений Кропивницкий. В группу входили его сын Лев Кропивницкий, дочь Валентина Кропивницкая, зять Оскар Рабин, а также художники Николай Вечтомов, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, поэты Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин (поэзией, наряду с живописью, занимались и Евгений и Лев Кропивницкие) и др. В области визуально-пластического искусства большинство из них тяготело к лирической абстракции в той или иной мере, однако, опять же, однозначного разрыва с формами реального мира не наблюдалось. Многие из них могли создавать полотна, где источники вполне очевидны — в частности, объектом изображения зачастую служат окрестности Лианозова и бараки, столь иронично, но в то же время поэтично названные Оскаром Рабиным «Оптимистическим пейзажем», 1959.

Живопись лианозовцев, конечно, во многом наследовала традиции исторического авангарда. Над разными вариантами преодоления разрыва с теми направлениями поисков, что были заложены художниками в 1910–20-е годы, работали многие авторы, расцвет творчества которых пришелся на 1960–70-е. Среди них — Михаил Шварцман, называвший свои композиции «иературами», ссылаясь одновременно на целую группу греческих слов с общим корнем «иерос» — «священный» (иерархия, иерей, иератический, иероглифы). Шварцман в каком-то смысле соединил в своих работах геометрические абстрактные формы и традицию символизма.

Целый ряд художников «неофициального круга» 1960–70-х шел по пути экспериментов с самим феноменом современной живописи, нащупывал границы ее выразительных возможностей и пути выхода за ее пределы. Одним из таких выходов стало все большее «овеществление» живописного произведения, применение техники коллажа — опять же, вслед за мастерами исторического авангарда. Технику коллажа использует, в частности, Владимир Немухин в таких своих работах, как «Ломберный столик», 1973, и др. Следующим этапом стало включение в полотно не только плоских элементов вроде игральных карт (это делали еще кубисты и бубнововалетцы в начале XX века), но и объемных. Лидия Мастеркова в своей «Композиции», 1967, буквально демонстрирует нам «плоть» холста, осязаемую основу, материю, поверх которой она наносит живописный слой. Оскар Рабин работает во все более и более пастозной манере, кладет краску мастихином, пока, наконец, в таких работах, как «Разбитое зеркало (№ 27)», 1974, не начинает внедрять реальные объемные предметы в свои произведения.

У целого ряда авторов второй половины XX века интерес к предметному миру реализуется по-прежнему живописными средствами, но понятыми уже совсем не так, как на предыдущих этапах развития искусства. Михаил Рогинский создает «парадные портреты» бытовых вещей. Например, его полотно «Мосгаз», 1964, представляет газовую плиту: «модель» предстает перед нами крупным планом, точка зрения на нее выбрана снизу вверх, что создает эффект героизации. Конечно, в 1960-е интерес к быту, новой коммунальной городской культуре не случаен, ведь это время активного ее развития, строительства нового жилья, внедрения различных новых элементов повседневного обихода. Рогинский создает холсты и объекты, балансирующие на грани между реальностью и живописным произведением. Его знаменитая «Красная дверь» — это вроде бы и живопись, но нанесенная поверх бытового объекта (который на самом деле не в чистом виде реди-мейд: дверь создана специально, она существенно меньше обычной двери по размерам и могла бы вести разве что в небольшую кладовку). При этом работа Рогинского включает физически существующий уже реальный бытовой элемент (дверную ручку).

Многие авторы второй половины XX века продолжают и развивают линию интереса к предметам повседневного обихода, создавая из «найденных объектов» сложные композиции. Одним из таких авторов был Борис Турецкий, часто обращавшийся к технике ассамбляжа, где найденные объекты закрепляются на плоскости, чаще всего располагаемой вертикально, подобно картине в раме. В ассамбляже художник задействует целый набор апроприированных им реальных предметов, имевших вполне утилитарное назначение и часто по этому назначению уже отслуживших. Однако эта «картина» уже не несет на себе изображения, а несет саму реальность.

Как видим, проблема нового пластического языка, отображения реального и иллюзорного становится одной из центральных в живописи 1960–1970-х. Некоторые художники, как, например, Сергей Шерстюк в работе «Отец и я», 1984, начинают подражать фотографии и как будто даже соревноваться с ней в достоверности — так рождается направление гипер- или фотореализма. Другие начинают более радикальные исследования картинной плоскости и иллюзии пространства на ней. Мастера в это время — под влиянием множества процессов, заставляющих живопись как вид искусства усомниться в своей значимости — переосмысливают феномен картины в том виде, в каком он существовал на протяжении веков, — собственно, с того момента, как станковая картина и возникла, то есть примерно с XV–XVI века. Ведь классическая картина — это метафора окна в иной, воображаемый мир, это иллюзия пространства на плоскости, визуальный эффект пространственного прорыва там, где его нет. Именно с этими переходами от плоскости к пространству и обратно имеют дело художники.

Данная тема проявляется в работах Эрика Булатова. На его полотнах и графических листах (таких, как «Вход-Выход», 1971, «Горизонт», 1971–72, «Добро пожаловать», 1974, и др.) начинают появляться буквы в плакатной стилистике, геральдические элементы, орденские ленты, знаки воинского отличия. Они становятся будто бы преградами на пути нашего взгляда, устремляющегося в иллюзорную глубину картины. В схожей манере работает и Олег Васильев. Иван Чуйков, напротив, как будто бы лишает картину ее воображаемого пространства, «овеществляет» ее. Художники все время балансируют на грани, конвертируют реальный объем в сформированный живописными средствами и обратно.

Особую роль в произведениях второй половины XX века начинает играть текст. Собственно говоря, буквенные и цифровые символы внедряли в свои живописные полотна и коллажи уже мастера исторического авангарда. Авторы 1960-х активно продолжают эту линию исследований соотношений вербального и визуального.

Начиная с 1960–1970-х все более и более повышается роль концептуальной составляющей в искусстве, художники противопоставляют искусство «перцептуальное» и «концептуальное». Они настаивают на том, что истинное творчество — это сила идеи, а не материала, что история искусства есть история создания эстетических концепций и концептуальных проектов, а отнюдь не конкретных физически существующих «герметичных» объектов. Возникает понятие концептуализма.

Концептуализм, конечно, гораздо шире, нежели работа только лишь с текстом. Но текст — одна из очень важных составляющих многих концептуалистских произведений, причем зачастую конкурирующая с изображением, а то и вовсе вытесняющая его. Главная же задача художника-концептуалиста — сформулировать новое понимание произведения искусства в невероятно изменившемся мире, причем сделать это не средствами художественной теории, а сразу через художественную практику. Однако не всякий объект, где есть концепция или текст, относится к художественному направлению под названием концептуализм. Отличительная особенность концептуализма как направления — рефлексия относительно сущности искусства и тех форм, которое оно может принимать.

В инсталляции Елены Елагиной «Высшее-Адское», 1989, эта проблема выявлена со всей наглядностью. С известной долей иронии емкие и лаконичные слова-понятия конденсируют в себе широчайший спектр переживаний по поводу базовой дихотомии бытия, единства и борьбы противоположностей, в то же время отсылая нас и к мысли о том, зачем существует искусство и каким образом оно эти основополагающие понятия должно отражать.

Илья Кабаков в своих «Ответах экспериментальной группы», 1970–71, также проводит исследования нового формата художественного высказывания, соотношения в нем текста и изображения, описательности и визуальной образности. Как обычно у Кабакова, разные «персонажи» советского коммунального мирка вступают между собой в воображаемые диалоги. По своему техническому воплощению «Ответы» отсылают нас к разного рода стендам — у ЖЭКов, возле подъездов, на предприятиях. Многоголосый хор случайным образом оказавшихся вместе героев становится абсурдом, который все больше и больше нагнетается по мере прочтения их реплик. В каждой реплике фигурирует мифический «он» — то человек, то предмет, и эта игра с одним и тем же местоимением добавляет ощущения нелепости происходящего.

Как ни парадоксально, в плотном общественном контексте советской коммунальности индивид оставался очень одинок. Образ «маленького человека», столь популярный в русской культуре, находит свое значимое место и в московском концептуализме. Виктор Пивоваров воплощает этот пронзительный образ в серии «Проектов для одинокого человека», 1975, где иронизирует над абсурдностью тотальной регламентации, существовавшей даже не уровне повседневной жизни, обстановки

жилища, набора используемых предметов. Илья Кабаков передает переживания «маленького человека» в образах «Вокноглядящего Архипова» или «Вшкафусидящего Примакова» из серии «Десять персонажей», 1970–1976. Зажатый в строгие рамки, несчастный герой неизменно мечтает о том, чтобы вырваться из этого удушающего пространства. Впоследствии эта мечта воплотится в кабаковской инсталляции «Человек, улетевший в космос», 1985.

Особую роль тексту и — шире — разным языкам коммуникации — отводит в своих работах Юрий Альберт. Во многих своих картинах — таких, как «В моей работе наступил кризис», 1973, он сознательно отказывается от изображения вовсе (подвергая, таким образом, в очередной раз сомнению состоятельность живописи как вида искусства, классической картины как формата и изобразительного языка как средства коммуникации). Чуть позднее он исключает и текст в классическом виде, переходя на специфические языки коммуникации — шрифт Брайля или жестовый язык в работах серии «Элитарно-демократическое искусство», 1988–89.

С текстовыми посланиями работает позднее и художник Андрей Кузькин, известный как автор тонких концептуальных акций. Документацию этих акций за предшествующие 10 лет в 2016 году он собирает в альбом «Право на жизнь», снабжая ёмкими комментариями. В самих акциях Кузькина также часто появляются текстовые послания — щит с надписью «Все, что я хотел сказать, но не смог», установленный под водой в реке, или буквы, складывающиеся в слово «спасибо», размещенные на опушке леса.

Концептуалисты поставили перед искусством (и перед самими собой) целый ряд фундаментальных вопросов: что такое произведение и по каким критериям его можно отличить от неискусства? Каково назначение искусства? Какова роль художника в обществе? Однозначных ответов никто на эти ключевые вопросы не дает, однако очевидно, что искусство — это теперь не только материальный объект (в обществе потребления объект слишком сильно скомпрометирован).

Ироничную инсталляцию на эту тему — «Сон живописи порождает чудовищ» — создал в 1990 году Игорь Макаревич. Название отсылает к известной серии гравюр Гойи, а в центре внимания художника оказываются, как и свойственно концептуализму, размышления о сущности искусства. Он заботливо «укладывает» в шкафу на игрушечную кровать тюбики с краской (сон живописи), а пока они спят, вокруг хозяйничают распоясавшиеся резиновые калоши. Это мир «фантастических тварей»,

где вновь предметы обретают центральную роль (как было когда-то в «парадных портретах» газовой плиты Михаила Рогинского).

Художники последующих поколений продолжают исследования выразительных возможностей живописи, непрестанно ставя под сомнения границы его компетенции. Еще одну попытку реформирования официальной художественной доктрины незадолго до перестройки совершают мастера круга «левого МОСХа». Среди них Наталья Нестерова, автор примитивистских сюжетных композиций, где обычные, казалось бы, бытовые сцены превращаются фантастические то ли сны, то ли сюрреалистические видения. В 1990-е — 2000-е иронично подражает манере соцреалистов, репрезентируя уже совершенно иных героев массовой культуры, дуэт Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, например, в таких своих работах, как «На пленэре», 1996. Владимир Потапов, к примеру, в «Цифровой памяти», 2019, экспериментирует с разными способами нанесения краски, использует различные «нехудожественные» основы и поверхности (пленку, фанеру), добавляет сложносочиненные пигменты, процарапывания и прочие «нетрадиционные» приемы («Цифровая память», 2019, «В перерывах на обед мы делаем революцию», 2019, «Где-то между телевизором и супермаркетом», 2019, и др.). Иван Плющ в серии «Процесс прохождения», 2012, демонстрирует нам будто бы «осыпавшиеся» с полотен портреты, при этом фрагменты отслоившейся краски располагаются тут же, на специально вмонтированных полочках. Живопись постоянно перерождается, позволяет включать в себя элементы коллажа, ассамбляжа, смыкается с другими видами искусства, подражает фотографии, кинематографу, постоянно поддерживая свою актуальность.

Список литературы:

1. *Аймермахер К.* От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. — Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. — 374 с.

2. Без барьеров: российское искусство, 1985–2000 / [авторы ст.: Евгения Петрова и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Edition, cop., 2012. — 223, [1] с.: ил.

3. *Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. — Москва: Арт-Медиа, 2013. — 23 см. Том 1. — 495 с.: ил., цв. ил.

4. «Другое искусство». Москва 1956–1988 / [составители И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи]. — Москва: Галарт, 2005. — 431 с.: фот.

5. *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий: проблемы советского

неофициального искусства, 1950–1960 годы: статьи и материалы. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 554 с., [12] л. ил.

6. *Ковалев А.А.* Именной указатель. — Москва: Новое литературное обозрение, 2005. — 399 с., [8] л. ил.

7. Неокончательная история. Современное российское искусство в лицах / под редакцией Андрея Ковалёва. — Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 379 с.: ил.

8. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012-го года / Российская академия художеств, Науч.-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; [редактор-составитель А.К. Флорковская]. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 478, [1] с., [24] л. ил.

9. Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986–1996 / [Антон Белов, Максим Боде, Борис Гройс и др.]; под редакцией Кейт Фаул и Рут Эддисон. — Москва: Арт Гид, сор., 2016. — 382 с.: ил.

10. Оттепель: Государственная Третьяковская галерея, Москва, [Крымский Вал, 14 февраля — 11 июня 2017] / [авторы статей: Н.Л. Адаскина и др.; составители: А.С. Курляндцева, Ю.В. Воротынцева]. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 719 с.: ил.

11. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: сборник материалов / составитель Г. Кизевальтер. — Москва: Новое литературное обозрение, 2014. — 683 с., [24] л. ил.

12. *Синельникова Н.* Нонконформисты. Фонд О-во поощрения художеств, Галерея фонда О-во поощрения художеств. — Москва: Виртуальная галерея, 2009. — 585, [2] с.: ил.

13. *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. — Москва: Ad Marginem, 2013. — 495 с.: ил.

14. *Тупицын В.* Коммунальный (пост) модернизм: Русское искусство второй половины XX в. — Москва: Ad Marginem, 1998. — 206 с.: ил.

15. *Тупицын В.* «Другое» искусства: Беседы с художниками, критиками, философами, 1980–1995. — Москва: Ad Marginem, Б. г. (1997). — 348 с., [8] л. ил.

16. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания / составитель Георгий Кизевальтер. — Москва: Новое литературное обозрение, 2010. — 418 с., [16] л. ил.

17. Это было навсегда. 68/85: Новая Третьяковка, Москва, Крымский Вал, 10 апреля — 16 августа 2020: [каталог выставки] / авторы статей: Наталия Адаскина [и др.]; составители каталога, авторы аннотаций: Юлия Воротынцева [и др.]. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. — 487 с.: ил.

А.А. РОДЕНДОРФ
Искусствовед, научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: staceyrodendorf@gmail.com

A.A. RODENDORF
Art historian, researcher at the research Institute of RAH
e-mail: staceyrodendorf@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_145_174

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ИЗБРАННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯНА ВАН ЭЙКА

THE INTERPRETATION PROBLEM OF VISUAL IMAGES IN SELECTED ARTWORKS BY JAN VAN EYCK

В данной статье избранные художественные произведения авторства Яна ван Эйка рассматриваются в контексте детального анализа сюжетов художественных произведений и освещения интерпретации наиболее значимых индивидуальных черт, характеризующих художника как новатора голландской школы живописи.

In this article Yan van Eyck's selected artworks being considered in context of a detailed analysis of the plots and also in the interpretation of the most significant individual features that characterize Jan van Eyck as innovator of the Dutch school of painting.

Ключевые слова: Ян ван Эйк, визуальные образы, интерпретация, Северное Возрождение, живопись, алтарная живопись.
Keywords: Jan van Eyck, visual images, Northern Renaissance, painting, portrait, altar, painting, altar painting.

Ян ван Эйк — актуальный для исследования нидерландский живописец, являющийся одним из основоположников искусства раннего Северного Возрождения.

Само употребление понятия «визуальный образ» в данной статье необходимо для того, чтобы сделать особый акцент на непосредственно видимой и воспринимаемой зрителем составляющей, раскрыть особенности стиля, но в то же время и семантические аспекты живописи Яна ван Эйка. Необходимо яснее обозначить: визуальный образ объединяет не только внешние характеристики художественного произведения или его части, но и семантику последнего через интерпретацию тех или иных внедренных в него символов.

Именно через призму анализа и интерпретации образов становится возможным рассмотреть живописное творчество Яна ван Эйка с современной точки зрения. Это необходимо для науки, которая базируется, в первую очередь, на фактологических аспектах. Однако практически каждое произведение ван Эйка дополнительно содержит в себе ряд визуальных образов, максимально точно считываемых зрителем той эпохи, которые в данный момент времени представляется возможным верно интерпретировать. Вместе с этим, не только для той эпохи, но и непосредственно для настоящего времени визуальные образы делают творчество данного художника актуальным для изучения. Современный зритель может не в полной мере осознавать всю смысловую глубину образов, вложенных в произведение ван Эйком, однако образ как один из множества знаков оказывает на него определенное эмоциональное воздействие.

Живописное искусство Нидерландов первой половины XV века довольно точным образом определяет термин «новое искусство», который позаимствован из истории музыки. Не возрождение античности, как в Италии, но интуитивное, самостоятельное и религиозно-мистическое познание окружающего мира легло в основу принципиально новой североевропейской культурной парадигмы. Происходило религиозное обновление.

Исходя из этого, человек стал не вершиной всего живущего, а лишь одним из свидетельств могущества Господа. Земля и небо, животные и растения, человек и созданное его руками — все заслуживало благоговейного и пристального внимания [1]. Вышеописанное ощущение божественной важности повседневного бытия, очевидное в живописном творчестве Яна ван Эйка, во многом послужило исходным пунктом развития реализма в европейской живописи.

Главным произведением Яна ван Эйка, в котором проявляются наиболее значимые визуальные образы религиозного плана, можно считать Гентский алтарь (ил. 1), или «Поклонение мистическому агнцу» (оригинальное название произведения). Существует обширное количество трудов о творчестве Яна ван Эйка, однако из всего обилия литературы были выбраны публикации, непосредственно связанные именно с рассматриваемой темой. Например, стоит внимания издание Б.А. Успенского «Гентский алтарь Яна ван Эйка», 2013 год [16], так как в нем, в первую очередь, описываются образы, созданные художником.

Стоит изначально отметить тот факт, что ключевая проблема Гентского алтаря — проблема общей организации пространства, ведь в нем изображено как пространство земного мира, так и пространство сакрального. Следовательно, одно пространство соотносится с тем, в котором находится зритель (то есть внешний наблюдатель по отношению к изображению): это пространство принадлежит земному миру. Ему противопоставлено другое пространство, иное и потустороннее: оно уже соотносится с позицией внутреннего наблюдателя, нахождение которого предполагается в самом изображении.

Таким образом, в произведении ван Эйка демонстрируются два мира, но они очевидно объединены в одном контексте. Соответствующее вышеописанному противопоставление может быть прослежено как в открытом, так и закрытом виде алтарного произведения, при этом проявляясь по-разному. Таким образом, в открытом алтаре противопоставление выражается перспективно (с помощью использования той или иной зрительской позиции), а в закрытом алтаре — стилистически (с помощью специальных изобразительных средств, прежде всего, цветовой палитры).

Семантический анализ Гентского алтаря позволяет в полной мере продемонстрировать сложное религиозное содержание данного алтарного произведения. Это своего рода визуальный богословский трактат, прочтение которого предполагает выявление специального «языка».

Также особое внимание при работе над данной статьей было уделено труду Н.Н. Никулина «Нидерландская живопись XV и XVI веков в Эрмитаже», 1967 год. Это издание представляет собой подробную публикацию нидерландских произведений искусства. Безусловно, основная цель подобной литературы — ознакомление и популяризация искусства Северного Возрождения среди интересующихся и изучающих данный период времени в искусстве. Дополнительно издание «Нидерландская живопись XV и XVI веков в Эрмитаже» помогло хронологически точно структурировать полученную информацию, необходимую для статьи.

Также следует отметить книгу исследователя и куратора Тилля-Хольгера Борхерта «Ван Эйк», изданную в 2009 году. Основная тематика, затронутая в данном произведении, — изобретение Яном ван Эйком техники масляной живописи, одно из важнейших фундаментальных нововведений в живописном искусстве. Также в книге Тилля-Хольгера Борхерта присутствуют детальные описания произведений автора.

Однако в вышеупомянутой литературе акцент делается не столько на описание и семантику визуальных образов, сколько, в основном, на биографию и споры вокруг авторства произведений художника, поэтому в данной статье именно через визуальные образы можно рассмотреть все инновации, продуманные и использованные Яном ван Эйком. Тем не менее, вышеназванная избранная литература помогает структурировать обилие справочной информации не только в живописном творчестве Яна ван Эйка, но и в контексте его эпохи.

Безусловно, Ян ван Эйк, соединив несколько живописных аспектов, сформировал стиль северного Возрождения, который уже нельзя рассматривать вне его творчества. Стиль выступил фактором творческого процесса и осуществлением ориентации художника по отношению к реальности и к художественной традиции. Как справедливо заметил Б.А. Успенский, именно стиль диктует автору (Яну ван Эйку, в частности) некоторую избирательность по отношению к жизненному материалу и культурно-художественной традиции.

Северное Возрождение — период в культурном развитии стран, которые расположены севернее Альп, — Франция, Нидерланды, Германия первой трети XV–XVI вв. Данный термин можно считать довольно условным, так как искусство вышеназванных государств в период Северного Возрождения стало развиваться как продолжение готики, с тем лишь отличием, что визуально-семиотический готический уклон был, в основном, в сторону земного. Готическая напряженность, возвышенность и строгость остались основными чертами описываемого стиля.

В Северной Европе на появление и становление новой культуры наибольшее влияние оказало не столько античное искусство, сколько христианство как религия. Считалось, что образ Бога изначально запечатлен в окружающем мире и в природе. Именно поэтому основной задачей североевропейских художников эпохи Возрождения было изображение окружающего человека мира в его чистом виде. Североевропейское искусство понимало и обозначало место человека иначе, чем, например,

итальянское. В итальянском искусстве индивид рассматривался как центр Вселенной, он наделялся практически безграничными возможностями. В искусстве же Северной Европы человек является лишь одним из чудес Создателя: как еще одно доказательство Его общего могущества.

Итальянский гуманизм имел определенное пристрастие к классическим формам; нидерландский же, в свою очередь, воспевал и демонстрировал духовность индивида, следовательно, показ человека с идеальными пропорциями априори не являлся первостепенным.

Новые черты обновленного искусства Ренессанса стали проявляться в Нидерландах, сделав их негласным очагом Северного Возрождения. Эта небольшая страна, которая включает в себя территорию нынешних Голландии и Бельгии, являлась одной из самых промышленно развитых и богатых стран Европы. Крупным центром Нидерландов был город Брюгге, который считался торговым, однако к концу XV века он уступил свое первенство Антверпену [2].

В искусстве Нидерландов просматриваются характерные черты фольклора, гротеска на грани с абсурдом и фантастики. При этом отдельное место отводится деталям, которые оказываются не просто предметами: практически в каждой тщательно проработанной детали заключен тайный смысл. Такие, казалось бы, незначительные предметы быта, как зеркало, яблоки или рассыпанные апельсины, в искусстве северного Возрождения, помимо очевидных, имели скрытые значения, чего в целом нельзя сказать, например, о живописном искусстве Италии этого же периода времени, ведь в нем на первый план выходила именно демонстрация внешних свойств объекта.

Игра линий в живописи Нидерландов тоже занимает не последнее место, но эти линии требуются не столько для построения объема, сколько для орнамента и общего четкого ритма произведения, визуально имея множественные общие черты с готическим стилем в архитектуре. Нидерландские живописцы нарочито не выделяют главные фигуры, не делают четкого акцента на непосредственный центр композиции. Их внимание распространяется на все окружающие детали пространства, которое может включать в себя вполне реалистичную демонстрацию даже интерьера собора.

Стоит упомянуть и о таком виде композиции, когда ее центра не существует вовсе: полотно заполнено сценами, которые равны по значимости между собой. Данный вид композиции доказывает, насколько

художники периода Северного Возрождения были заинтересованы в отображении мира в целом, в то же время, не упуская из вида мелких деталей.

В подтверждение вышесказанного, необходимо пояснить: стиль эпохи Возрождения в Нидерландах берет начало в творчестве Яна ван Эйка. Дату рождения художника следует, по всей вероятности, относить к первой половине 1390-х гг., родиной же его традиционно считается город Маасэйк в нидерландской провинции Лимбург. Первыми уроками живописи, предположительно, Ян ван Эйк был обязан своему старшему брату Гумберту. К 1422 году, когда имя ван Эйка впервые упоминается в документах, он был уже известным живописцем, состоящим на службе у Иоанна Баварского, графа Голландии, Зелландии и Геннегау, двор которого находился в Гааге.

С 1425 по 1429 год ван Эйк был придворным художником бургундского герцога Филиппа Доброго в Лилле, попутно выполняя и ряд дипломатических поручений. Существует довольно большое количество пробелов в творческой биографии ван Эйка. Главный — совместное живописное творчество Яна с его старшим братом Хубертом ван Эйком. Идут споры по поводу отдельных картин художника: об их содержании и технике живописи.

Творчество Яна и Хуберта ван Эйков многим обязано графическому искусству иллюстраторов братьев Лимбургов и алтарного живописца Мельхиора Брудерлама, которые работали при бургундском дворе в начале XV века [3]. Ян ван Эйк развил данную манеру, создав на ее основе совершенно иной стиль, более индивидуальный и реалистичный, что стало возвещать о решительном повороте во всей алтарной живописи Северной Европы.

По всей вероятности, Ян ван Эйк начал свою художественную деятельность с миниатюры. Ряд исследователей приписывает [4] ему несколько листов, «Отпевание» и «Взятие Христа под стражу», 1415–1417 годов соответственно, в составе так называемого «Турино-Миланского часослова», выполненных для герцога Беррийского. На одном из них изображены святые Юлиан и Марта, перевозящие Христа через реку. Реалистичные изображения различных явлений действительности встречались в нидерландской миниатюре и до ван Эйка, однако ранее ни один художник не мог объединить отдельные элементы в целостный образ.

Сегодня существует общепринятое мнение о том, что Ян ван Эйк выполнил несколько миниатюр в «Турино-Миланском часослове» [5]. Миниатюра «Отпевание покойника» не только имеет композиционное сходство с «Мадонной в церкви», но и отличается толщиной красочного слоя как произведение на дереве, выполненное живописцем, не вполне знакомым с техникой иллюминирования манускриптов. Когда ван Эйк приступил к работе на листе, на нем уже были обозначены как расположение текстового блока, так и орнаментальной рамки, а пространство, которое должна была занимать основная иллюстрация, было обрамлено бордюром из золотой фольги.

Миниатюра «Рождество святого Иоанна Крестителя», несомненно, также была выполнена Яном ван Эйком. В данной миниатюре снова бросается в глаза толщина красочного слоя. Изображенный интерьер обнаруживает близкие параллели с «Портретом четы Арнольфини» 1434 года. Однако здесь похожая на сцену комната имеет квадратную форму и показана сверху. Особенно эффектным, благодаря мастерски выполненным лессировкам, является изображение читающего в соседней комнате Захарии. Маленький ребенок, стоящий возле показанной со спины девушки-служанки, указывает на фигуру, которая является центром внимания, а именно — на Деву Марию. Она находится справа и несет миро, которым будет помазывать последнего пророка, благословляя его на миссию. Перед ней на столике изображены хлеб и вино, напрямую связанные с Евхаристией и смертью будущего Спасителя. Сцена Крещения Христа в нижней части страницы является, пожалуй, одним из самых выразительных пейзажей ранней нидерландской живописи. Здесь ван Эйк также демонстрирует низкую линию горизонта, чтобы перспективно показать реку, исчезающую вдалеке.

Между нижней иллюстрацией и инициалом «D», в который вписана фигура Бога Отца, устанавливается зрительная связь, так как на только что крестившегося Христа нисходит из инициала Святой Дух в виде белого голубя. Ян Ван Эйк слегка наметил небо над пейзажем, который удаляется к низкому горизонту. Таким образом, пейзаж становится безграничным, продолжающимся на весь лист.

Идентификация данных миниатюр как ранних произведений Яна ван Эйка была основана, главным образом, на том, что похожие типы фигур преобладают также и в более поздних произведениях художника. В 1431 году ван Эйк поселился в Брюгге, где стал придворным, а также городским живописцем. Через год мастер завершил работу над вышеупомянутым Гентским Алтарем — масштабным полиптихом, состоящим





Рис. 1. Хуберт ван Эйк. Гентский алтарь в открытом виде, 1432. Собор Святого Бавона, Гент
Рис. 2. Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк. Гентский алтарь в закрытом виде, 1432. Собор Святого Бавона, Гент

из двенадцати дубовых створок (ил. 1). Работу над алтарем начал старший брат Яна, Губерт ван Эйк. После его смерти в 1426 году Ян продолжил роспись полиптиха. Новые возможности техники масляной живописи во многом помогли ван Эйку достойно осуществить проект Гентского алтаря, впоследствии ставшего основным живописным памятником северной Европы XV века.

Следует отметить, что описание Гентского алтаря присутствует в литературно-справочном издании Т.-Х. Борхерта «Ван Эйк», 2008 год, однако необходимо описать работу более детально, подробнее остановившись непосредственно на интерпретации визуальных образов, включенных в данное художественное произведение.

Спорным остается вопрос об авторстве данного произведения. Надпись на его раме говорит о том, что работу начал художник «Губерт ван Эйк, выше которого нет», а закончил брат Ян, «в искусстве второй». Существует предположение о том, что слово «художник» необходимо интерпретировать как «скульптор» и относить к резчику, выполнившему обрамление, в связи с чем и родилась гипотеза авторства К. Волля и Э. Рендерса: существовал ли Губерт на самом деле или данная теория является легендой? При всем многообразии точек зрения о роли каждого из братьев в росписи Гентского алтаря ни одна из них не может являться в



Рис. 3. Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк. Гентский алтарь в закрытом виде. Сцена Благовещения, 1432. Собор Святого Бавона, Гент

большей мере убедительной; во всяком случае, значительная часть данного алтарного произведения была выполнена годы спустя после кончины Губерта ван Эйка.

Гентский алтарь уникален, с искусствоведческой точки зрения. Он представляет собой многоярусный полиптих, состоящий из двадцати панелей, достигающих трех с половиной метров в высоту в центральной части, пяти метров в ширину в раскрытом виде и весом более тонны. Это масштабное произведение искусства насчитывает двести пятьдесят восемь изображённых человеческих фигур.

Как следует из нанесенной надписи, создано данное произведение было на средства донатора Йоса Вейдта. Йос являлся не только донатором, выделившим денежные средства на алтарь, но и ктитором собора святого Иоанна Богослова (в данный момент он посвящен святому Бове или Бавону) и содержал там семейную капеллу. Следовательно, алтарь был не единственной «спонсорской» помощью жертвователя. Йос Вейдт и его супруга Изабелла Борлют изображены на алтаре в виде молящейся Иоанну Крестителю и Иоанну Богослову пожилой пары в довольно скромных одеяниях; створки с их портретами видны, когда алтарь находится в закрытом виде (ил. 2).

В среднем ряду закрытого алтаря расположена сцена Благовещения (ил. 3). Изображения фигур архангела Гавриила и Девы Марии разделены окном с городским пейзажем: идентичным виду из окна четы Вейдтов. В верхнем же ряду Ван Эйком изображены образы языческих провидиц и ветхозаветных пророков, которые предсказали пришествие Христа.

В 1460-х годах Фландрию захлестнули антииспанские волнения. Сторонники кальвинизма подняли иконоборческие бунты, во время которых громили католические соборы и уничтожали предметы искусства. К счастью, несмотря на масштабные размеры, Гентскому алтарю удалось избежать массивного разрушения: его разобрали на части и скрыли в соборной башне [6].

И в закрытом, повседневном, положении, и в открытом — праздничном — алтарь делится по горизонтали на два яруса, что устанавливает формальное разделение между различными тематическими зонами. Данное четкое деление на верхний и нижний регистры, а также очевидная разница масштабов фигур долгое время не давали возможности установить логические связи между образами Гентского алтаря.

Тематика, выбранная для открытой внутренней стороны алтаря, отражает его посвящение всем святым, которым образ и предназначался. В целом, на нижнем регистре изображается непрерывная процессия всех святых: на центральной панели исповедники, святые и мученики, а также патриархи и пророки, а на створках — праведные судьи, воинство Христово, отшельники и христианские пилигримы.

Таким образом описывает одну из частей алтаря Б.А. Успенский в своей работе «Гентский алтарь Яна ван Эйка»: «На вертикальной оси мы видим изображение Троицы, а именно, Отца, Сына и Святого Духа. Святой Дух изображён в виде голубя. Сын, т.е. Христос, представлен в образе агнца — мистического Агнца из Откровения Иоанна Богослова. Из тела Агнца (Христа) льётся кровь. Ниже демонстрируется превращение крови Христа в Источник Жизни; это «источник воды живой» (fons aquae vitae) из Откровения Иоанна Богослова. Река Жизни, о которой говорится в той же книге, вытекает из этого источника» [16, с. 13–14].

Следует отметить, что таким образом изображается Евхаристия, при этом ее изображение объединено с изображением Троицы. Превращение крови Христа в источник жизни является главной темой Евхаристии; вместе с тем, соединение воды, духа и крови вполне соответствует тому, что Иоанн Богослов говорит о Христе. Следовательно, на вертикальной оси в открытом алтарном изображении представлена тема Троицы, которая, в свою очередь, переходит в тему Евхаристии. Далее стоит обратиться к горизонтальной оси. Данное построение композиции, несомненно, византийского происхождения, было известно и на Западе.

Итак, верхний ряд алтаря ближайшим образом напоминает деисус, а справа и слева от него присутствуют изображения Богоматери и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества.



Рис. 4. Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале, ок. 1434–1436. Музей Грунинге, Брюгге

Ян ван Эйк пользуется несколькими художественным приемами. В открытом алтаре противопоставление двух миров выражено с помощью двух перспектив — внешней и внутренней. Внешняя (она же земная) перспектива соотносится с позицией зрителя. Внутренняя (божественная) перспектива является точкой зрения изнутри алтаря, она зеркально отвечает внешней. Семантический аспект перспективы нередко связан с живописным, так как форма и содержание находятся в неразрывном взаимодействии между собой. Внутренней и внешней перспективам соответствуют определенные персонажи и сюжетные линии, а также индивидуальное понимание и значение правой и левой сторон.

Исследователь Т. Борхерт в своем издании «Ван Эйк» подводит итог: «Земное пространство — это, собственно, наше пространство, оно ориентируется на зрителя картины: изображение этого пространства координируется с нашей зрительной позицией, с нашим восприятием. Между тем, небесное пространство — это пространство Агнца. Итак, речь идёт о соединении в одном изображении двух перспектив — Божественной и человеческой» [7].

Следующее значимое живописное изображение Мадонны кисти Яна ван Эйка было написано по заказу каноника Георга ван дер Пале (ил. 4). Ян ван Эйк создал алтарную композицию, во многом отличную от его предыдущих работ. Строго отмечая центр картины, на возвышении из двух ступеней располагается трон с балдахином из зеленой ткани, богато расшитой цветами. С подножья трона спускается ковер, край которого упирается в нижнюю часть рамы произведения. Ковры — часть быта обеспеченных людей, и здесь, как и, например, на «Портрете четы Арнольфини», ковер является и символом высокого статуса. Данный ковер условно можно назвать восточным, хотя здесь не показаны арабские тексты, которые, как довольно давно было замечено исследователями,

появлялись в западной алтарной живописи. Длина и протяженность ковра дают ощущение определенного расстояния до трона, в то время как верхний срез балдахина приближает сам трон к позиции зрителя. Таким образом, Дева Мария оказывается и удаленной, и приближенной одновременно. Подобной оптической иллюзии ван Эйк достигает, окутывая ее фигуру массивным плащом, который расстилается на ступенях, визуально увеличиваясь. Его глубокий красный цвет придает сильный пафос образу Богоматери, не нарушая вместе с тем его скромность и лаконичность.



Рис. 5, 6. Трон, фрагменты: «Убийство Каином Авеля» и «Борьба Самсона со львом»

Трон украшен драматическими скульптурными группами «Убийство Каином Авеля» и «Борьба Самсона со львом» (ил. 5, 6), а также статуэтками Адама и Евы, расположенными в небольших нишах. Богоматерь с младенцем представляет собой центр композиции как визуально, так и по смыслу. В данной группе сконцентрирован цвет всех остальных частей — красный, белый, синий, зеленый и золотой. Младенец правой рукой держит попугая, а левой протягивает букет цветов Богоматери. Птица в руках Христа, вероятнее всего, символизирует человеческую душу.

Долгое время нагота младенца оставалась закрашенной светлым пигментом неизвестным корректором, пока добавленный слой не удалили во время реставрации в XX веке. И мать, и ребенок смотрят на пожилого каноника, опустившегося на колени возле их трона. Его святой покровитель Георгий из Каппадокии, приподнимая правой рукой шлем, указывает на каноника св. Донациану, патрона церкви, который, в свою очередь, смотрит на них. Святой Георгий изображен в дорогих сверкающих доспехах; рядом с ним располагается белое знамя с красным крестом — главный атрибут данного святого. Правой рукой Георгий снимает шлем нетривиальной формы, а левую руку протягивает в направлении каноника, словно представляя его Деве Марии. На груди Георгия надпись Adonai — одно из многочисленных имен Бога в Ветхом Завете. За плечами находится изогнутый щит. Таким образом осуществляется внутренняя сакральная связь персонажей, представленных в композиции, не имеющей

определенного сюжетного развития. Сам Ван дер Пале производит впечатление некой рассеянности, болезненности и отвлеченности. По словам искусствоведа Б. Ротштайна, он намеренно изображен «отключённым» от реального мира, полностью погрузившись в мир духовный, что подкрепляется очками в его руках, символизирующими не только образование, ум и богатство, но и подверженность земных человеческих чувств ошибочному восприятию реальности и времени.

Образ Богоматери у Яна ван Эйка практически всегда наделен идеальными чертами в рамках фламандской красоты периода северного Возрождения. Округлое лицо с высоким лбом и небольшим подбородком обрамлено волнистыми прядями светлых волос; голову украшает диадема. Визуальный образ Девы Марии сочетает в себе земное и небесное — конкретность облика земной женщины и возвышенность «царицы небесной». Для живописного стиля ван Эйка весьма характерно подобное изображение Богоматери: приближенное к реальности, благодаря высокому портретному мастерству, но и одухотворенное.

При исследовании данного произведения посредством снимка в инфракрасных лучах видно, что левая рука младенца, изображенного в непростом повороте, изменена ван Эйком: она опущена чуть ниже [8]. Вероятно, автор заметил некоторую пластическую скованность фигуры и стремился показать ее движение более натуроподобно. Святой Георгий облачен в рыцарские доспехи, созданные вероятнее, ювелиром, нежели рядовым оружейных дел мастером. На шлеме заметно отражение Богоматери, а на щите за его спиной — мужской фигуры, являющейся, по всей вероятности, еще одним зашифрованным автопортретом самого художника. Образ святого Георгия — воплощение рыцарского идеала, которое культивировалось герцогами Бургундского дома. Святой Донациан облачен в епископскую ризу из синего бархата, тканного по золотой основе. Его митра украшена драгоценными камнями так же, как и крест в левой руке. В правой руке святой держит свой главный атрибут — колесо с зажженными свечами. Выражение его лица бесстрастно, и весь образ воплощает черты высокого духовного сана — пожизненного слуги католической церкви.

Ритмы и формы в данном произведении стали тяжелее, крупнее и размереннее. Ян ван Эйк в своей «Мадонне каноника ван дер Пале» смог создать явное господство духа. По сравнению с прежними изображенными визуальными образами, данные, находясь в плавном полу-

круге, не стремятся заслонить собой пейзаж или замкнуть перспективу. На смену юным мадоннам прежних лет пришла иная — величественная и занимающая основную часть живописного произведения. Фигуры четырех участников сцены (Мадонна, святой Домициан, святой Георгий и донатор Пале) приобрели повышенную материальную массивность. В данном произведении престарелый священник изображен настолько близко к Богоматери и своему патрону святому Георгию, что почти касается белыми одеждами ее алого плаща и рыцарских доспехов.



Рис. 7. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена, ок. 1435. Лувр, Париж

Проанализировав предыдущий визуальный образ Богоматери, нельзя не остановиться на произведении «Мадонна канцлера Ролена», написанном в 1435 году (ил. 7). Николас Ролен, канцлер герцогства Бургундия, чей донаторский портрет написан в левой части полотна перед Мадонной, заказал эту картину для собственной приходской церкви Нотр-Дам-дю-Шатель (фр. Église Notre-Dame du Châtel) в городе Отён, где она находилась до сожжения церкви в 1793 году.

Живописная работа изображает Деву Марию, в ярко-красных контрастных одеждах, с младенцем Иисусом на коленях. Она коронуется ангелом и сидит напротив канцлера Ролена. Действующие лица располагаются в итальянской лоджии, которая декорирована барельефами и колоннами. На заднем плане виднеется город с рекой в центре.

В контексте произведения наиболее вероятно, что это бургундский Отён, являющийся родным городом канцлера Ролена. Некоторые из многочисленных земельных владений канцлера в окрестностях Отёна также включены в пейзаж.

Небольшой сад с цветами, находящийся за колоннами, очевидно, символизирует чистоту и непорочность Девы Марии. Позади сада расположена пара мужских фигур, стоящих спиной к зрителю. В человеке, облаченном в синие одежды, с красным тюрбаном на голове и с посохом в левой руке, многие видят автопортрет самого Яна ван Эйка, так как на другом портрете, который будет упомянут далее, на голове художника находится практически идентичный тюрбан алого цвета. Рядом с фигурами видны

два павлина, в Средних веках являвшиеся символами гордости и бессмертия.

Следом уместно проанализировать с точки зрения наличия визуальных образов «Дрезденский триптих» Ван Эйка, который известен также под названиями «Алтарь Девы Марии» и «Богородица с Младенцем, Архангелом Михаилом и Святой Екатериной» (ил. 8). Это навесной триптих скромного формата, состоящий из пяти панелей: центральной внутренней и двух двусторонних соответственно. Произведение имеет авторскую подпись, датированную 1437 годом. «Дрезденский триптих» считается единственным сохранившимся произведением такого рода, приписываемый ван Эйку и подписанный его отличительной фразой: «ALC IXH XAN» («Как умею»).

В закрытом состоянии на двух наружных сторонах триптиха расположены изображения Архангела Гавриила и Девы Марии из евангельского сюжета Благовещения. Для написания данных визуальных образов ван Эйком использовалась техника гризайль, и из-за практически монохромных оттенков у зрителя должно было создаться такое впечатление, будто фигуры созданы из камня. Сцена на других трех внутренних панелях триптиха написана в церковных интерьерах. На центральном изображении находится Дева Мария, сидящая на троне с младенцем Христом на руках (ил. 9). На левом крыле изображена фигура Архангела Михаила, правая рука которого лежит на плече коленопреклоненного перед Богоматерью портрета до-







Рис. 8. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих, 1437. Галерея старых мастеров, Дрезден

Рис. 9. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих. Фрагмент, изображающий Богоматерь с младенцем сидящими на троне с балдахином и полихромными мраморными колоннами

Рис. 10. Ян ван Эйк. Дрезденский триптих. Фрагмент правой панели с изображением Святой Екатерины и внутренних молдингов защитной рамы, 1437. Галерея старых мастеров, Дрезден

натора. На правой части триптиха ван Эйк расположил образ читающей святой Екатерины Александрийской (ил. 10). Границы между панелями разделены несколькими слоями краски бронзового оттенка, с надписями на латыни, которые были позаимствованы из различных источников. Так, слова на центральной раме были взяты из библейских описаний Вознесения Девы Марии, в то время как на внутренних створках были отображены выдержки молитв, предназначавшихся святым Екатерине и Михаилу.



Рис. 11. Ян ван Эйк. Мадонна Лукка. Ок. 1437. Штеделевский художественный институт, Берлин

Существует теория о том, что данный триптих был предназначен для домашней (личной) молитвы и использовался священником в виде переносного алтаря. Несмотря на то, что данные о донаторе не сохранились, украшенные в фирменном стиле ван Эйка латинскими надписями рамы панелей свидетельствуют о высоком статусе заказчика. В связи с тем, что фактические свидетельства о донаторах произведений периода Северного Возрождения отсутствуют, их личности впоследствии могут быть установлены именно на основе документов, выявленных и организованных современными исследователями. Гербы с утерянными частями на углах створок «Дрезденского триптиха» были сопоставлены с гербом Альберго Джустиниани из Генуи — известного объединения, которое с 1362 года стало принимать участие в устроении торговых отношений с Брюгге.

Так как данное произведение было четко датировано, оно стало использоваться в качестве негласной точки отсчета для атрибуции остальных работ Яна ван Эйка; Дрезденский триптих отражает стилистическое развитие живописи мастера в ряде деталей и образов, что включает в себя тщательную работу над молдингами и витражами, а также реалистичное изображение перспективы.

Композиционный каркас центральной панели имеет сходство с иной, недатированной живописной работой ван Эйка без подписи: «Мадонна Лукка», лишь ориентировочно относящейся к 1436 году (ил. 11). Данное произведение имеет определенные сходства с центральной панелью «Дрезденского триптиха», выраженные в комплексе образов и предметов: таких, как положение фигуры Богоматери, алые одежды, изумрудного цвета балдахин с вышивкой, узор дорогого ковра, драпировки, охристые оттенки, рельефы из дерева.

Слева, у застекленного окна, расположены плоды, вероятно, апельсинов, что, в свою очередь, свидетельствует о высоте положения и вполне может отсылать к «Портрету четы Арнольфини» также кисти Ван Эйка. Помимо прочего, существует вполне вероятная версия о том, что «Мадонна Лукка» является завуалированным портретом молодой супруги художника, Маргарет, о которой еще будет сказано ниже.



Рис. 12. Ян ван Эйк. Мадонна в церкви. Ок. 1438—1440. Берлинская картинная галерея, Берлин

Завершая обзор визуальных образов Богоматери в данной статье, нельзя не указать произведение ван Эйка «Мадонна в церкви», относящееся к 1438–1440 годам (ил. 12).

Дева Мария изображена в интерьерах готического собора. Богоматерь представлена Царицей Небесной в украшенной драгоценными камнями короне, держащая ребенка — Христа, который смотрит на нее и сжимает вырез ее красного платья в той самой манере, которая напоминает византийскую традицию изображения Богоматери с младенцем — византийскую элеусу XIII века («Умиление»). Узор в арке в задней части нефа есть резьба по дереву, изображающая эпизоды из жизни Девы Марии, а скульптура из древесины в нише показывает, что она держит ребенка в аналогичной позе.

Исследователь Эрвин Панофски видел данное произведение так, как если бы главные фигуры были задуманы как ожившие скульптурные произведения. В дверном проеме справа два ангела исполняют псалмы. Как и на изображениях Богоматери византийского образца, ван Эйк изображает Марию монументальной и максимально масштабной, по сравнению с интерьером собора. Произведение будто залито лучами света, проникающими через витражные окна. Свет проникает сквозь весь интерьер, а затем пре-

вращается в два блика на полу. Безусловно, здесь свет имеет символическое значение: он одновременно намекает на практически зримое присутствие Бога и на девственную чистоту Марии.

«Мадонна в церкви» была впервые атрибутирована в 1851 году. С тех пор ее датировка и последующая атрибуция широко обсуждались среди исследователей. Изначально озвучивалось мнение о том, что это ранняя работа Яна ван Эйка, однако теперь окончательно приписывается именно ему и считается его поздней работой, демонстрирующей методы, присутствующие в творчестве мастера с середины 1430-х годов и позднее.

Сегодня «Мадонна в церкви» множеством исследователей и искусствоведов считается одной из лучших произведений Яна ван Эйка в контексте мастерства и общей стилистики: американский историк Миллард Мисс писал о ней: «Это великолепие и тонкость изображения света не имеют себе равных в западном искусстве». ссылка

Далее необходимо обозначить: Ян ван Эйк являлся новатором также и в области портретной живописи. Он первым заменил погрудный тип поясным, а также ввел трехчетвертной поворот. И, безусловно, именно он положил начало максимально реалистичному портретному методу. Примерами могут служить произведения «Тимофей» и «Портрет мужчины в красном тюрбане» (ил. 13, 14).





Рис. 13. Ян ван Эйк. Тимофей. 1432. Лондонская национальная галерея, Лондон
Рис. 14. Ян ван Эйк. Портрет мужчины в красном тюрбане. 1433. Лондонская национальная галерея, Лондон

Портрет «Тимофей» датирован 1432 годом и является наиболее ранним из сохранившихся образцов светского портрета в искусстве Северного Возрождения. Ян ван Эйк создавал данное произведение уже в довольно зрелом возрасте, будучи узнаваемым художником со сформировавшимся особым стилем. Изображение мужчины приблизительно тридцати лет написано маслом на деревянной доске. Несмотря на точное воспроизведение черт лица мужчины, все же доподлинно неизвестна его личность. У изображенного персонажа аскетичные черты лица: высокий лоб, прямой нос, полные губы, яркие глаза. В руке мужчина держит исписанный свиток. Задумчивый взгляд портретируемого направлен не на зрителя, он устремлен в сторону. Некоторые исследователи отмечают определенную внешнюю и композиционную схожесть «Тимофея» с мужскими образами произведений ван Эйка «Портрет четы Арнольфини», 1434 (ил. 15), и «Портрет Джованни ди Николао Арнольфини», 1438 (ил. 16).





Рис. 15. Ян ван Эйк. Портрет Джованни ди Николао Арнольфини. 1438. Государственные музеи Берлина
Рис. 16. Ян ван Эйк, Портрет четы Арнольфини. 1434. Лондонская национальная галерея, Лондон

Исследователь Б.А. Успенский писал о портрете «Тимофей»: «Он обладает двоякой направленностью; можно сказать, что внешний мир, проникая сквозь глаза Тимофея, претворяется в новое качество — во внутреннюю сферу человека. А вместе с тем, как луч, попавший в другую среду и преломлённый ею, он не теряет при этом своей природы. Взгляд Тимофея утверждает и сопричастность его мирозданию, и наличие в нём глубокой духовной жизни. Мы ничего не знаем о ней определённого, но мы чувствуем её, и не случайно глаза на портретах ван Эйка чаще всего имеют оттенок неразрешимой для зрителя загадочности» [16].

Необходимо отметить, что подобного рода портреты считались посмертными. Исследователь С. Джонс отмечал, что древнеримские надгробия нередко изображали портретируемых, ранее ушедших в мир иной, за каменным парапетом с высеченной надписью, что ван Эйк мог узнать из своей творческой поездки во Францию.

«Портрет мужчины в красном тюрбане» же изображает человека средних лет. Благодаря крайне реалистичной передаче тончайших черт лица, становится возможным примерно определить его возраст. У персонажа черты лица, характерные для голландца, — тонкие губы, крупный прямой нос, светлые глаза. На его голове — красный тюрбан, который, безусловно, привлекает к себе внимание зрителя ярким акцентом. Ян ван Эйк детально проработал драпировку и светотеневые переливы ткани. Головной убор занимает на плоскости произведения гораздо большее пространство, чем лицо. Тюрбан — истинный и, возможно, главный объект абстрактной красоты, натуралистично построенный по законам пространственной геометрии. Он являет собой своего рода отдельно взятый натюрморт. С тем же пристальным вниманием, с которым ван Эйк относится к своим моделям, здесь художник изучает объемные складки красной ткани, завивающейся в тюрбан и стягивающейся в узел в игре эффектных светотеневых контрастов.



Рис. 17. Ян ван Эйк. Портрет Яна де Лейва. Ок. 1436. Музей истории искусств, Вена

Композиционный прием, когда взгляд модели направлен напрямую на зрителя, впервые использовался художником в рассматриваемом портрете и предполагает установку особо сильной связи между моделью и зрителем. Данный факт позволяет считать произведение «Портрет мужчины в красном тюрбане» автопортретом Яна ван Эйка. В подтверждение теории указываются следующие доводы: в верхней части рамы находится характерное для художника изречение: «Как я умею», а в нижней части указано: «Иоханн де Эйк меня сделал в лето Господне 1433, 21 октября». В оригинале фраза «Как я умею» — «ALV IXH XAN» — является анаграммой имени художника греческими буквами.

Далее следует еще один характерный для творчества ван Эйка визуальный образ, аутентичный и выделяющийся среди других, — погрудный портрет Яна де Лейва (ил. 17). Большинство исследователей считают де Лейва ювелиром, который являлся деканом гильдии золотых и серебряных дел мастеров в Брюгге. Подобно «Портрету мужчины в красном тюрбане», в данном произведении преобладают черные и землистые темно-охристые тона с рубиновыми полутонами. Де Лейв представлен

серьезным человеком с пристальным взглядом. Он одет в черную куртку, отороченную меховой подкладкой, и шапку такого же оттенка. Портретируемый изображён в легком повороте, держа в руках золотое кольцо с граненым красным камнем, как символ его рода деятельности, хотя некоторые исследователи предполагают, что кольцо может означать его недавнюю помолвку. Помимо этого, данный портрет мог являться, учитывая фронтальность внимательного взгляда де Лейва, и свадебным подарком.



Рис. 18. Ян ван Эйк. Портрет Маргарет ван Эйк. 1439. Национальная галерея, Лондон

Внутренняя рама — рельефная и явственно выделяется на фоне портрета своим светлым оттенком. Внешняя рама расписана под бронзу, по ее краям располагается надпись на фламандском языке: «Это Ян де Лейв, который впервые открыл свои глаза в праздник Святой Урсулы 21 октября 1401 года. Теперь Ян ван Эйк написал его портрет, и вы видите, когда он начал. 1436». Фамилия де Лейв заменена значком в виде золотого льва, который также указывает на род деятельности изображенного. Одни буквы надписи вырезаны на раме, тогда как другие рельефно из нее выступает. Данный прием служит разгадкой двойной хронограммы, где годы в тексте открываются, когда суммируются значения римских цифр. Следовательно, при соединении рельефно выступающих букв, образуются даты 1401 и 1436, поэтому возраст де Лейва на портрете составлял примерно 35 лет.

Исследователь Тилль-Хольгер Борхерт отмечал, что данное произведение искусства кажется говорящим: «…портрет обращается к зрителю от первого лица. Диалог со зрителем, инициированный вызывающим взглядом натурщика, продолжается в говорящем “указании” на раме» [9].

Далее следует отметить «Портрет Маргарет ван Эйк» (1439, Музей Грунинге, Брюгге, Бельгия), супруги художника (ил. 18). Латинская надпись на раме ведется от имени портретируемой: «Супруг мой Ян закончил 17 июня 1439 года. Возраст мой тридцать три года. Как умею». Очевидно, что последние слова принадлежат самому художнику. Портрет закреплен в деревянной раме, имитирующей порфир.

Данный портрет изображает даму, в которой уже не просматриваются характерные черты, которые чаще всего демонстрировались

в женских образах на других произведениях Яна ван Эйка. В этом портрете на первый план выходит, в первую очередь, интенсивность духовной жизни. Тонкая моделировка лица розовыми тенями придает визуальному образу Маргарет ван Эйк одухотворенную утонченность. Живописец добивается сложности в передаче взгляда: правый глаз женщины точно устремлен на зрителя; зрачок левого же незначительно отведен в сторону, отчего взгляд становится несколько рассеянным, хотя и направлен фронтально. Художника более всего интересует детализация черт лица супруги: рука с обручальным кольцом лишь обозначена и играет незначительную роль в общей характеристике визуального образа.



Рис. 19. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Одеяние госпожи Арнольфини

Прорабатывая погрудный портрет, ван Эйк преднамеренно нарушил правильное пропорциональное соотношение фигуры, визуально выглядящей совершенно небольшой по отношению к голове модели. Благодаря данному художественному приему, все внимание концентрируется на лице женщины. Портрет Маргарет ван Эйк, при всей детализированной точности натуроподобного воспроизведения черт лица модели, несет в себе момент тщательно продуманного архитектонического расчета. Если внимательно посмотреть на силуэтные линии головного убора и одежды, в архитектурной ясности и четкости ритмов, геометрических плоскостей и объемов, можно увидеть ясную композиционную схему.

Историки-исследователи приводят сведения о том, что Корпорация города Брюгге владела также и автопортретом самого художника, парным к портрету Маргарет ван Эйк [10]. Между тем, необходимо отметить тот факт, что в настоящее время не существует ни одного его произведения, достоверно атрибутированного как его автопортрет.

Двойной «Портрет четы Арнольфини» (1434, Национальная галерея, Лондон, Англия), наряду с Гентским алтарем, — важнейшее художественное произведение, написанное в Брюгге (ил. 15). Примечательно, что текущее название данной работы является современным, оригинальным же было: «Большой портрет Hernoult le Fin в комнате со своей женой». Hernoult le Fin — французская форма итальянской фамилии Арнольфини. Чета была довольно зажиточной: это очевидно по их одеждам и домашней обстановке, в частности, по зеркалу, которое являлось привилегией для XV века, поскольку это был редкий элемент интерьера.

По замыслу художника, данное произведение не могло иметь аналогов в XV веке. Итальянский купец, представитель банкирского дома Медичи в Брюгге, изображен в брачном покое с супругой Джованной Ченани. Портрет в данном случае не только запечатлевает обоих Арнольфини, но и представляет их в определенной сюжетной ситуации: ван Эйк изобразил непосредственно момент бракосочетания. Супруги находятся в комнате. Джованни Арнольфини держит за руку Иоанну Ченани, свою невесту (ил. 19). Жених и невеста облачены в теплые одежды, несмотря на лето за окном — это заметно по вишне, которая усыпана плодами, — очевиден символ пожелания плодовитости в браке.

Первое, на что следует обратить внимание при считывании данного женского образа, — это объем и длина платья. Оно занимает практически одну четверть целого произведения. Это платье-накидка имеет название «пелисон»: безрукавка, которая надевалась поверх «котты», туникообразной верхней одежды, в данном случае она лазурного цвета. Малахитового же оттенка накидка была создана из отборной шерсти, которая привозилась в Брюгге со всего мира. Именно в Брюгге местные фламандские ткачи разработали из нее лучшую шерстяную ткань в мире. Одна из главных отличительных черт фламандской шерсти — это глубокий и насыщенный оттенок.

Однако важнейшим в визуальном образе Иоанны Арнольфини можно считать ее положение: вполне вероятно, женщина беременна. Свадьба, верующие – и такое предположение? Между тем, этот факт не может считаться точным, так как каноны красоты Средних веков подразумевали наличие внушительных размеров живота при общей худобе фигуры. Для создания данного эффекта женщины помещали под платье специальные накладные подушки. В дополнение к этому, фасоны одежд в Средние века подстраивались исключительно под беременных: они создавались с завышенной талией и свободной объемной юбкой. Это происходило в силу религиозных аспектов: дети в то время воспринимались «божьим благословением».

В очередное подтверждение высокого статуса на одеждах Иоанны также присутствует отделка минивером — дорогостоящим белоснежным мехом для парадных нарядов. Он расположен на вороте, объемных рукавах, подоле и подкладке. Необходимо отметить, что передвигаться

в подобном одеянии можно было при соответствующем навыке, доступном лишь для аристократического круга.

Джованни Арнольфини, в свою очередь, облачен в чернильно-фиолетовую бархатную накидку-хук, которая также оторочена редким и дорогим мехом куницы. Одеяние господина содержит разрезы по бокам, что помогало свободно передвигаться (ил. 20).



Рис. 20. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Одеяние господина Арнольфини

Во время создания художником данного произведения в Европе господствовала бургундская мода, что, в первую очередь, связано с сильным политическим и культурным влиянием Бургундского герцогства. При бургундском дворе не только женская, но и мужская мода была крайне экстравагантной. Так, мужчины носили тюрбаны и массивные шляпы. Необходимо отметить тот факт, что цилиндрические шляпы с широкими полями и тульей подчеркивали высокий статус тех, кто их носил. Интересен и материал данного головного убора. За несколько веков до моды на канотье существовала мода на соломенные шляпы, окрашенные в черный цвет. Благодаря точно выписанным Яном ван Эйком деталям, становятся заметны текстура и блеск, присущий соломенным изделиям.

Очевидно, что Арнольфини, будучи иностранным купцом, жил в роскошных условиях: восточные ковры, зеркало, люстра, остекленный верх окна, довольно дорогие апельсины свидетельствуют об этом. Между тем, пространство комнаты по-городскому узко. В обстановке доминирует кровать, как и во всех покоях того временного периода. Днем балдахин поднимался, и в комнате принимали гостей, сидя на кровати. Ночью же занавес опускался, разделяя пространство и создавая визуальный эффект «комнаты в комнате».

Небольшая собака-компаньон, домашние деревянные туфли, спасающие от грязи на улицах, плоды на подоконнике, висящие на гвозде четки, свеча, ковер и доски пола — все предметы проработаны Ван Эйком с ювелирной, фотографической точностью, ярко демонстрируя повышенный интерес художника к детализации. Существует также ряд теорий, пробовавших обосновать такой высокий уровень реализма в произведениях художника. Пожалуй, максимально любопытной выступает теория физика Чарльза М. Фалько и английского художника Д. Хокни. Они считали, что Ян ван Эйк пользовался небольшими линзами и искаженными зеркалами для усиления реализма деталей [11]. Возможно, данным фактом могут быть обусловлены и деформации перспективы, намеренно оставленные художником.





Рис. 21. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Фрагменты
Рис. 22. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Фрагмент с зеркалом

В то же время, названные ранее предметы на «Портрете четы Арнольфини» символизируют свадебную церемонию. Апельсины демонстрируют не только благосостояние Арнольфини (ведь они были в тот период времени дорогим экзотическим фруктом), но и олицетворяют блаженство в контексте духовности. Собака, очевидно, выступает символом верности, четки — духовной жизни, метла — чистоты: как в прямом, так и в духовном значениях (ил. 21).

Арнольфини и его супруга изображены без обуви. Его деревянные башмаки находятся сбоку, а обувь жены видна на заднем плане. «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая», — упоминается в Ветхом Завете (Исход 3:5). Следовательно, для обоих портретируемых пол комнаты во время бракосочетания являлся «святой землей», на которую нельзя было ступать в земной обуви.

Полотно «Портрет четы Арнольфини» является визуальным доказательством свадебной церемонии, более того, негласным брачным свидетельством, поскольку документирует присутствие художника и свидетеля церемонии в его автографе на стене. Художник подписал: Johannes de Eyk fuit hic (Ян ван Эйк был здесь). Во всеобщей истории искусства «Портрет четы Арнольфини» является одним из первых произведений с указанием авторства. Чуть ниже надписи, в сфериче-

ском зеркале, или «всевидящем оке Бога», отражается со спины пара новобрачных и третья фигура: как было указано выше, предположительно, свидетеля события (ил. 22).

Очевидно: как было сказано ранее, визуальный образ Джованни Арнольфини стилистически имеет сходство с портретами «Тимофей», «Портрет Яна де Лейва» и «Человека в красном тюрбане». Но взгляд Арнольфини опущен: он уже не направлен в пространство. Духовный мир как бы замыкается непосредственно в человеке. Живописная манера здесь характеризуется несвойственной художнику холодной уверенностью, но свойственной детализированностью. С практически фотографической точностью художник отмечает вдавленные узкие виски портретируемого, его подбородок со впадиной, губы и, в особенности, готически строгий овал лица. Отдельное внимание художник обращает на холодные светлые глаза и едва заметный румянец Арнольфини, созданный розовой тенью.

Гладкая, напоминающая эмаль, живописная поверхность произведения достигается ван Эйком благодаря наложению пигмента, смешанного с льняным маслом, и многочисленными слоями лессировок, наложенными друг на друга.

Узкая рука супруга «зависла» в пространстве, а ей навстречу направлена рука супруги, Иоанны. Джованни Арнольфини изображен ван Эйком с практически молитвенной сосредоточенностью. В качестве контраста пассивная подчиненность жеста жены по отношению к мужу, меньшая сосредоточенность взгляда придают ей как второму, но не менее значимому визуальному образу произведения, черты идеализированности и покорности.

Еще одной немаловажной в контексте визуальных образов деталью, объясняющей традиции того времени, является левая рука, которую Арнольфини подает супруге. В данной ситуации речь идет о так называемом «браке левой руки». Подобные союзы заключались между представителями из различных социальных кругов. Составлялся брачный контракт, по которому жена не могла претендовать на наследство мужа в случае его смерти, а лишь на оговоренную ранее денежную компенсацию. Данный документ выдавался женщине на утро после свадьбы, отчего такие браки стали называться морганическими или морганатическими (от нем. Morgen — «утро»).

Безусловно, еще со времен Средневековья существовала традиция наделять предметы сакральным символическим смыслом. Именно

так и действует ван Эйк: люстра над головами новобрачных имеет лишь одну горящую свечу над головой супруга. Со стороны супруги горящих свечей нет, что может свидетельствовать о смерти последней (ил. 15).



Рис. 23: Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Резная статуэтка св. Маргариты

Снова следует обратиться к зеркалу: вокруг него, на раме, располагаются десять медальонов с изображением Страстей Христовых. Все сцены, включающие в себя умерших, расположены с правой стороны рамы, в очередной раз подтверждая гипотезу о посмертном портрете Джованны Арнольфини.

Чуть правее находится изображение кровати с резной готической композицией, включающей в себя массивную статуэтку на изголовье кровати. В ней угадывается образ католической святой Маргариты, побеждающей дракона, покровительницы рожениц, что недвусмысленно указывает на дальнейшее развитие событий в жизни Иоанны Арнольфини (ил. 23).

«Портрет четы Арнольфини» является примером и гибкости визуальной системы Яна ван Эйка и в то же время довольно узких рамок, за пределы которых стремился выйти автор. Фактически, художник находится в непосредственном преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в себе визуального образа, который свойственен формам раннего Ренессанса.

Несмотря на то, что масляные краски использовались уже в XIV веке, ван Эйк создал принципиально новый надежный состав темперы с добавлением масла, благодаря которому достиг неизвестной ранее светопередачи, реалистичности изображения, а также смягчения и возможности нюансировать оттенки цветов. Лак, в свою очередь, придавал произведению защиту от внешних воздействий и блеск.

Ян ван Эйк скончался в Брюгге в 1441 году. В его эпитафии присутствует следующая фраза, в полной мере характеризующая живописное творчество художника: «Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоанн, в котором любовь к живописи была изумительной:

он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами, и всё живое прославлял своим искусством».

Голландское искусство, несмотря на его несомненную близость к реальности, является предельно сакральным. Оно практически обожествляет реальность, внедряя двойные смыслы в канву демонстрации повседневной жизни.

Ян ван Эйк своими визуальными образами положил начало принципиально новому видению мира, воздействие которого простирается за пределы его эпохи. Одним из наиболее значимых для развития мирового искусства наследником Яна ван Эйка стал голландский живописец XVII века Йоханнис (Ян) Вермеер (1632–1675), чьи интерьеры, игра света и тени и жанровая живопись обязаны реалистичным нововведениям Яна ван Эйка. Кроме того, ван Эйк привлек особое внимание художников к важности указания авторства, следовательно, и к личности живописца, довольно часто ставя на своих произведениях уникальную надпись: «Меня создал Ян ван Эйк».

Таким образом, в заключение необходимо отметить максимальную художественную индивидуальность манеры ван Эйка и его фотографическую точность в передаче реальности, гармонично переплетающейся с яркой и точной смысловой составляющей.

Важнейшим, самостоятельным визуальным образом в живописном, творчестве Яна ван Эйка является ткань с ее многообразием драпировок и возможностью создавать яркие цветовые акценты, внося сакральный смысл в произведение.

Также особое внимание заслуживает изображение художником ликов. Именно их, а также определенное расположение фигур (в качестве примера, в молитвенном предстоянии) художник использует в качестве способа достоверной передачи погружения в духовный мир. Лик в некоторых случаях при этом становится важнее всей фигуры и реалистичной передачи ее пропорций. В таких произведениях Яна ван Эйка, как «Гентский алтарь» (1432), «Мадонна каноника ван дер Пале» (ок. 1434–1436), «Портрет четы Арнольфини» (1434) символические детали трансформируются и становятся своего рода искусством внутри искусства, то есть обращают на себя ничуть не меньшее внимание, чем основной изображаемый сюжет.

Вышеописанные произведения в полной мере сконцентрировали внутри себя понятие «визуальный образ». Следовательно, у Яна ван

Эйка существует совершенно определенный, проанализированный ранее, набор визуальных образов, который и делает его живопись актуальной, узнаваемой и оригинальной.

Примечания

1. *Weale W.H.J.* Hubert and John Van Eyck, their life and work. — London, J. Lane Company, 1908.

2. *Smith J.C.* The Northern Renaissance. — London, Phaidon Press, 2004.

3. Early Netherlandish Paintings rediscovery, reception and research. Edited by Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen. — Amsterdam University Press, 2005.

4. *Dhanens E.* Hubert and Jan van Eyck. — New York: Tabard Press, 1980.

5. *Казель Р., Ратхофер И.* Роскошный часослов герцога Беррийского. — М., 2002. — С. 208.

6. Early Netherlandish Triptychs. — University of California Press, 1969.

7. *Borchert T.-H.* Van Eyck. — L., Taschen, 2008.

8. *Smith J.C.* The Northern Renaissance. — London: Phaidon Press, 2004.

9. *Baldass L.* Jan van Eyck. — L., 1952.

10. *Harbison C.* Jan van Eyck, The Play of Realism. — London: Reaktion Books, 1991.

11. *Ланди Э.* Тайная жизнь великих художников. — М., 2011, — С. 348.

12. *Андроникова М.* Искусство портрета. — Л., 1975. — С. 174.

13. *Борхерт Т.-Х.* Ван Эйк. — М.: Tashen, Арт-Родник, 2009. — С. 96.

14. *Никулин Н.Н.* Ян ван Эйк. Альбом. — Л., 1967. — С. 229.

15. *Сарабьянов А.Д.* Ян ван Эйк. Альбом. — М.: Изобразительное искусство, 1990. — С. 363.

16. *Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка. — М.: РИП-Холдинг, 2013. — С. 328.

17. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — С. 360.

18. *Хёйзинг Й.* Осень Средневековья / перевод Д. В. Сильвестрова / под редакцией С.С. Аверинцева. — М., Наука, 1988. — С. 544.

19. *Чегодаева Н.* Портреты Яна ван Эйка. История русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. — М., 1960.

20. *Егорова К.С.* Ян ван Эйк. — М., 1965.

21. *Campbell L.* National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools. — London, 1998.

22. Florent Véniel, Jacques Labrot, Véronique Montembault. Le costume médiéval: la coquetterie par la mode vestimentaire, XIVe et XVe siècles. — Bayeux: Heimdal, 2009. — P. 216.

23. *Friedländer M.J.* Die aitniederländische Malerei, Bd 1, B., 1924.

24. *Jenkins C.* Jan van Eyck's Arnolfini Group // Apollo. — 1934. — № XX. — P. 13–18.

25. *Kemperdick S.* The Early Portrait, from the Collection of the Prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel. — Munich: Prestel, 2006.

26. *Koster M.L.* The Arnolfini double portrait: a simple solution. Apollo, 2003.

27. *Pächt O.* Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. 1999. — London: Harvey Miller Publishers.

28. *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Its origins and character, v. 1 – 2, Camb. (Mass.), 1953.

29. *Upton J.M.* Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish painting. — University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1989.

С.С. СТЕПАНОВА

Доктор искусствоведения, главный специалист Государственной Третьяковской галереи, профессор кафедры Всеобщей истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: svetlan-stepan@yandex.ru

Е.А. ШАРОВА

Выпускник аспирантуры Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, зав. отделом реставрации и консервации Серпуховского историко-художественного музея
e-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

S.S. STEPANOVA

Dr. of Sci. (Art History), chief researcher of the State Tretyakov Gallery, Professor of the Chair of Department of General History of Art of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture
e-mail: svetlan-stepan@yandex.ru

E.A. SHAROVA

Postgraduate of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture, the head of the department of the Serpukhov history and art museum's restoration and preservation work
e-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_175_183

А.А. ИВАНОВ И А.Н. МОКРИЦКИЙ. К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ АВТОРА «ЯВЛЕНИЯ МЕССИИ» С РУССКИМИ ПЕНСИОНЕРАМИ В РИМЕ

A.A. IVANOV AND A.N. MOKRITSKY. TO THE QUESTION OF THE RELATIONSHIP OF THE AUTHOR OF «THE APPARITION OF THE MESSIAH» WITH THE RUSSIAN PENSIONERS IN ROME

Статья посвящена вопросам взаимоотношения Александра Иванова с отдельными представителями римской колонии русских художников в 1840-х годах: как с пенсионерами, пользовавшихся его покровительством, так и с не входившим в круг его подопечных Аполлоном Мокрицким, упоминание о котором в рукописях творца «Явления Мессии» предвзято трактуется как обличающая характеристика. В статье приведены и рассмотрены ранее неопубликованные фрагменты писем Иванова, содержащие подлинные суждения художника о степени одаренности и личностных качествах некоторых русских пенсионеров.

The article is devoted to the relationship between Alexander Ivanov and individual representatives of the Roman colony of Russian artists in the 1840s: both with pensioners, who enjoyed his patronage, and with Apollon Mokritsky, who wasn't included in the circle of his wards, the mention of which in the manuscripts of the creator of «The Apparition of the Messiah» is biased interpreted as a revealing characteristic. The article presents and examines previously unpublished fragments of Ivanov's letters, containing the artist's true judgments about the degree of giftedness and personal qualities of some Russian pensioners.

Ключевые слова: Александр Иванов, пенсионеры Академии художеств, взаимоотношения художников, Аполлон Мокрицкий, русские художники в Риме в 1840-х годах.
Keywords: Alexander Ivanov, pensioners of the Academy of Arts, relationships between artists, Apollon Mokritsky, Russian artists in Rome in the 1840s.

Ко времени прибытия в Рим Аполлона Мокрицкого (в 1841 году) Иванов, уже несколько лет работавший над картиной «Явление Мессии», в полной мере почувствовал свое творческое превосходство над новым поколением русских пенсионеров и поэтому считал себя в праве судить об их способностях и человеческих качествах. Далеко не все рукописные тексты Иванова были опубликованы М.П. Боткиным [1], Е.Н. Гусевой [2] и И.А. Виноградовым [3], поскольку основной задачей публикаторов было выявление творческого процесса, главных векторов жизни художника и

круга его общения, так или иначе отразившихся на формировании его личности, поэтому взаимоотношения с пенсионерами освещены в имеющихся изданиях далеко не полностью, а порой не лишены и определенной предвзятости. Естественно, что масштаб личности Александра Иванова создавал дистанцию огромного размера с теми академистами, кто оказался в Риме в 1840-х годах. Тем не менее, некоторых он выделял и старался опекать. Его симпатией пользовался В.И. Штернберг, с которым Иванов жил под одной крышей в Неаполе и брался сочинить для него композицию «Шарлатан» из жизни современной Флоренции, составив подробное словесное описание сцены. Он пытался содействовать в получении заказов пейзажисту Е.Г. Солнцеву, во время поездки с которым в поисках пейзажного мотива нашел сюжет для своей «Аппиевой дороги» (1845, ГТГ). Особое покровительство оказывал вольноотпущенному И.С. Шаповалову (Шаповаленко). Имя Мокрицкого упоминается в его переписке лишь несколько раз: в связи с созданием дагерротипа [4], а также в списке русских художников восьмым по счету [5], в черновиках писем Чижову [6].

В 1842 году Иванов познакомился в Ф.В. Чижовым, который глубоко проникся творчеством не только создателя грандиозной картины, но и других русских художников, обитавших в Риме. Как искренний патриот, он подготовил статью о них с целью пробудить в соотечественниках интерес к отечественным талантам — «О работах русских художников в Риме». Благодаря Чижову, для Солнцева, Шаповалова и В.А. Серебрякова нашлись заказчики и покровители: Н.Я. Языков заказал Солнцеву пейзаж, промышленник П.В. Голубков с супругой заказали Серебрякову картину «Вирсавия, пленяющая Давида», а Шаповалову были посвящены несколько страниц статьи с пространными рассуждениями о раннеитальянской живописи, в связи с копией «Мадонны со святыми» Перуджино, выполненной Шаповаловым по совету Иванова. В своей публикации Чижов довольно хорошо отозвался о Мокрицком, отметив его продуктивность, «неусыпное трудолюбие» и профессиональный рост: «Те, которые помнят картину Г. Мокрицкого, выставленную тогда, когда он только что вышел из мастерской своего знаменитого учителя, Г. Брюллова, найдут, что он сделал большие успехи во время своего пребывания в Риме» [7]. В пейзажах Мокрицкого Чижов обнаруживал «едва ли даже не больше достоинства, чем в его фигурах», а о портретах сообщал: «Кроме картин Г. Мокрицкого, виденных мною в мастерской его, у многих из его товарищей

мне случалось видеть несколько портретов его кисти. Иные из них очень удачны, и все вообще имеют достоинство важное в портрете — сходство» [8]. Вероятно, эти слова могли вызвать у Иванова ревностные чувства, поскольку о его подопечных сказать, по сути, было нечего.

В одном из неопубликованных фрагментов писем Иванова к Чижову, сохранившимся в черновиках, есть упоминание о Мокрицком, которое интерпретируется как обличающее дурные стороны его личности [9]. Приводим текст рукописи, связанной со статьей Чижова о художниках, по возможности полностью, за исключением трудно читаемых слов, и с расстановкой некоторых знаков препинания, а также частичной поправкой авторского правописания.

«Статья ваша об Русских художниках меня много заботит, я читал письмо Ваше сейчас Серебрякову и как художники(?) мы решили что очень бы не худо было прислать бы ее к нам. Ваша цель превосходна и в (нрзб) отношении может быть Вы достигаете в ней первой степени. Но ее будут читать и художники, и умные художники, то в тех местах, где часто дело идет о нас художниках, нужно бы нам же и подумать и очень подумать, чтобы и других заставить думать, отчего избавляться. Серебряков очень охотно соглашается на все то, что вы об нем хотели написать — Воробьева картина делала неожиданно [зачеркн.] (нрзб) на выставке, я признаюсь самому себе не верил. Это правда, что он ее много еще поправил в первых планах.

Вот о Мокрицком на пр<имер>. Брюло можно порицать в том, зачем он при самом начале не остановил Мокрицкаго влезать в художники. Для чего одно прилежание, без всяких дорований ничего не значит или еще хуже заставит наконец прибегать к подлым средствам подъедать других интригами, шпионством и разными сплетнями. — Справедливо уничтожив выбор Пищалкина печатно, можете уничтожить 6ти летний труд русского гравера. Пищалкин виноват, что не послушался моего совета в самом начале, но теперь мы должны все-таки его приберечь. О как мудрено служить телом и душой нашей братии русским художникам. Только что начнешь, сейчас и думают все, что ищешь власти, сейчас все и залягаются, [Рамазанов — зачеркн.] а от чего? От того, что искать вместо в самом деле одну из ярких сторон талантливого русскаго. — Посмотрите на Рамазанова — ведь он изо всех сил тянется, чтобы быть первым и чтобы иметь на всех влияние [зачеркн.]. Заметив, что Сонцев обо мне говорит с уважением, ты брат дурак — говорит ему Рамазанов, что слушаешь Чижова да Иванова» [10].

Крайне важно отметить, что Иванов не говорил о конкретных случаях доносительства и интриганства Мокрицкого, а сообщил свое видение его дальнейшей судьбы. Само письмо, вероятно, должно было послужить для Чижова ориентиром в понимании того, что, по мнению Иванова, представляет собой каждый из русских римлян. Так, в той же черновой записи далее есть следующие строки: «Я удивляюсь, что Вас так безпокоит Солнцев — ведь он имеет деньги Левицкаго, которому он сам говорил, что картинами должен отдать. Солнцев предоброй малый, но ума ограниченнаго и до крайности тяжел на подъем. Вот уже пятый месяц все говорит, что он будет очень прилежно работать, что нужно ему во сто раз быть деятельнее всех и ничего не делает, ничего не видит и не учится» [11]. И о рассеянности Н.С. Пименова в денежных поручениях: «С Пименовым будьте осторожнее на счет доставления средств (?) Это славный наш талант крайне не чист. Отец его точно был такой же» [12]. Писал Иванов и о расточительности Рамазанова, который «должен кому только можно быть должным, он теперь берет деньги от слуги Лепре Антония, а то ведь совсем не на что жить» [13].

Иванов пытался руководить и действиями своих подопечных: «Я признаюсь всячески останавливаю Шиповалова, чтобы не посылал он своих вещей в Петерб<ург>. — Хотя он говорит, что уже кончил Альбанку со скальдиной. — Я настаивал, чтобы он как можно скорее получил деньги от Бутенева и работал бы прилежно со статуй во Французской академии до моего приезда. — Выставки нет в имп<ераторской> акад<емии> (нрзб.) случится в будущем 1845 году. — Мы в разъезде и потому хлопотать о Шаповалове в Петерб<урге> теперь очень трудно. — Скажите об этом обо всем Гоголю. Ведь нужно и его участие, чтобы вырвать что-нибудь из Петерб<урга> для Шаповалова. Благодарю Вас за Ваше мнение о Французских художниках, но желал бы, чтобы Вы отказались от предубеждений, от самого себя, и посмотрели бы внимательнее на плафон Энгра Апотеос Гомеру и тогда сказали бы мне об этом, представив произв<едения> франц<узской> школы новейшей» [14]. Судя по текстам Иванова, в ситуации с опекаемым им Шаповаловым возникло некое соперничество с Мокрицким. Прося Чижова посодействовать своему протеже в Петербурге, он пишет: «Если Вы об нем не позаботитесь, то его все вещи будут заброшены, тогда как посылаемыя тут же вещи Мокрицкого найдут заступников, хотя и гораздо меньших достоинств, как вы это сами увидите» [15]. И далее: «Мокрицкий очень старался не посылать вместе с Шаповаленкой своих

вещей. — Он посылает с работами Бруни [зачеркн.] сей последний об них попечется в Питере! Шаповал послал отдельно. Дурак» [16]. Об отправленной в Петербург работе Мокрицкого его приятель Штернберг высказался так: «Меня удивил успех Мокрицкого в живописи, он написал девушку в Чучарском костюме, бросающую с балкона цветы, во время карнавала, движение довольно грациозно, выражение лица очень приятно, и вообще все написано добросовестно даже со вкусом! Я уверен что эта картина будет иметь успех в Петербурге» [17]. Однако Иванов ценил Шаповаленко и старался ему содействовать, а Мокрицкого считал бездарным, но ловким художником, умеющим найти своих почитателей и покровителей.

По-видимому, отчаявшись урезонить Шаповаленко и раздраженный его беспечностью, Иванов требует от него ответа: «Теперь время написать об Вас всем моим знакомым в Петербурге, чтоб постарались устроить Ваше щастие. Прежде чем я это сделаю, желаю знать, можете ли Вы оставить Ломтева, Федорова и лакеев или не можете. Скоро Вы мне дайте письменное чесное слово в разсуждение этого важного предмета. — Ломтев пиет со дня своего приезда в Рим, но он сын богатого отца и след<овательно> он всегда может выбраться из совершеннаго своего уничтожения. Но Вы кого Вы имеете (? — зач.) кроме меня, котораго Вы каждой день обижаете (?), сближаясь с Ломтевым и лакеями, проматывая там Вашу нравственность, которая составляла единственное Ваше достоинство в моих глазах. Ответьте мне на это письмо в продолжении 7ми дней и занесите его к Сусанне. Если чрез 7ми дней я не увижу Вашего письма, то копия с этого моего будет послана к Гоголю (нрзб) которой ради за Вас старался. Пусть знает, в какой пакостной степени Вы ко мне находитесь. Пусть обсудит, стоите ли Вы внимания» [18].

Не оправдывал надежд и Серебряков, затягивая исполнение заказанной ему П.В. Голубковым работы. Примечательно, что среди рисунков Иванова в записных книжках есть варианты композиции «Вирсавия и царь Давид», предназначенные, вероятно, в помощь Серебрякову. Иванов сетует Чижову: «Картина его Вирсавия очень еще долго протянется, и потому я ему советовал отдать назад деньги Голубкову, упрекнув его за оскорбительное письмо, сказав, что когда будет картина его кончена, то тогда если будет угодно Голубкову ее приобрести, то он ее ему уступит» [19]. Упомянутое письмо Голубкова Иванов даже переписал для себя [20]. Сообщая Чижову о намерении Серебрякова встретиться с ним и получить от него советы, Иванов пишет: «Но остановка вот в чем — застанет ли Вас

Сереб<ряков> в Венеции. Если не застанет, то он уже едет решительно в Россию испытать свое новое щастие. Из этого Вы видите, что Серебряков не может быть без нянек. Безпрестанно нужно, чтоб кто-нибудь около его был и дух его приподдерживал. Он теперь немножко притих (?), потому что я тут. — А в мое отсутствие он все время провожал Логановскаго и ничего не подвинул у себя в студии» [21].

В письме к брату Сергею, который вскоре должен был приехать в Рим как пенсионер, Иванов делится своими мыслями: «Береги здоровье и приезжай как можно скорее в Рим [зачеркн.]. Да, мы с тобой должны сделать многое еще и потому, что все наши молодые художники здесь приняли самое жалчайшее направление — Полныя долгов, они все пируют — вдумываться, сосредотачиваться в дело совсем нет и в помине. — Однакож ты никому не говори об этом» [22]. Дело в том, что Иванов ощущал себя «полномочным представителем» русской культуры в Риме, призванным возвысить ее положение среди европейских держав, и с этой высокой миссией сопрягались его забота о достойном уровне творчества представителей русской колонии художников, повышенная требовательность к ним и досада на несоответствие их таланта и образа жизни чаемому статусу русского искусства. Насколько объективным было мнение гения живописи, показала дальнейшая судьба тех, о ком он оставил высказывания в своих заметках. Так, и опекаемый Ивановым Шаповалов, и Мокрицкий явили собой общий круг творцов «итальянского жанра», причем работы последнего исполнены с бóльшим мастерством. Впоследствии Шаповалов (как и Солнцев) стал мозаичистом, а Мокрицкий до конца оставался верен станковой живописи, творческий опыт художника оказался полезным во время его преподавания в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. О порядочности художника может свидетельствовать и следующий факт, озвученный в официальном донесении Начальника русских художников в Риме Л. Киля в августе 1846 года президенту ИАХ: «При своей смерти Штернберг завещал словесно товарищу своему Мокрицкому, с которым состоял в самых тесных связях дружбы, все оставшееся после него имущество, на каковое распоряжение находится в Императорской миссии объявление, подписанное находившимся в том свидетелями при смертном одре Штернберга некоторые его товарищи» [23]. Возможно, на отношение Иванова к Мокрицкому повлияла близость последнего к Брюллову, который являлся соперником автора «Явления Мессии» по искусству. Мокрицкий вряд ли подозревал о столь невысоком о себе мнении Иванова и сохранил к нему искреннее

уважение. Известно, что Мокрицкий был в дружбе со Штернбергом, которому покровительствовал Иванов, поэтому эпизодически пути всех троих могли пересекаться. Однако определить степень более близкого общения Мокрицкого с создателем «Явления Христа народу (Явление Мессии)» и детально рассмотреть проблему их взаимоотношения не представляется возможным.

Примечания:

1. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. — СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. — 477 с.

2. *Гусева Е.* Александр Иванов: Письма брату // Советское искусствознание-74. — М., 1995. — С. 335–336.

3. Александр Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / составитель И.А. Виноградов. — М.: XXI в. — Согласие, 2001. — 774 с.

4. Там же. — С. 400.

5. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 107.

6. Там же. Л. 112 об. Л. 115. Л. 117.

7. *Чижов Ф.В.* О работах русских художников в Риме: Письмо Ф. Чижова // Московский литературный и ученый сборник. — М.: Тип. Ав. Семена, 1846. — С. 92–93.

8. Там же. — С. 93.

9. *Яйленко Е.В.* Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. — М.: Новое лит. обозрение, 2012. — 335 с.

10. НИОР РГБ Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 112 об.–113.

11. Там же. Л. 113.

12. Там же. Л. 113.

13. Там же. Л. 111 об.

14. Там же. Л. 73–73 об.

15. Там же. Л. 114 об.–115.

16. Там же. Л. 117.

17. В.И. Штернберг — И.К. Айвазовскому. 13 мая 1845, Рим // ОР РНБ. Ф. 9 (Айвазовский). Ед. хр. 11. Л. 3 об.

18. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 117 об. — 118.

19. Там же. Л. 131.

20. Там же. Л. 130.

21. Там же. Л. 84.

22. Там же. Л. 91 об.

23. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 183 (Айвазовского и Штернберга).

Список литературы:

1. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. — Санкт-Петербург: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. — 477 с.

2. Гусева Е. Александр Иванов: Письма брату // Советское искусствознание-74. — Москва, 1995. — С. 335–336.

3. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / составитель И.А. Виноградов. — Москва: XXI в. — Согласие, 2001. — 774 с.

4. *Чижов Ф.В.* О работах русских художников в Риме: Письмо Ф. Чижова // Московский литературный и ученый сборник. — Москва: Тип. Ав. Семена, 1846. — С. 49–136.

5. Яйленко Е.В. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. — Москва: Новое лит. обозрение, 2012. — 335 с.

Список архивных источников:

1. В.И. Штернберг — И.К. Айвазовскому. 13 мая 1845, Рим // ОР РНБ. Ф. 9 (Айвазовский). Ед. хр. 11. Л. 3 об.

2. НИОР РГБ Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1.

3. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ед. хр. 183 (Айвазовского и Штернберга).

И.Е. ПУТЯТИН

Доктор искусствоведения, кандидат архитектуры, доцент, профессор Московского архитектурного института (МАрхИ)
e-mail: iliaczerny@yandex.ru

I.E. PUTYATIN

Doctor of Art History, Candidate of Architecture, Associate Professor, Professor of the Moscow Architectural Institute (MARKHI
e-mail: iliaczerny@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_184_208

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ СЕМЬИ ПУТЯТИНЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Г. ВЕНЕЦИАНОВА

PORTRAIT GALLERY OF THE PUTYATIN FAMILY IN THE WORKS OF A.G. VENETSIANOV

Статья посвящена исследованию творческих и человеческих контактов знаменитого живописца русского сентиментализма А.Г. Венецианова и обширного и разветвленного рода князей Путятиных. Несколько различных семей Путятиных были соседями и друзьями художника по тверскому имению Сафонково. С другими представителями этого знаменитого рода А.Г. Венецианов общался в Москве и в Санкт-Петербурге. Многие их них стали героями его портретного творчества. Работы художника оказались в собрании семьи, а затем сложными послереволюционными путями попали в ведущие музеи нашей страны. При работе над настоящим исследованием впервые были выявлены картины и портреты «путятинской» серии, для которых характерны близкие размеры и необычная сходная техника. Настоящая статья может послужить основой дальнейших исследований, для чего необходимо произвести натурное изучение рассмотренных здесь картин.

The article is devoted to the study of creative and human contacts of the famous painter of Russian sentimentalism A.G. Venetsianov and the vast and ramified family of the princes Putyatin. Several different Putyatin families were neighbors and friends of the artist on the Tver estate of Safonkovo. With other representatives of this famous family, A.G. Venetsianov communicated in Moscow and St. Petersburg. Many of them became the heroes of his portrait work. The artist's works ended up in the family's collection, and then, through complex post-revolutionary paths, they ended up in the leading museums of our country. When working on this study, for the first time, paintings and portraits of the «Putyatin» series were identified, which are characterized by close sizes and an unusual similar technique. This article can serve as a basis for further research, for which it is necessary to conduct a direct natural study of the paintings considered here.

Ключевые слова: Венецианов, Путятины, классицизм, портрет, сентиментализм, русская усадьба, частные собрания, Императорская Академия художеств, Тверская губерния, предметная символика.
Keywords: Venetsianov, Putyatin, classicism, portrait, sentimentalism, Russian manor, private collections, Imperial Academy of Arts, Tver province, symbolism.

Сегодня редко упоминается о присутствии и важном значении семьи Путятиных в жизни и творчестве А.Г. Венецианова, тогда как в предреволюционный период серия портретов этих новгородских дворян и хороших знакомых художника считалась едва ли не эталоном высокого уровня раннего периода венециановской живописи. В своей известной статье, посвященной выставке Венецианова 1911 году, собранной в стенах Русского музея, Н.Н. Врангель ссылался на портреты Путятиных как на достоверный источник атрибуции других портретных работ художника [1].

Отрадно, что после двух больших выставочных проектов Государственной Третьяковской галереи, посвященных живописи эпохи Романтизма [2] и творчеству Алексея Гавриловича Венецианова [3], тема творческих взаимоотношений художника и семьи князей Путятиных, которые были его соседями по имению, постепенно становится известной. Усадьбы двух разных ветвей княжеской семьи Путятиных находились к северу (Блавское) и к югу (Братское) от имений художника [4]. А.Г. Венецианов был близко знаком, вероятно, через свою супругу, со ржевскими

Путятиными, самым видным из которых был в то время князь Василий Александрович Путятин (1800–1848) [5] — меценат и владелец села Збоево (Князь-Васильевское) рядом со Ржевом, в усадьбе которого было большое художественное собрание.

В классическую историю русского искусства уже включен портрет княжны Веры Степановны Путятиной (в замужестве Поздеевой), созданный А.Г. Венециановым в середине — второй половине 1810-х годов (ГТГ, инв. 26745, дерево, масло 29,7 х 23,9). В собрании Третьяковской галереи портрет находится с 1946 года, когда был приобретен у В.П. Ваулина [6]. К радости посетителей музея, этот маленький шедевр художника занял достойное место в постоянной экспозиции зала, ему посвященного. Об этом портрете много написано, поэтому он кажется понятным, но мы еще вернемся к вопросу интерпретации его замысла. Для нашего исследования важно его происхождение из собрания князя Павла Арсеньевича Путятина в Бологом.

Другая работа А.Г. Венецианова, связанная с семьей Путятиных, поступила в ГТГ в 1979 году [7]. Это совсем небольшой (34,5 х 27,8) портрет детей, играющих с барашком (инв. Ж-914). Мальчик лет десяти-одиннадцати сидит верхом на барашке, одна из девочек кормит барашка травой, позади — совсем маленький ребенок в красной фуражке как будто готовится погонять животное тонким прутиком. На переднем плане справа изображена со спины еще одна девочка в серо-голубом платье, но лица ее не видно. В дошедших до нас дореволюционных сведениях об этом портрете говорится, что на выставке 1908 года он экспонировался как «Семья князей Путятиных» [8]. Это, видимо, повлекло в дальнейшем неверную идентификацию изображенных как детей князя Степана Васильевича Путятина и датировку картины ранними годами «сафонковского» усадебного периода творчества художника [9]. В сопроводительном тексте к выставке 1908 года портрет «кн. Путятиных» уже был отнесен к раннему периоду творчества художника и связывался с влиянием В.Л. Боровиковского [10]. У него, действительно, известен портрет детей с барашком 1790-х годов, который сегодня хранится в Рязанском областном художественном музее им. И.П. Пожалостина (изображены две девочки, одна из которых ласкает маленького белого барашка). В целом же эта распространенная в сентиментализме и романтизме иконография восходит к работам Б.Э. Мурильо с изображением Иоанна Крестителя в виде мальчика с барашком. Известно, что А.Г. Венецианов специально копировал картины Мурильо [11].

Как указывает С.С. Степанова, в отчете Императорской Академии художеств за 1833 год упоминается картина А.Г. Венецианова «Дети, играющие с барашком». На этом основании, а также по костюмам детей, можно убедительно датировать этот портрет началом 1830-х годов [12]. Однако предположение, что изображены дети капитана-лейтенанта флота Ивана Дмитриевича Путятина [13], сомнительно. Во-первых, Иван Дмитриевич и его дети принадлежали к нетитулованной ветви семьи Путятиных (то есть не были князьями). Во-вторых, его старший сын Аристарх, как указано в родословии, родился в 1810 году (а не в 1822-м [14]), а второй сын Петр — 17 октября 1817 года (а не в 1829-м) [15]. Таким образом, мальчик на барашке не может быть Аристархом или Петром Путятиным.

Место создания и последующее бытование этой картины до начала XX века нам пока неизвестно. В 1911 году портрет детей Путятиных с барашком находился в Риме в собрании Василия Богдановича Хвощинского [16], атташе русского посольства в Италии и секретаря «Общества поощрения молодых художников в Риме». Еще раньше, в 1908 году, портрет экспонировался в Петербурге на выставке журнала «Старые годы» — уже как собственность В.Б. Хвощинского. По упоминанию в каталоге можно сделать вывод, что тогда он был специально привезен из Рима в Петербург для этой выставки [17]. В 1914 году в Риме производилась специальная черно-белая фотосъемка этой коллекции [18], и портрет детей Путятиных был сфотографирован, а в апреле 1917 года — опубликован в журнале «Аполлон», вместе с несколькими другими картинами и рисунками из собрания В.Б. Хвощинского, которое готовилось к аукциону [19].

Таким образом, в собрании ГТГ сегодня находятся два портрета из семьи князей Путятиных, относящиеся к разным периодам творчества А.Г. Венецианова и к разным поколениям семьи. Если в более раннем из них чувствуется влияние портретной живописи круга В.Л. Боровиковского [20], у которого художник учился по приезде в Петербург, то портрет детей с барашком по своему характеру вполне отражает декоративно-композиционные поиски развитого романтизма.

О портрете княжны Веры Степановны Путятиной (1804–1868) довольно много написано в связи с сентиментальным утонченным образом юной девушки. Добавим к этим справедливым словам несколько наших наблюдений. Если рассматривать этот портрет в контексте идей, господствовавших в русском обществе после Отечественной войны 1812 года, то становятся понятными некоторые детали и аксессуары этого про-

изведения. Довольно рано, для общего развития русского искусства, здесь нарочито «реалистично» изображен пейзажный фрагмент русского усадебного сада, с пышным кустом роз, тоненьким изломанным деревцом рябины и кустом лопуха, проросшим у его корня. Несколько тревожное небо с розовой полосой на горизонте, наверное, говорит об утреннем времени, еще в портретах XVIII века соотносившемся с детством и юностью.

Алое пятно французской шали в нижней части картины придает устойчивой симметричной композиции портрета мощный динамический потенциал. На плечи девушки накинут простой шелковый светло-серый платок, сшитый из отдельных кусков ткани. Маленькие золотые сережки-колечки и перстень на мизинце левой руки — единственные ценные украшения. Перстень специально подчеркнут расположением самого яркого пятна алой шали, прикрывающей от утренней прохлады и сырости колени В.С. Путятиной. Дорогая шаль, обычно являющаяся в это время важным аксессуаром репрезентации многих женских портретов, в данном случае как бы отвергнута и забыта, оказываясь за пределами кадра картины у ног изображенной — почти на земле. Зато эта шаль подчеркивает, очевидно, существенное значение в семейной истории золотого перстня с синим камнем, обрамленным жемчужинами. В качестве реликвии перстень может быть воспринят рядом с книгой в простой обложке из синеватой бумаги. Небольшая книга как будто только что занимала внимание юной княжны. Большим пальцем правой руки она заложила страницу, от чтения которой отвлеклась, посмотрев на художника. Примечательно, что это недорогое издание, которое не было обрезано и переплетено, хотя, по состоянию книги, очевидно, что ее много раз читали: от времени страницы пожелтели, а обложка выцвела. Зрителю портрета художник указывает, что книга пережила разорительное нашествие французов, пожар Москвы 1812 года (на это может намекать и огненный цвет французской шали), и, вероятно, была еще в библиотеке у бабушки юной героини в 1780-х…

При рассмотрении портрета детей Путятиных, прежде всего, заметна его «странная» композиция. Пирамидально построенная группа детей как будто случайным асимметричным образом вписана в прямоугольник картины, а пробелы неба среди густой зелени сада в правом верхнем углу как будто подкрашены позже с целью уравновесить крупную фигуру мальчика-всадника. Для творчества А.Г. Венецианова такая композиционная «неустойчивость», как известно, не характерна. В его

работах обычно хорошо выверена классическая равновесная композиция. Неожиданный результат дает рассмотрение упомянутой выше фоторепродукции 1914 года: в течение XX века картина была немного обрезана по периметру (больше — сверху и снизу). Фигура девочки на переднем плане была изображена почти полностью, а темный фон усадебного парка сверху давал больший простор фигурам и не находился в случайно-подвижном соотношении с освященными фигурами, как сейчас. Учитывая, что мы имеем дело с произведением эпохи классицизма, можно предположить, что первоначально картина была еще шире слева, поскольку фигура девочки должна была помещаться в «окно» рамы полностью (или почти полностью), а мальчик, сидящий на барашке, очевидно, предполагался центром композиции, тогда как сейчас он сильно сдвинут влево. Об этом же говорит и распределение светлых пятен в композиции портрета.

Если рассуждать о конкретной семье князей Путятиных, дети которой здесь изображены, то, кроме очевидного пола и возраста детей, необходимо учитывать факт изображения девочки со спины (введена справа в пространство картины таким образом, что лица не видно). Поскольку мы имеем дело с портретом, созданным до начала фотографической эпохи, то подробное и точное изображение лиц портретируемых должно было неукоснительно соблюдаться, за исключением тех случаев, когда внешность изображенного была неизвестна. Такое могло произойти и здесь, если ребенок скончался до написания портрета, а случаи совмещения лиц, существующих во временном и в вечном мире на одном портрете, известны в эпоху классицизма. Поэтому стоит искать семью князей Путятиных, в которой к началу 1830-х годов было трое детей: два мальчика и одна девочка.

Добавим, что в это время А.Г. Венецианов общался в Петербурге и в усадьбе Жорново с князем Александром Александровичем Путятиным [21], сыном ржевского князя Александра Васильевича и племянником князя Степана Васильевича (то есть Александр Александрович приходился двоюродным братом княжне Вере Степановне), хотя и у него в семье не известно о детях походящего возраста. Пока можно предположить, что, если вести расследование в этой же ветви князей Путятиных, то есть вероятность, что на портрете с барашком изображены дети князя Дмитрия Степановича (1799–1879, его портрет нам неизвестен), то есть племянники Веры, Арсения и Платона (о портретах этих мальчиков мы скажем ниже). Действительно, у Д.С. Путятина было трое детей Влади-

мир (1829–1902), Николай (1832–1890) и Мария (1828–1876, в замужестве Мельницкая), но они не очень хорошо соответствуют по возрасту детям, изображенным на портрете. Вопрос могут прояснить сведения о том, как портрет детей Путятиных до 1908 года попал к В.Б. Хвощинскому.

А.Г. Венецианов близко общался и с другой ветвью семьи Путятиных — с владельцами усадьбы Блавское в Удомельском уезде (предками князя Михаила Сергеевича Путятина [22]) и жертвователями Троицкого храма в Костовском погосте (Наташино, 1811–1824) [23]. Здесь с 1823 года по заказу основателя церкви князя Алексея Ивановича Путятина (1748–1831) [24] писал Н.С. Крылов, ставший первым учеником А.Г. Венецианова [25]. Сохранилось свидетельство П.П. Свиньина об этой работе: «…в апреле 1825 года г. Венецианов, возвратясь из С.-Петербурга в свою деревню, услышал, что Крылов у соседа его кн. А.П. Путятина [26] писал иконостас для церкви и выпросил в отсутствие его у г-жи Венециановой манкень [27] … Это крайне обрадовало его наставника; он едет к князю и поражается удивлением при взгляде на работу Крылова…» [28]. «Венецианов торжествует в душе и дает ему нужные наставления и советы для окончания иконостаса» [29].

П.Н. Петров цитирует слова самого Венецианова о работе Н.С. Крылова у Путятиных: «А как хороших произведений он видеть не может, живя в том месте, то рекомендовал ему копировать натуру, уверив, что и она доведет его до большой степени знания. Он последовал моему наставлению и прошлого года удивил меня совершенно живописью предметов и эффектом иконостаса, который писал в соседнем с моим сельцом погосте» [30].

Иконы в Костовской церкви были настолько профессионально сделаны, что впоследствии считалось, что здесь работал сам А.Г. Венецианов [31], хотя часть образов после 1825 года Путятины из Блавского вполне могли ему заказать. Е.К. Мроз приписывала А.Г. Венецианову «четыре прекрасных образа» Троицкой церкви в Костовском Погосте. Из них в своей работе она называет два: Троица и Богоматерь «Всех скорбящих Радосте» [32]. Еще две иконы — Крещение и Святитель Николай [33]. Сохранились свидетельства современников, что и своего ученика А.А. Алексеева, впоследствии знаменитого живописца, А.Г. Венецианов тоже встретил у «северных» Путятиных: «Этот Алексеев есть тот самый мальчик, коего нашел г. Венецианов, как выше сказано, в деревне К.[нязя] Путятина работником у Крылова и который тогда же обратил на себя его

внимание. Найдя в нем большие способности, он исходатайствовал ему свободу у его помещицы Ольги Николаевны Куминой, которая, несмотря на небольшое свое состояние, с удовольствием согласилась составить его счастие, даровав ему тотчас же вольную» [34].

К бесспорно атрибутированным семейным портретам относится небольшое изображение князя Арсения Степановича Путятина в детском возрасте. В настоящее портрет время хранится в Национальном Художественном музее Республики Беларусь и датируется около 1815 года. Это почти миниатюрная овальная картина размером 18,3 х 14,7, написанная маслом на картоне. Техника и композиция роднит этот портрет, как и другие ранние портреты «путятинской» серии А.Г. Венецианова, с работами В.Л. Боровиковского, у которого художник жил и учился в Петербурге с 1807 года и работы которого были в личном собрании А.Г. Венецианова. Есть в этом портрете очевидное композиционное и смысловое сходство с портретом мальчика Челищева (ок. 1809, 48 х 38, ГТГ), написанного О.А. Кипренским, и с созданным В.А. Тропининым портретом сына — Арсения Тропинина (1818, 32,8 х 41, ГТГ). Правда, оба аналогичных портрета значительно крупнее по размерам.

В иконологическом аспекте интересно намеренное включение рук в предельно плотную композицию овала портрета А.С. Путятина. Левой рукой маленький князь придерживает досочку-планшет, а в правой держит карандаш-грифель. По внимательному взгляду мальчика, обращенному прямо на зрителя (в отличие от аналогичных детских портретов, о которых мы сказали выше), можно предположить, что ребенок сам занят рисованием портрета.

Пока у нас нет сведений о собственных художественных опытах князя Арсения, но мы знаем, что он коллекционировал картины и гравюры, направил одного из своих крестьян Федора Ивановича Братского (1828–1891) в обучение к А.Г. Венецианову, а также поощрял художественное образование своего сына Павла Арсеньевича [35], который впоследствии стал знаменитым коллекционером, археологом и историком. В воспоминаниях о своей юности князь П.А. Путятин отмечал, что его занятиям археологией по обычаю и по необходимости в то время предшествовало основательное историко-художественное и «антикварное» образование: «Какие, какие знания не входили в район археологии! Древняя история с изучением классической древности, нумизматика, палеография, изучение древней живописи и скульптуры, палеонтология, древняя география

и проч., и проч. Каждый образованный русский, занимаясь этой наукой в пределах своей страны, не мог пренебрегать общеевропейским прогрессивным движением» [36]. В кругу общения А.С. Путятина были и писатели, и музыканты, и художники [37]: в соседнем родственном имении князей Эристовых Высокое собиралось просвещенное лицейское сообщество друзей А.С. Пушкина, в котором участвовали и Путятины.

Современное нахождение портрета А.С. Путятина в Белоруссии — случайно. Он происходит из собрания князя Павла Арсеньевича в усадьбе Бологое, причем имеющийся на портрете инвентарный номер 1310 позволяет представить, насколько обширным было музейное собрание Павла Арсеньевича [38]. Сохранились сведения о коллекции П.А. Путятина во второй половине 1870-х годов: «В музее этом находится весьма ценное собрание картин масляными красками, эстампов работы русских и иностранных художников, эскизов, акварелей, архитектурных чертежей, фотографических, олеографических, литографических и других снимков; сверх того, в музее есть коллекция монет, медальонов, жетонов, бюстов и других вещей, добытых на севере и юге России. Главную же и несомненно важную для отечественной истории и археологии часть музея составляет палеографическое собрание разных рукописей, старопечатных книг, свитков, столбцев и другой формы бумаг, автографов и факсимиле замечательных лиц» [39].

Здесь же, в Бологом, хранился еще один детский портрет, созданный А.Г. Венециановым, — также небольшой портрет князя Платона Степановича Путятина (современное местонахождение неизвестно), написанный пастелью [40]. В 1911 году этот портрет экспонировался на выставке А.Г. Венецианова, проведенной Обществом Защиты и Сохранения в России Памятников Искусства и Старины и был опубликован в черно-белой репродукции Н.Н. Врангелем [41]. Из Бологого происходит и портрет княжны Веры Степановны (в ГТГ), который мы рассмотрели выше. В связи с нахождением в минском музее портрета «старушки-крестьянки» (29,5 х 22, Национальный художественный музей Республики Беларусь) [42], имеющего сходные размеры и технику с портретом Веры Степановны, можно сделать вывод, что и он был у Павла Арсеньевича Путятина в Бологом. Это заключение подтверждается происхождением картины из петербургского собрания С.П. Потоцкой, в котором он находился в начале XX века [43]. Дело в том, что Софья Павловна Потоцкая (урожденная княжна Путятина) приходилась дочерью князю Павлу Арсеньевичу Путятину и, очевидно, владела одним из «экспонатов» семейного музея.

Близость портрета «старушки-крестьянки» к портрету княжны Путятиной была замечена давно. В 1949 году искусствовед З.И. Фомичева писала [44]: «Портрет Путятиной, написанный, по-видимому, вслед за портретом старушки-крестьянки и крестьянской девушки, богаче и тоньше их по живописи…» [45]. Сегодня следует отметить несколько наблюдений о смысле этой картины. Безусловно, изображение на первом плане крупной руки старушки указывает на ее трудовую деятельность, как уже было замечено ранее многими авторами. Однако ее простое, но вполне опрятное, серое платье с декольте поверх белой рубахи из тонкого полотна, заколотой у шеи скрытой булавкой, не может быть признано крестьянским костюмом. По фасону его можно датировать рубежом XVIII–XIX веков, что вполне естественно для пожилой женщины, сохраняющей верность своим привычкам и обычаям в костюме. Волосы героини портрета скрыты темно-синим платком, повязанным в виде чепца. Правой рукой женщина опирается на стол, а левой (за кадром картины) придерживает пустую корзину — берестяное лукошко. Если присмотреться к столу, то становится ясно, что он не прямоугольной, а восьмигранной формы — прямоугольник со скошенными углами. Можно представить себе, что это простой ампирный чайный стол, какие в то время ставили в гостиных перед диванами. Форма стола вторит явно «городскому» платью пожилой женщины. При внимательном рассмотрении этого портрета становится ясно, что перед нами не крестьянка, а обитательница усадебного дома — экономка или даже хозяйка небогатой усадьбы, в которой владельцам многие хозяйственные работы приходится делать самим.

К этому портрету зрителя всегда привлекали необычные выразительные черты лица изображенной женщины: характерный разрез крупных глаз с нависающими веками и густыми бровями, в сочетании с широкими скулами и утолщенным к низу несколько асимметричным носом. Среди венециановских портретов есть еще один, очевидно, родственный портрету этой пожилой женщине по таким же характерным и необычным чертам лица. Это «Крестьянин, отрезающий ломоть хлеба» (дерево, масло, 30 х 23,5, ГРМ, Ж-11985). Он имеет практически такой же размер и технику живописи на доске, что и портреты княжны В.С. Путятиной и загадочной старушки. Хлеб в руках «крестьянина» символически указывает на лето и, соответственно, на средний возраст жизни человека [46]. Об этом же говорит и пейзажный парковый фон картины: вокруг засохшего дуба поднимается свежая зеленая поросль молодых деревьев. Пейзаж очень похож на

тот, что художник изобразил на портрете княжны В.С. Путятиной — линия горизонта понижена, как будто мы смотрим на широкую долину с возвышенности, на которой посажен сад или усадебный парк. Кроме того, хлеб, конечно, — очевидный евхаристический символ.

Еще к этой же серии портретов «крестьян» [47] можно отнести картину «Девушка с бурачком» (не позднее 1824 [48], дерево, масло, 29,5 х 23,5, ГРМ, Ж-5168) [49] и «Крестьянин со скрещенными руками (Апостол Лука)» (1810-е, дерево, масло, 29,5 х 24, ГРМ) [50]. В этих картинах также можно обнаружить указания на евхаристическую символику [51]. Сегодня мы уже можем расшифровать смысл атрибутов «Крестьянина со скрещенными руками». Кроме очевидного жеста, который в церковном обиходе предшествует причащению, мы видим на столе красный плат, использующийся во время причастия для отирания губ причастников. Перед «крестьянином» лежат два округлых предмета, похожих на небольшие булки темного хлеба, однако, это камни. Видимо, художник хотел тем самым напомнить слова Христа, зафиксированные в Евангелии от Луки (11:11): «Какой из вас отец, когда сын попросит у него хлеба, подаст ему камень? Или, когда попросит рыбы, подаст ему змею вместо рыбы?», что указывает на действенность и благоприятный результат молитвы.

Очень сходные размеры и пропорции имеют парные пастельные портреты Любови Алексеевны Стромиловой (1775–1851), урожденной княжны Путятиной (ГРМ, Ж-12077) и ее супруга Алексея Степановича Стромилова: 28,3 х 23,2 (вторая половина 1810-х, ГРМ, Ж-12076) и еще один, вероятно, более поздний пастельный портрет Л.А. Стромиловой: 28,8 х 23,8 (около 1820, ГТГ). По пропорциям и по датам создания они примыкают к серии портретов круга князя С.В. Путятина. Их пастельная техника, заметно отличающаяся по живописным эффектам от масляных портретов на дереве, не удивительна, поскольку, как известно, художник начинал свой творческий путь именно с живописных работ сухой пастелью. С Любовью Алексеевной Стромиловой семья художника была в дружеских отношениях, и она даже стала крестной его дочери Фелициаты в 1817 году [52]. Любовь Алексеевна была дочерью князя Алексея Ивановича Путятина, о котором мы говорили выше в связи со строительством Троицкой церкви в Костовском погосте.

Если мы представим себе некий видеоряд из рассмотренных портретов «путятинского круга», созданных А.Г. Венециановым, то обнаружим, что большинство из них (кроме портретов мальчиков и более

позднего портрета детей с барашком) почти одинакового относительно небольшого размера: около 30 см в высоту и около 24 см в ширину. Пять из них выполнены в более прочной и долговечной технике — маслом на деревянной доске, что, несомненно, роднит их с иконописью, а также, с уже известной в 1810–1820-х годах раннеренессансной портретной живописью, причем три из пяти имеют пейзажные фоны с частью усадебного парка или сада.

Для исследователей, занимающихся комплексным изучением русской культуры, очевидна связь семейных портретов, изготовленных на заказ, с конкретными интерьерами, для которых они предназначались. В нашем случае мы говорим об усадебном доме князей Путятиных. Исследования истории семейных владений приводят нас к пониманию того, что первоначально художественное собрание Путятиных находилось не в Бологом (где в деревянном усадебном доме «готической» архитектуры на рубеже XIX–XX веков размещался знаменитый археологический и историко-художественный музей князя Павла Арсеньевича), а в другом месте. Портреты Венецианова раннего «сафонковского» периода были написаны по заказу деда знаменитого археолога — князя Степана Васильевича Путятина (1764–1826), а Бологое в приданое за супругой Марией Ивановной (урожденной Мельницкой) [53] получил уже его сын Арсений Степанович, известный нам как мальчик, занятый рисованием, на миниатюрном овальном портрете.

Где же первоначально должны были помещаться венециановские шедевры коллекции Путятиных? Князь Степан Васильевич поддерживал своими вкладами Покровский храм в селе Поддубье [54], к приходу которого принадлежала и семья А.Г. Венецианова, написавшего многие иконы храма. С.В. Путятин, заказавший художнику в начале или в середине 1810-х годов портреты своих детей, был владельцем сельца Братское близ Брусова. Отсюда происходил крепостной художник Фёдор, учившийся у А.Г. Венецианова и получивший фамилию Братский по названию усадьбы, к которой был приписан. Это была относительно скромная усадьба, располагавшаяся на высоком берегу маленькой речки. Аллеи необычного соснового регулярного парка расходились по косогору от небольшого усадебного дома.

Нам известны два изображения этого дома, по которым можно представить его масштаб и внутреннее убранство: живописный этюд 1902–1903 годов С.С. Митусова, пасынка князя Павла Арсеньевича Путя-

тина [55], и фото 1926 года из собрания удомельского краеведа Б.К. Виноградова [56], который показал мне усадебный парк, место усадебного дома и предоставил цифровую копию фотографии.

На основании этих иконографических источников можно сделать заключение, что в основе это было здание рубежа XVIII–XIX веков — прямоугольное в плане, относительно небольшого размера. Приземистый нижний этаж был сложен из кирпича и, видимо, выполнял хозяйственную функцию: на фотографии он выглядит как цокольный. Дом был снаружи побелен, поэтому верхний, жилой, этаж, обшитый тесом, как и портик, на живописном этюде кажется каменным. Однако по более поздней фотографии видно, что парадные части здания были деревянными. По главному фасаду располагалось в ряд всего семь окон. В центре под портиком была нешироkая и довольно низкая входная дверь, что может свидетельствовать о более древней основе нижнего этажа. Второй деревянный этаж практически не имел декора. Единственное украшение дома — тосканский четырехколонный портик с более широким средним интерколумнием и низким «греческим» фронтоном. Возможно, портик возводили позже, так как расстановка колонн не точно соответствует простенкам между окнами и поскольку совершенно отсутствуют какие-либо намеки на фасадные пилястры позади колонн. При этом колонны были поставлены на «неправильные» высокие кубовидные тумбы, что сближает этот скромный портик со знаменитым монументальным творением Н.А. Львова в усадьбе Знаменское-Раёк.

Можно представить себе простой, даже полностью деревянный в начале XIX века, интерьер «парадных» комнат этого скромного помещичьего дома. Именно в таком интерьере, где едва помещались все обитатели — члены многочисленной семьи князя Степана Васильевича, должны были находиться заказанные художнику портреты [57], поэтому их камерный размер был очень удобен и, вероятнее всего, в семье уже имелась более ранняя портретная галерея XVIII века с определенными размерами картин, которые в то время развешивали в несколько рядов. Для деревянного дома с изменчивой по сезонам влажностью, конечно, лучше подходили картины, написанные на дереве, — более прочные, чем холсты.

Остается еще один вопрос: каково место в этой портретной галерее так называемых бытовых картин: портрета пожилой женщины (уже не будем называть ее крестьянкой) и портрета ее молодого родственника — бородатого мужчины, разрезающего хлеб? Если они висели на одной стене (в

одном помещении зала или небольшой гостиной) с портретом княжны Веры Степановны и с портретами ее братьев, то почему они попали в семейную галерею в дом, где, очевидно, было недостаточно места для «музеума»?

Пока у нас нет ответов на эти вопросы. Можно высказать предположение, наверное, неожиданное. Вероятно, на этих картинах изображены не крестьяне, а члены семьи владельцев Братского, либо — очень близкие к семье люди. Для рассматриваемой эпохи (после Отечественной войны 1812 года) года создание костюмированного портрета в «народном» духе уже не было новостью (вспомним даже «довоенный» портрет Агафьи Левицкой, написанный ее отцом, знаменитым художником и учителем В.Л. Боровиковского).

В качестве примера можно рассмотреть и знаменитую работу А.Г. Венецианова, относящуюся к тому же раннему «сафонковскому» периоду и тоже имеющую пейзажный «парковый» фон. «Очищение свеклы» (ГРМ, Ж-5155) — картина, которая была написана, видимо, осенью 1822 года, поскольку 28 марта 1823 художник поднес Александру I «картину пастельными красками «Очищение свеклы», за которую получил 1000 рублей. Очень важно, что император, понимая смысл и художественную ценность картины, распорядился поместить ее в Бриллиантовую комнату Зимнего дворца, где хранились императорские регалии и драгоценности [58]. И хотя в начале XX века считалось, что на картине изображена «группа крестьян» [59], мы должны признать, что очевидная крестьянка здесь только одна — женщина с грустным выражением лица, которая сидит в центре на некоем холмике-возвышении. Все остальные персонажи — две женщины и дети — одеты и выглядят не как крестьяне. Скрытый символический евхаристический подтекст, связанный со свеклой как с корнеплодом, название которого созвучно винограду [60], как и цвет его сока [61], указывает на важное духовное значение, которое подразумевал здесь художник. В эмблематике эпохи классицизма существовал девиз «Dulcedo occulta» — «Сладость сокрытая», совмещавшийся с изображением «сладкого корня» [62].

Идеи единения в церковной жизни всех слоев русского народа, которые распространились в просвещенной дворянской среде особенно после 1812 года, находили выражение в таких сюжетах и вполне могли быть отражены как в костюмированных портретах, так и в специальном заказе портретов крестьян, очень близких к семье. Например, в случае с «Очищением свеклы» изображенная в центре крестьянка могла быть кормилицей в дворянской семье.

В заключение хотелось бы отметить, что настоящая статья не имеет цели ответить на все вопросы, более того — мне хотелось эти вопросы обозначить и проявить пути поиска ответов на них. Например, дело будущего — определение изображенного А.Г. Венециановым молодого военного на портрете из ГРМ (ЖБ-696) [63], на котором сохранялась надпись, что это князь Павел Алексеевич Путятин. Портрет датирован по характеру костюма и прически изображенного 1830-ми годами, написан на холсте, но имеет очень близкие размеры к ранним портретам на дереве, которые мы исследовали в этой статье: 32,5 х 25, так что вполне может составлять с ними экспозиционный ряд. Вероятно, как уже было отмечено В.Л. Мельниковым, этот портрет тоже происходит из собрания князя П.А. Путятина [64].

В связи с тем, что мы теперь представляем себе о семье князей Путятиных как заказчиках А.Г. Венецианова, нужно согласиться с удомельским исследователем А. Подушковым, указавшим, что эта семья имела важное значение в жизни и творчестве художника. Вплоть до того, что князья Путятины могли способствовать приобретению А.Г. Венециановым земель по соседству с их древними вотчинами, будучи знакомыми по московскому или петербургскому сообществу, поскольку портреты сыновей князя С.В. Путятина могли быть созданы и около 1810 года, если внимательно посмотреть на их возраст [65].

К сказанному добавим стихотворение князя П.А. Путятина, которое родилось, очевидно, под влиянием семейной портретной галереи и работ А.Г. Венецианова в ее составе. Здесь отразился образ парадного женского портрета XVIII века, с почти неизменным закрытым веером, указывающим на отложенное кокетство и естественную, правдивую добродетель. Отразились и пейзажные мотивы кустов усадебного сада, с порхающими по ним певчими птицами, которые как будто вдохновлены усадебным садом на косогоре в Братском, где жил заказчик А.Г. Венецианова князь Степан Васильевич Путятин.

Старорусский портрет [66].

Смотрю на чудные черты
Они полны какой-то муки,
Продукт ли это суеты,
Иль отраженье светской скуки?
Сжимая веер свой в руке,
Смеясь натянуто, лениво,

Она глядит как на кусте
Порхает пеночка игриво. -
Но нет — она не развлечет,
Её певунья не прельщает,
Не увлекает и почёт,
И все что перед ней мелькает.
Теперь ей сроден новый строй,
Толпа поклонников изящных,
Гусаров, кирасиров рой
И лепет пошлостей ужасных.
Еще б поющий соловей,
Привлек к себе ее вниманье
Прекрасной песнию своей
Как старое воспоминанье,
Прошедших невозвратных дней
Любви и первого признанья,
Когда в саду в тени ветвей,
Они слились в немом лобзаньи.

Примечания:

1. «…въ картинѣ Хвощинскаго [“Старикъ и молодой”], въ св. Андреѣ и въ “Зимѣ” одинаково нарисована и написана столь характерная рука съ растопыренными пальцами. Очень схожи и всѣ три картины по коричневому густому тону, напоминающему Боровиковскаго только на первый взглядъ и очень типичному для Венеціанова, у котораго онъ иногда проглядываетъ даже въ послѣднихъ его работахъ. Разъ признавъ эти три картины за работы Венеціанова и сличивъ ихъ съ портретами членовъ семьи Путятиныхъ — приходится предположить, что и “Петръ Великій подъ Прутомъ” — его кисти». Врангель Н.Н. Алексей Гавриловичъ Венециановъ в частных собраниях // Аполлон. — 1911. — № 5. — С. 44. Цит. по электронному ресурсу: URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%93%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%92%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%B2_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BD%D1%8B%D1%85_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%D1%85_(%D0%92%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C)/%D0%94%D0%9E (дата обращения: 02.03.2023). См. также: URL: https://imwerden.de/pdf/apollon_1911_05.pdf (дата обращения: 02.03.2023).

2. Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии. — М.: ГТГ, 2021 (о портрете детей Путятиных: с. 171, 317).

3. Алексей Венецианов: пространство, свет и тишина. — М.: ГТГ, 2021.

4. *Виноградов Б.К., Иванова Н.И.* Венецианов в Сафонково. — Удомля, 2020. — С. 41–43 (раздел «Путятины»).

5. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 295.

6. Алексей Венецианов: пространство, свет и тишина. — М.: ГТГ, 2021. — С. 202. Валентин Петрович Ваулин (1900–1982) — сын известного художника-керамиста и крупного предпринимателя в сфере изготовления фасадной керамики начала XX века Петра Кузьмича Ваулина, который был близок к художественному кругу князя П.А. Путятина и Н.К. Рериха.

7. Картина приобретена в 1979 г. в Нью-Йорке на аукционе Christie's.

8. Старые годы: каталог выставки картин. Санкт-Петербург // Сириус. — 1908. — Ноябрь-Декабрь. — С. 32 (ссылка обнаружена в пояснительной статье С.С. Степановой: Алексей Венецианов: пространство, свет и тишина. — М.: ГТГ, 2021. — С. 204).

9. Например: *Мельников В.Л.* Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба. — СПб.-Вышний Волочёк, 2000. — С. 40; *Подушков Д.Л.* Художник А.Г. Венецианов в Удомельском крае. Удомельские ученики. — Вышний Волочёк, 2013. — С. 55.

10. *Маковский С.* Русские комнаты (Serge Makoffsky: Les salles Russes à l' Exposition de «Staryé Godý») // Старые годы. — 1908. — Ноябрь-декабрь. — С. 740.

11. *Савинов А.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. — М., 1955. — С. 21.

12. Это было время, когда А.Г. Венецианов (в феврале 1830 г.) получил академическое звание «живописца Его Императорского Величества» с ежегодным жалованием в 3000 рублей (Петров П. Сборник материалов для истории Императорской Академии Художеств за сто лет ее существования. Часть 1. — СПб., 1865. — С. 251).

13. *Степанова С.С.* Алексей Венецианов: пространство, свет и тишина. — М.: ГТГ, 2021. — С. 204.

14. Там же.

15. *Винклер П. фон*. Родословия Русского дворянства. Дворяне и графы Путятины. — СПб., 1895. — С. 15.

16. *Мельников В.Л.* Указанное сочинение.

17. Старые годы: каталог выставки картин. Санкт-Петербург // Сириус. — 1908. — Ноябрь-Декабрь. — 86 с.: схема, 1 вклад. л. — С. 32: «Под №159. Венецианов, Алексей Гаврилов., 1780–1847 г. Семья князей Путятиных. Соб. В.Б. Хвощинского в Риме».

18. О фотографировании коллекции сообщал из Рима художник В.И. Шухаев в письме к Д.Н. Кардовскому в январе-феврале 1914 г. Текст письма опубликован по публикации в журнале «Советский музей», 1989, № 2: Март-апрель (№ 106), на электронном ресурсе: URL: http://museums.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000002/st017.shtml (дата обращения 08.02.2023).

19. *Дмитриев В.* Неуклюжие ученики (по поводу нескольких картин из собрания В.Б. Хвощинского) // Аполлон. — 1917. — № 4–5. — С. 1–12. Репродукции картин вставлены отдельными вклейками без нумерации: рассматриваемый нами потрет детей между с. 28–29. К сожалению, о нем ничего нет в тексте статьи, а сам этот текст представляет собой что-то вроде критического фельетона, направленного на принижение ценности коллекции, отчего складывается впечатление специального заказа в связи с аукционом.

20. А.Г. Венецианов имел в своем собрании подлинные работы В.Л. Боровиковского, что были широко известно среди его современников (Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 275).

21. *Алексей Гаврилович Венецианов.* Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 89–90, 299, 301, 305.

22. Генерал-лейтенант, последний начальник Царскосельского Дворцового управления и последний владелец Блавского перед 1917 г.

23. Храм строился по инициативе прихожан во главе с князем Алексеем Ивановичем Путятиным (1748–1831): ГАТО, ф. 160, оп. 6, д. 2851, л. 1. Прошение прихожан Михайловского Костовского погоста Вышневолоцкого уезда архиепископу Тверскому и Кашинскому Мефодию о разрешении построить каменную церковь, декабрь 1811 года. Ссылка обнаружена в статье: Соловьев Н.А. Погост Костовская Троица, Максатихинский район Тверской области. — URL: http://hram-tver.ru/index.php/khramy-tverskoj-oblasti/maksatikhinskij-rajon/1070-natashino-kostovka-kostovskoe-kostovskij-pogost-troitskaya-tserkov (дата обращения: 16.03.2023). Князь А.И. Путятин похоронен под алтарем Троицкого храма: Соловьев Н.А. Максатихинский район. Наташино (Юренево). Погост Костовская Троица. — URL: http://matveevo.prihod.ru/khramy_vyshnevolockogo_uezda/view/id/1204379 (дата обращения: 25.05.2023).

24. *Алексей Гаврилович Венецианов*. Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 318. Художник собирался в гости к владельцам Блавского в 1840 г. (с. 101).

25. *Алексеева Т.* Неизвестные произведения венециановской школы // Искусство. — 1953. — № 3. — С. 84, 87.

26. Очевидная опечатка в инициалах: должно быть «А.И.» или «П.А.», если к этому времени за строительством церкви уже наблюдал сын Алексея Ивановича князь Петр.

27. Манекен.

28. *Свиньин П.П.* Выставка в Академии художеств. 1827 // Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 275.

29. *Свиньин П.П.* Выставка в императорской Академии Художеств // Отечественные записки. Часть 32. — СПб., 1827. — С. 318.

30. *Петров П.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Отец русской бытовой живописи // Русская старина. Том XXIII. — СПб., 1878. — С. 458.

31. *Мроз Е.К.* Алексей Гаврилович Венецианов и его ученики (1940) // Алексей Гаврилович Венецианов и ученики. — Тверь, 2014. — С. 90.

32. *Мроз Е.К.* Там же. — С. 108.

33. *Виноградов Б.К., Иванова Н.И.* Венецианов в Сафонково. — Удомля, 2020. — С. 427.

34. *Свиньин П.П.* Выставка в императорской Академии Художеств // Отечественные записки. Часть 32. — СПб., 1827. — С. 325.

35. Князь Арсений Степанович также хорошо разбирался в архитектуре. Он был знаком с архитектором А.С. Каминским, которому заказал проект Казанского собора для основанного им Вышневолоцкого Казанского монастыря.

36. *Путятин П.А.* Воспоминания князя Павла Арсеньевича Путятина // Русская старина. — 1887. — Январь-февраль-март. — Том 53. — СПб., 1887. — С. 108.

37. Например, художник А.Н. Мокрицкий (1810–1870) в 1836 году отметил свое посещение А.Г. Венецианова (К. Брюллов был знаком с князьями Путятиными из Бологого): «9 декабря. Среда. (…) он [Брюллов] прислал за мной, предлагая чаю, просил меня остаться с ним, но, как я дал слово Виктору Андреевичу [Трипольскому] идти к Венецианову, то не мог остаться. Хорошо, что Брюллов не согласился идти со мною к Венецианову, отговариваясь усталостью, а то бы досталось мне за угощение: мы застали там деревенских князей сиятельных, а они, рассказывая про покосы, про хлеба и про старинушку, убаюкали бы гостя, привыкшего парить на крылатых конях в поднебесной!» (*Алексей Гаврилович Венецианов*. Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 240–241).

38. *Мельников В.Л.* Наследие А.Г. Венецианова в семейном кругу князей Путятиных и Рерихов // Грани эпохи. — 2021. — № 85. — С. 2. — URL: http://www.facets.ru/pic/85/8509/8509.pdf (дата обращения: 10.03.2023).

39. *Виноградов А.Н.* Палеографическое собрание князя П.А. Путятина // Памятники древней письменности / Издано под наблюдением секретаря Общества любителей древней письменности Ф.И. Булгакова. Том 1. — СПб.: типография В.С. Балашева, 1878–1879. — С. 215. — URL: https://znanium.com/read?id=179427 (дата обращения: 10.03.2023).

40. *Мельников В.Л.* Князь Павел Арсеньевич Путятин и его бологовская усадьба. — СПб.-Вышний Волочёк, 2000. — С. 38. Его репродукция была опубликована Н.Н. Врангелем (*Врангель Н.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. — СПб., 1911), поскольку П.А. Путятин предоставил портрет на выставку 1911 года.

41. *Врангель Н.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. — СПб., 1911.

42. По поводу «старушки-крестьянки» и мальчика Арсения Степановича содержатся рассуждения в недавней публикации: *Томашева И. Г.* Русская живопись первой половины XIX в. в экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь: протореализм, ранний и поздний романтизм // София: электронный научно-просвет. журнал. — 2021. — № 1. — С. 67–76. — URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/259507/1/67-76.pdf (дата обращения 10.02.1023).

Заметим, что автор остается в плену формалистического и «наивно-тактильного» подхода советского искусствоведения, совсем не уделяя внимания смыслу портретов и не стремясь вникнуть в суть их происхождения. Совершенно не крестьянский и даже не русский костюм «старушки» не вызвал у автора никаких вопросов, к тому же неправильно указана основа портрета А.С. Путятина: автор пишет, что это холст, тогда как на самом деле ¬— картон.

43. *Врангель Н.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. — СПб., 1911. Подпись под иллюстрацией без номера страницы.

44. *Фомичева З.И.* Творчество А.Г. Венецианова в первой четверти XIX века. — Л., 1949.

45. Цит. по: *Перхалев Б., Сычев В.* Венециановские портреты Путятиных / публ. М. Сиваковой // Перекресток всех дорог. Бологое. — 1 июня 2022 года. — № 22. — URL: https://perekrestok.pro/people/10895-venecianovskie-portrety-putyatinyh.html (дата обращения: 02.03.2023).

46. (*Максимович-Амбодик Н.*) Эмблемы и символы / вступительная статья и комментарии А. Махова. — М., 1995. — С. 45, 53.

47. Обычно не вызывает сомнений принадлежность этой девушки к крестьянскому сословию (*Чижикова Е.* Венецианов. «Девушка в бурачком» // Художник. — 1963. — № 3. — С. 35–37), однако явно видимый на переднем плане элемент ее сарафана со специально кроеной проймой (а не с прямыми лентами бретелей, как в крестьянских сарафанах) заставляет задуматься об истинном положении героини в обществе. Видимо, и ранее у исследователей возникали сомнения в сословной принадлежности изображенных А.Г. Венециановым в «крестьянском обличье». Например, еще в 1955 году А.Н. Савинов указывал на «печать мысли и чувства» на лице крестьянина, отрезающего ломоть хлеба, и заключал в кавычки наименование крестьянами изображенных: *Савинов А.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. — М., 1955. — С. 109.

48. Картина экспонировалась на выставке Общества поощрения художников в 1824 году (*Савинов А.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. — М., 1955. — С. 106–107).

49. Поступление в 1906 от гравера Василия Васильевича Матэ (Санкт-Петербург). Для нашей темы важно, что В.В. Матэ сотрудничал с общиной Святой Евгении, а ее основала и возглавляла принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, дочь великой княжны Марии Николаевны и герцога Максимилиана Лейхтенбергского, в круг общения которых входила семья князя Арсения Степановича Путятина из Бологого. На основании художественных контактов В.В. Матэ становится ясно, что он был близок к основателю Русского музея, великому князю Владимиру Александровичу, на стипендию которого В.В. Матэ учился в Париже, а также к художественному сообществу Н.К. Рериха и семьи Путятиных (Рериховский век. Каталог выставки / ответственные редакторы А.А. Бондаренко и В.Л. Мельников. — СПб., 2009. — С. 165).

Размышляя о символических значениях аксессуаров этого портрета, заметим, что бурачок (бурак) в руках девушки — это берестяной сосуд, который использовался для хранения не только сыпучих продуктов, но и жидкостей, а также для сбора грибов и ягод (*Мищенко О.В.* К этимологии рус. диал. «бурак» // Рябининские чтения — 2003 / редколлегия: Т.Г. Иванова (ответственный редактор) и др. Музей-заповедник «Кижи». — Петрозаводск, 2003. — URL: https://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2003/83.html#:~:text=%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B0%20%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BA%20(%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%BA%2C%20%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%BA%2C,%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F%20%D0%B8%D0%BB%D0%B8%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B8%20%D1%87%D0%B5%D0%B3%D0%BE%E2%80%93%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D0%BE (дата обращения: 17.03.2023). В этимологическом отношении в то время название этого предмета сближалось с его омонимом, обозначающим свеклу, — бурак, как следует из словаря В.И. Даля: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Часть 1. А–З. — М., 1863. — С. 125–126; то есть бурак (сосуд) и по смыслу вызывал ассоциации со свеклой, о важном значении которой будет сказано ниже в связи с картиной «Очищение свеклы».

50. Государственный Русский Музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог А–И. Том 2. — СПб., 2002. — С. 121. Заметим, что семья Ляпуновых, откуда в 1919 году картина поступила в музей, была в родстве с князьями Путятиными.

51. Вспомним, в связи с этим, что знаменитый сегодня этюд «Голова крестьянина» (ГТГ) предназначался для образа Христа (*Юренев С.Н.* Отчет об экспедиции в венециановские места, в Брусовский район Калининской области (1937–1939) // Алексей Гаврилович Венецианов и ученики. — Тверь, 2014. — С. 73).

52. *Подушков Д.Л.* Художник А.Г. Венецианов в Удомельском крае. Удомельские ученики. — Вышний Волочёк, 2013. — С. 60.

53. Княгиня Мария Ивановна Путятина (урожденная Мельницкая), как и ее сестра Софья Ивановна, которая была замужем за князем Д.А. Эристовым, оставалась официальной владелицей значительной части земель Бологого (Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. Часть 2. — М., 2006. — С. 587) и большой усадьбы, унаследованной ее сыном Павлом Арсеньевичем. А усадьбу Эристовых Высокое, также расположенную на берегу озера Бологое, впоследствии унаследовал сын Павла Арсеньевича Путятина Михаил Павлович.

54. *Ивлев Д.М.* Поддубье. Покровский храм // Наследие Вышневолоцкого уезда. Выпуск 6. А.Г. Венецианов и его ученики на Вышневолоцкой земле / главный редактор Д.М. Ивлев. — Вышний Волочёк, 2022. — С. 83.

55. Этюд, находящийся в собрании Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов, экспонировался на юбилейной выставке, посвященной Пакту Рериха: Рериховский век. Каталог выставки / ответственные редакторы А.А. Бондаренко и В.Л. Мельников. — СПб., 2009. — С. 78.

56. Передано Б.К. Виноградову Л.И. Соловьевой в 1998 г. (*Виноградов Б.К., Иванова Н.И.* Венецианов в Сафонково. — Удомля, 2020. — С. 332).

57. С нашей точки зрения, маловероятно нахождение «путятинских» портретов А.Г. Венецианова в имении В.С. Путятиной, в замужестве Поздеевой, Петровский погост (сельцо Спасское), хотя она и получила его в приданое от отца, князя Степана Васильевича (*Виноградов Б.К., Иванова Н.И.* Венецианов в Сафонково. —

Удомля, 2020. — С. 348–349). Вряд ли князь передал дочери свою основную усадьбу, да и семейные портреты в усадебном пространстве того времени обычно связывались с преемственностью по мужской линии, то есть с принадлежностью к семейному древу фамилии. Даже если изначально портреты и находились в Спасском, то все равно усадебный дом здесь был относительно небольшим — деревянным и одноэтажным.

58. Из письма А.Г. Венецианова А.Н. Оленину (март 1827): «…в 1823 году в первый раз имел щастие представить покойному государю императору Александру Павловичу картину пастельными красками “Очищение свеклы”. Государь мне пожаловал 1000 рублей и кар¬тину приказал хранить в бриллиантовой комнате». Цит. по: *Алексей Гаврилович Венецианов.* Статьи. Письма. Современники о художнике / составление и вступительная статья А.В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 157. Это же письмо процитировано: Петров П.Н. Алексей Гаврилович Венецианов. Отец русской бытовой живописи // Русская старина. Том XXIII. — СПб., 1878. — С. 279.

59. Такое произвольно-материалистическое истолкование приводило даже к курьезному заключению, что крестьянка огорчена ожидающей ее новой порцией работы: *Савинов А.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. — М., 1955. — С. 58.

60. Фр.: raisin (виноград) — racine (корень).

61. В качестве примера такого истолкования свеклы (корнеплодов) можно привести иконографию Троицы Ветхозаветной XVII–XVIII веков (например, из Музея им. Андрея Рублёва), где свекла появляется на столе перед ангелами вместо (или вместе с виноградом) как евхаристический жертвенный символ.

62. (*Максимович-Амбодик Н.*) Эмблемы и символы / вступительная статья и комментарии А. Махова. — М., 1995. — С. 188.

63. Государственный Русский Музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог А–И. Том 2. — СПб., 2002. — С. 131.

64. Портрет поступил в музей от Евгении (Женни) Лазаревны Румановой (1893–1939), входившей в круг общения Рерихов и князя П.А. Путятина: Мельников В.Л. Наследие А.Г. Венецианова в семейном кругу князей Путятиных и Рерихов // Грани эпохи. — 2021. — № 85. — С. 6. — URL: http://www.facets.ru/pic/85/8509/8509.pdf (дата обращения: 10.03.2023).

65. *Подушков Д.Л.* Художник А.Г. Венецианов в Удомельском крае. Удомельские ученики. — Вышний Волочёк, 2013. — С. 56–57.

66. Печатается по авторской рукописи рубежа XIX–XX веков: ОР ИРЛИ РАН. Р. I. Оп. 22. Д. 558. Л. 53. Рукопись опубликована: *Мельников В.Л.* Наследие А.Г. Венецианова в семейном кругу князей Путятиных и Рерихов // Грани эпохи. — 2021. — № 85. — С. 5. — URL: http://www.facets.ru/pic/85/8509/8509.pdf (дата обращения: 10.03.2023).






Рис. 1. А.Г. Венецианов. Портрет княжны В.С. Путятиной. Вт. Пол. 1810х. Дерево, масло. ГТГ
Рис. 2. А.Г. Венецианов. Портрет детей князей Путятиных. Нач. 1830х. Картон, масло. ГТГ
Рис. 3. В.Л. Боровиковский. Дети, играющие с барашком. 1790е. Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина
Рис. 4. Б.Э. Мурильо. Иоанн Креститель с ягненком. Художественно-Исторический музей, Вена






Рис. 5. Костовский погост (Наташино). Троицкая церковь. Фото 1971 г. из статьи Н. Соловьева «Максатихинский район. Наташино (Юренево). Погост Костовская Троица»
Рис. 6. А.Г. Венецианов. Портрет А.С. Путятина. Ок. 1815. Национальный Художественный музей Республики Беларусь
Рис. 7. О.А. Кипренский. Портрет А.А. Челищева. Ок. 1809. ГТГ
Рис. 8. В.А. Тропинин. Портрет сына Арсения Тропинина. 1818. ГТГ






Рис. 9. Князь П.А. Путятин. Санкт-петербургский государственный Музей-институт семьи Рерихов
Рис. 10. А.Г. Венецианов. Портрет П.С. Путятина. Ок. 1815. Фоторепродукция начала XX в.
Рис. 11. А.Г. Венецианов. Портрет «старушки-крестьянки». 1820е (?). Дерево, масло. Национальный Художественный музей Республики Беларусь
Рис. 12. А.Г. Венецианов. Крестьянин, отрезающий ломоть хлеба. 1820е (?). Дерево, масло. ГРМ






Рис. 13. А.Г. Венецианов. Девушка с бурачком. До 1824. Дерево, масло. ГРМ
Рис. 14. А.Г. Венецианов. Крестьянин со скрещенными руками (Апостол Лука). 1810е. Дерево, масло. ГРМ
Рис. 15, 16. А.Г. Венецианов. Портреты Л.А. Стромиловой (урожденной княжны Путятиной) и А.С. Стромилова. 1816–1817. ГРМ





Рис. 17. А.Г. Венецианов. Портрет Л.А. Стромиловой (урожденной княжны Путятиной). Ок. 1820. ГТГ
Рис. 18. А.Г. Венецианов. Портрет Е.А. Балкашиной (дочери Л.А. Стромиловой и внучки князя А.И. Путятина). 1820–1821. ГТГ
Рис. 19. А.Г. Венецианов. Очищение свеклы. 1821. ГРМ






Рис. 20. С.С. Митусов. Усадебный дом в Братском. 1902–1903. Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов
Рис. 21. Неизвестный художник школы А.Г. Венецианова (А.А. Алексеев?). Интерьер. Диванная. 1820-е. Из имения Философовых Богдановское Псковской губ. Псково-Изборский музей-заповедник
Рис. 22. Г.В. Васильев (Сорока). Портрет А.И. Поздеева (сына В.С. Поздеевой, княжны Путятиной, и внука С.В. Путятина). Кон 1840х–нач.1850х. Х., м. 27х22,5. ГРМ
Рис. 23. А.Г. Венецианов. Портрет неизвестного из семьи Путятиных (Павла Алексеевича Путятина?). 1830е. ГРМ

А.С. СЫСОЕВА
Аспирант МГАХИ им В.И. Сурикова
e-mail: anastationl21@gmail.com

A.S. SYSOJEVA
Postgraduate student of the Moscow State Surikov Art Institute
e-mail: anastationl21@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_209_216

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

POPULARIZATION OF MONUMENTAL-DECORATIVE ART

В 2010–2020-х годах в Москве был проведен ряд мероприятий, влияющих на популяризацию одного из видов монументально-декоративной живописи — муралов. Наибольшую заинтересованность в создании муралов и, соответственно, в сотрудничестве с современными молодыми художниками-монументалистами и проведении популяризующих мероприятий проявляют коммерческие структуры. Привлечение внимания к возможностям монументально-декоративной живописи в городской среде способствует повышению художественных качеств, расширению круга сюжетов и изменению отношения к муралам в позитивную сторону в целом.

The article is devoted to the analysis of the methods and functions of popularization of urban mural painting as a type of monumental and decorative painting, using the example of Moscow events in the 2010s–2020s. Commercial groups are the most interested in creating murals, accordingly, they are interested in a cooperation with young muralists and in conducting mass promotional events. The promotion of murals as modern monumental painting can help to improve the artistic quality and expand the range of subjects of this art form. And also, it helps the public to understand urban mural painting as a professional art practice. In general, it contributes to a positive change in attitudes towards this type of art.

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, муралы, популяризация, искусство в городском пространстве, фестивали.

Keywords: monumental painting, decorative painting, murals, popularization, art in urban space, festivals.

Одним из видных явлений искусства наших дней по праву считается монументально-декоративная живопись. Монументальная традиция России имеет богатую историю, уходящую корнями в советское время, когда она была представлена объединением «Изобригада», творчеством А.А. Дейнеки, М.Л. Бойчука, Л.А. Бруни, В.А. Фаворского и многих других. Вклад этих художников в художественный процесс своего времени весьма хорошо изучен [10; 12; 13]. Для поколений, выросших в среде, наполненной монументально-декоративными произведениями, этот вид искусства имеет особенное значение. Вместе с тем к настоящему времени во многих аспектах заметно изменились не только художественные, но и социальные процессы [9]. Понятие монументально-декоративного искусства сегодня расширило свои границы и стало включать ряд новых, не известных в советское время, художественных практик [7]. Вместе с тем ввиду относительной новизны явления в академической среде нет устоявшихся дефиниций для круга творческих практик, основанных на создании монументальных изображений в городской среде.

Многогранность и неоднородность этого явления на современном этапе делает его сложным в качестве объекта исследования. Отсутствие общепринятой терминологии в отношении поля художественных практик, связанных с созданием монументально-декоративных по характеру и живописных по технике произведений, также добавляет сложности в изучение названного феномена современного искусства.

Вместе с тем нельзя не отметить заметный исследовательский интерес к монументально-декоративной живописи как современной, так и в исторической перспективе [3–5]. Вопросом современного со-стояния монументально-декоративной живописи в России интересо-вались такие исследователи, как М.Ю. Ушакова [14]. Несмотря на жи-вой интерес к теме муралов в целом, внимания аспекту их популяризации уделено недостаточно. Этот факт определяет актуальность во-проса популяризации монументально-декоративной живописи в целом и данного исследования в частности. Отличительной чертой современного художественного

процесса является то, что большинство интересных мероприятий, посвященных созданию монументально-декоративных росписей в городской среде, происходят по частной инициативе, то есть без участия государственного заказа, поэтому зачастую они оказываются вне интересов официальной науки. Будучи фактом современного художественного процесса, монументально-декоративная живопись, представленная росписями городских открытых пространств, не может быть исключена из поля зрения гуманитарных исследований. Цель настоящего исследования — изучить способы популяризации монументально-декоративной живописи в XXI веке, а также их функции и значение для данного вида живописи.

В данном исследовании фокус внимания сосредоточен на таком проявлении монументально-декоративной живописи, как муралы, — этот вид искусства размещается в городском пространстве и адресован неограниченному количеству зрителей. Корнями монументальная живопись, размещаемая в городском пространстве, уходит в начало XX века, генетически при этом связана со многими явлениями в истории искусств (от первобытной наскальной живописи через фресковую религиозную живопись и до экспериментов авангардистов в XX веке).

В сознании современной публики и некоторых исследователей (Ю.С. Семенова, Е.С. Тихонова) [11] муралы связываются с таким понятием, как стрит-арт (в силу направленности на размещение в городской среде), а также с граффити, которое, в свою очередь, нередко относят в подвид стрит-арта, наряду с уличным искусством непрофессионального характера (песни, танцы). Другое направление — паблик-арт, где классификация совершается, исходя не из формального соот-ветствия критерию «где», а сфокусировано на «как», что определяет главных участников этого поля практик — профессиональных художников и архитекторов, создающих произведения и концепции для развития среды. Итогом колебания монументально-декоративной живо-писи между этими двумя ветвями современного искусства становится неоднозначность этого феномена в глазах современной публики: «…Особенно жалко людей, живущих прямо рядом с этим муралом и вынужденных видеть эти малярные творчества постоянно…» [8].

Несмотря на популярность монументально-декоративной живо-писи для преобразования городской среды, ее популяризация движется в ином русле относительно такого вида монументального искусства, как скульптура, которая на сегодняшний день является инструментом ре-

шения эстетических и идеологических задач в руках государства. Специфические черты монументально-декоративной живописи, относительная новизна этого явления, контрастность по отношению к смежным явлениям искусства предыдущих эпох ставят вопрос о необ-ходимости популяризации этого явления.

Однако имеют значительный вес и те феномены популяризации монументально-декоративного искусства, которые проходили и/или существуют на сегодняшний день. В первую очередь, это арт-фестивали, первый из которых прошел в Москве в 2007 году, а последний (и самый масштабный) продолжается и сегодня.

В сентябре 2007 года в Москве прошла беспрецедентная городская художественная акция «Раскрась Москву». Организована она была группой компаний «МИАН» и приурочена к 12-летию этого агентства недвижимости. Лосиноостровский район (ст. м. «Бабушкинкая») украшали российские и голландские художники. В результате акции было создано двенадцать муралов.

В 2013–2014 годах в Москве был проведен арт-фестиваль «Лучший город земли». Событие происходило при поддержке Департамента культуры и группы компаний ПИК. Этот фестиваль был организован на площадке под названием «СахАрт» — первой легальной в Москве площадке для граффити на территории бывшего Краснопресненского сахаро-рафинадного завода. Наряду с муралами, в рамках данной акции были созданы также и граффити. Однако отмечалась низкая доступность украшенных площадей поверхностей зданий.

Итак, для обоих фестивалей характерно финансирование частными компаниями.

Создание произведения монументально-декоративной живописи было включено в фестиваль DOCA (Days of Contemporary Art) в 2018 году. Уличный художник Андрей Бергер расписал один из фасадов ИГУМО. При этом в официальных источниках фестиваля эта акция называется стрит-арт проектом [2]. На примере двух последний освещенных феноменов становится очевидным, что создание муралов тесно связывается со стрит-арт культурой и не выделяется в самостоятельное явление. Стоит отметить, что и этот фестиваль спонсировался частным, а не государственным, образом.

В 2019 году в подмосковном Одинцово (микрорайон Новая Трехгорка) впервые прошел фестиваль Urban Morphogenesis (Культурный код), в результате которого художниками из 26 стран мира было расписано 50

объектов общей площадью более 35 тысяч квадратных метров. Слоганом фестиваля послужили слова «Разрушая стереотипы».

Идеологом и организатором фестиваля выступил Дмитрий Левочкин, междисциплинарный художник. Его идею поддержал Фонд Президентских грантов, а также администрация города Одинцова и частные спонсоры. Однако размер гонораров художникам заметно отличался от привычного им [1]. Самой большой работой стал портрет Юрия Гагарина, выполненный итальянским художником Йоритом Агочем и занявший площадь более восьмисот квадратных метров. Фестиваль продолжился в Челябинске, Солнечнодольске и Казани. Эта художественная акция 2019 года оказалась самым масштабным по сей день феноменом популяризации монументально-декоративного искусства в Москве и округе.

С 2014 года ЦСИ «Винзавод» проводит фестиваль АРТМОС-СФЕРА, который проходит и по сегодняшний день. В 2023 году биеннале пройдет с 31 мая по 31 июля. В этом году биеннале впервые «выйдет в город»: работы художников можно будет увидеть на территории близ ЦСИ (Арт квартал, Центр дизайна Artplay). Также в рамках биеннале будут представлены не только граффити и инсталляции, как во время III биеннале 2021 года, но и муралы, паблик-арт, перформативные и театральные действия. Участие в биеннале определялось путем опенколла, в результате которого заявлены художники из России и разных стран Европы. И в этом случае наблюдается неотделимость мурал-арта от граффити-культуры, их соседство.

В 2014 году в музее архитектуры им. Щусева прошла выставка «СтритАРХ. От монументальной пропаганды к стрит-арту», в рамках которой велась речь о монументально-декоративной живописи. Кураторы выставки провели мост от монументального искусства СССР к сегодняшнему уличному искусству. На выставке в числе других стри-тартистов были показаны репродукции работ Паши 183 и 310sqad — художников, работавших с брандмауэрами и создававших муралы. Стоит отметить и персональную выставку Паши 183, прошедшей в ММОМА в 2014 году. На сегодняшний день это первая и единственная в России персональная выставка уличного художника.

В 2021 году Госинспекция по недвижимости проводила моло-дежный конкурс мурал-арта «Мы формируем новый облик Москвы». В рамках конкурса были представлены следующие темы: «Комфортная городская среда», «Карта Москвы, округов и районов», «Изображение инспектора Госинспекции по недвижимости», «Изображение квадрокопте-

ра», «Процесс демонтажа зданий строительной техникой», «Надпись «15 лет Госинспекции по недвижимости города Москвы», «Логотип Госинспекции по недвижимости и логотип Комплекса экономической политики и имущественно-земельных отношений правительства Москвы». По неизвестным причинам итоги конкурса не были подведены, однако интересен сам факт того, что он был объявлен.

Обзор феноменов популяризации монументально-декоративной живописи в Москве показал, что на сегодняшний день муралы ассоциируются с уличным искусством, соседствуя с граффити (как, например, в фестивале «Лучший город земли»), не выделяясь в отдельное направление. Создание муралов в Москве до сих пор представляет собой сложную и непрозрачную процедуру. Несколько лет назад рассматривался законопроект о том, чтобы согласование создания муралов происходило только с жителями домов [6], однако он не был осуществлен. Наоборот, законодательство только ужесточилось, в результате чего были закрашены некоторые знаковые муралы. Однако означенные выше фестивали и выставки могут привлечь внимание государства и изменить законодательство таким образом, чтобы создание муралов признавалось в Москве легальным так же, как в Нижнем Новгороде, Казани и других городах, славящихся своим уличным искусством. В любом случае, освещенные кейсы показали, что популяризация мурал-арта повышает его художественное качество, расширяет круг сюжетов, связывает его с профессиональной художественной деятельностью, способствует изменению отношения к мурал-арту в целом в позитивную сторону.

Список литературы:

1. Urban Morphogenesis. Татьяна Барлас // Живое наследие: [сайт]. — URL: https://livingheritage.ru/brand/moskovskaya-oblast/urban-morphogenesis (дата обращения: 08.04.2023).

2. Автор — Андрей Бергер. Стрит-арт. 2018 // Дни современного искусства = Days of Contemporary Art: [сайт]. — URL: http://doca.moscow/doca/2018/proekty/1/ (дата обращения: 08.04.2023).

3. Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 марта 2022 года / под редакцией Д.О. Антипиной, Р.А. Бахтиярова, С.Н. Крылова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. — 607 с.

4. Актуальные проблемы монументального искусства: сбор-ник научных трудов, Санкт-Петербург, 13–14 марта 2020 года / Кафедра монументального искусства Института дизайна и искусств СПбГУПТД. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государст-венный университет промышленных технологий и дизайна, 2020. — 554 с.

5. Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 года / под редакцией Д.О. Антипиной. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных техно-логий и дизайна, 2021. — 670 с.

6. *Белова С., Иванова Е.* Стрит-арту раздвинут рамки творчества // АО «Коммерсантъ», 19.03.2021: [сайт]. — URL: kommersant.ru/doc/4739818 (дата обращения: 08.04.2023).

7. *Крылов С.Н.* К вопросу формирования стрит-арта как направления в искусстве // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — № 8 (51). — С. 73–80.

8. *Лисицына А.* Стрит-арт размером с дом: как муралы меняют жизнь спальных районов Казани: 02.10.2021 // ИА «Татар-информ»: [сайт]. — URL: https://www.tatar-inform.ru/news/strit-art-razmerom-s-dom-kak-muraly-menyayut-zizn-spalnyx-raionov-kazani-5837941 (дата обращения: 08.04.2023).

9. *Пойдина Т.В., Бортников С.Д.* Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций // Мир науки, культуры, образования. — 2011. — № 2 (27). — С. 284–287.

10. Среда. Художник. Время. Монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века / Сборник статей под редакцией Н.И. Аникиной и А.С. Епишина. — Москва : БуксМАрт, 2016. — 176 с.

11. *Тихонова Ю.С.* Граффити — современное монументальное искусство. Тенденции и перспективы развития / Ю.С. Тихонова, Е.П. Семенова // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 марта 2022 года / под редакцией Д.О. Антипиной, Р.А. Бахтиярова, С.Н. Крылова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. — С. 253–261.

12. *Толстой В.П.* Монументальное искусство СССР. — Москва: Советский художник, 1978. — 380 с.

13. *Толстой В.П.* У истоков советского монументального искусства. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. — 240 с.

14. *Ушакова М.Ю.* Мурализм в России: современное монументальное искусство или декоративное оформление городского пространства // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 марта 2022 года / под редакцией Д.О. Антипиной, Р.А. Бахтиярова, С.Н. Крылова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. — С. 446–451.

ТАН И

Аспирант кафедры теории и истории искусства, Московский государственный академический институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств
e-mail: 156105598@qq.com

TANG YI

PhD Candidate of the Department of Art Theory and History, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov under the Russian Academy of Arts
e-mail: 156105598@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_217_224

ВОПЛОЩЁННЫЙ В ДУХОВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД КИТАЙСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX-го ВЕКА

EMBODIMENT OF THE HUMANISTIC APPROACH IN THE SPIRITUAL SPACE OF CHINESE MONUMENTAL ART IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

Современное китайское монументальное искусство адаптируется к разнообразию культурных особенностей и архитектурных пространств. Оно преобразует традиционное искусство, создавая духовное пространство и атмосферу. Настенная живопись используется для преобразования архитектурного пространства, придавая ему эстетическую ценность и воздействуя на психологию людей.

Contemporary Chinese monumental art adapts to the diversity of cultural features and architectural spaces. It transforms traditional art, creating a spiritual space and atmosphere. Mural painting is used to transform architectural space, giving it aesthetic value and influencing people's psychology.

Ключевые слова: монументальное искусство, культурные особенности, архитектурное пространство, настенная живопись, духовное пространство.
Keywords: monumental art, cultural features, architectural space, wall painting, spiritual space.

Во второй половине XX века в Китае происходящая модернизация предоставила монументальному искусству значительно больше архитектурных комплексов в качестве пространственных носителей, чем ранее. В ходе социального развития постепенно начал меняться и весь облик китайских городов. Новые строительства и сооружения стали возникать в крупных, средних и малых городах, увеличивая приток населения. Везде начали появляться школы, парки, дворцы культуры, вокзалы, станции метро, торговые центры, музеи и другие общественные объекты. Улучшилась материальная и культурная жизнь людей, усилилась их тяга и интерес к духовным благам, в связи с возникновением общественных запросов на свободное творческое проявление, у монументального искусства стало возникать всё больше связей с общественной средой. Взаимодействие между творчеством и архитектурой имеет длительную историю, а монументальное искусство, дополняя архитектуру, несет ответственность за распространение культурных ценностей и служит своеобразной духовной составляющей архитектурного пространства.

Отличие современной архитектуры строится на применении новых концепций, методов, технологий, материалов. Так, железобетонные конструкции пришли на смену традиционным деревянным и кирпичным, образуя архитектурные системы с различными визуальными стилями. Основываясь на требованиях современного архитектурного пространства, монументальная живопись наших дней призвана с помощью визуального искусства передавать духовную атмосферу, насыщать ею публику, усиливать присутствие гуманизма в архитектурном пространстве. Современная китайская монументально-декоративная роспись с её богатством материалов и многочисленными меняющимися художественными стилями создала обширные возможности для связей с архитектурной средой, усилила чувство единства и цельного, соединив искусство и инженерию среды, стремясь на основе реального пространства создать духовное с тем, чтобы публика, как бы, физически и ментально чувствовала себя внутри этого пространства. Современное китайское монументальное искусство, об-

ладая новым обликом и особым гуманистическим подходом, создаёт для архитектурного пространства насыщенное жизненной силой внутреннее и внешнее пространства. Оно формирует характеристики пространства и помогает публике приобщиться к культурной среде, предоставляет возможность погрузиться в атмосферу, создаваемую различными формами, методами и стилями. Произведение искусства активно интегрируется в архитектурное пространство, обогащая и преображая его благодаря визуальному и эстетическому воздействию. Таким образом, пространство приобретает не только функциональную, но и выразительную составляющую, становясь площадкой для художественного творчества и носителем новых форм художественного выражения.

Традиционные китайские могильные и храмовые росписи преимущественно фокусируются на религиозных и мистических сюжетах, стремясь убедительно изложить истории и укреплять веру в духовные учения. В основном заказчики действуют в индивидуальном качестве, обращаясь к художникам с просьбой создать произведение, и их личные предпочтения сильно влияют на процесс творчества. В свою очередь, художники зачастую вынуждены принимать второстепенную роль, воплощая в жизнь желания заказчика. В современный период монументально-декоративная живопись чаще заказывается организациями или учреждениями, что предоставляет художникам больше творческой свободы. Работая над проектом для определенной организации, художник должен учитывать интересы заказчика, архитектурный контекст, предпочтения публики и свое собственное творческое видение, разрабатывая комплексный художественный план. Конечная цель - повышение художественной атмосферы определенного здания, создание среды для культивирования эстетического опыта, с учетом интересов организаторов. При создании современной монументальной живописи художники проявляют значительную самостоятельность, акцентируясь на эстетическом восприятии зрителей и оказывая влияние на широкую аудиторию. Ориентируясь на гуманистически насыщенную творческую миссию, авторы стремятся исследовать и раскрывать разнообразные темы в контексте различных культурных, исторических и социальных рамок с целью создания неповторимых художественных произведений, способных находить отклик в обществе. Вопрос интеграции творчества и архитектуры в действительности является вопросом идей, эстетики и эмоций, которые возникают, когда человек сталкивается с пространством. Очевидно, что отношения

человека и пространства — это тот фактор, который нужно учитывать в первую очередь. Необходимо отказаться от традиционного, предвзятого восприятия пространства как доминирующего элемента, акцентировать внимание на человеке, его мыслях и чувствах, занимающих важное место в пространстве. Таким образом, перейти к новому этапу развития взаимодействия человека и пространства, обеспечивая приоритет человека как основы творческого мышления в архитектуре, скульптуре, монументальной живописи и других видах искусства.

Размещённая в зале Вэньцзинь (文津厅) Национальной библиотеки Китая (中国国家图书馆) в Пекине работа Ли Хуаджи (李化吉) «Исток далёк, течение — длинно» («源远流长») состоит из 7 частей. В качестве материала в ней применена пурпурная глина, месторождения которой имеются только в Китае, с проведением последующего обжига для изготовления из неё керамической плитки. Традиционные настенные росписи гробниц эпохи Хань были выбраны в качестве художественного языка, фигуры людей и древние тотемы формируются абрисом с помощью линий. Всё это используется для того, чтобы таким обобщённым языком рассказать о 5 000-летней истории китайской цивилизации, повествование о которой развёртывается на стене этого зала. Беспредельная по силе духовная атмосфера в зале рождается и тематикой, и материалом, и художественным языком, поэтому находящиеся в зале библиотеки люди, словно бы, попадают в бескрайний исторический поток, становясь свидетелями становления китайской цивилизации. Библиотека, как хранилище истории, в сочетании с такой росписью способствует усилению духовной составляющей пространства, обеспечивая гармоничное сочетание архитектуры сооружения и его утилитарного назначения. Привнесение гуманистического подхода создает органичное единство и нейтрализует холодность, свойственную железобетонным конструкциям. В этот же ряд можно поставить и размещённую в фойе Пекинской танцевальной академии (北京舞蹈学院) работу Ли Хуаджи (李化吉) «Мелодия» («旋律»), в которой автор использует модернистские элементы абстрактной живописи и цветные геометрические формы для выражения таких абстрактных понятий, как мелодия, ритм и тому подобное. Свободно плывущие линии формируют то чувство динамики, которое передается танцем с тем, чтобы пришедшие в академию танца люди могли бы сразу же испытать ту радость, которую несёт искусство танца. Мы можем себе легко представить, как люди, попадая в атмосферу, наполненную художественным велико-

лепием, неизбежно становятся частью ее. Кажется, что каждая клетка их тела начинает танцевать в ритме произведения искусства.

Большая кованная бронзовая настенная-инсталляция «Голоса природы» («天籁») Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁) выполнена для Зала колоколов «бяньчжун» (1) Музея провинции Хубэй в 1997-ом году. Выражение «Голоса природы» взято из трактата «Чжуанцзы. Беседы о равенстве вещей» (2), под которым понимаются естественные, не испытывающие внешних воздействий голоса и звуки, извлечение которых является свободным и естественным, и которые пребывают между небом и землей. В своей работе авторы обращаются к формам таких древних китайских инструментов государства Чу (3), как: каменные гонги «бяньцин» (4), колокола «бяньчжун», флейты «чанди» (5), подражающие звуку ветра инструменты «сяо» (6), которым приданы определенные абстрактные формы, создающие единую, в конечном итоге, редкостную настенную работу из кованой бронзы, сочетающуюся с выставленными в зале древними колоколами «бяньчжун». Вся работа протянулась, соответственно, от верхней и нижней границы большого зала до центра стены. Такое композиционное решение символизирует способность древних китайцев исследовать Вселенную, взмывая к облакам и спускаясь под Землю, а также, оно в аллегорической форме передаёт окутывающие Землю и Небо голоса Природы. Стена выполнена из аккуратно подобранных кусочков слюды, которые таинственно поблескивают в лучах света с малозаметными изменениями цвета, создавая визуальный отклик самобытному цвету инсталляции из меди. В горельефной зоне, в качестве главных объектов, использованы колокола «бяньчжун» и каменные гонги «бяньцин», которые с помощью незатейливых форм в виде прямых медных полос в строгом порядке тянутся к центральной части, регулируя, тем самым, общую ритмику работы. Пересечение мягких дуг и наклонных линий в работе создаёт эффект изменения ритмического звучания. Для декора использованы различные, спорадически разбросанные по поверхности работы парящие, взмывающие вверх и срывающие вниз, сплетающиеся и перекликающиеся между собой абстрактные символы. Их полёт, сплетение в разных плоскостях, пересечения и перекличка друг со другом создают видимость близости и/или отдалённости. В полотне всё, как бы, дрожит и вибрирует, слышны звуки неба и земли, что даёт возможность зрителям визуально прочувствовать музыкальные ритмы, а также, глубину и многогранность древней китайской цивилизации. В качестве технического приёма применено

повторение элементов «холодной» абстракции, повтор прямых и искривленных линий, с помощью которых имитируется слуховое восприятие музыкального ритма. Геометрические фигуры на исключительно чистом фоне сочетаются с контрастирующими друг с другом, наполненной динамикой композицией и сильными цветами, в результате чего звук преобразуется в визуальный ритм. Колокола «бяньчжун» являлись важными ритуальными инструментами для жертвоприношений в древнем Китае. В работе «Голоса природы» они не занимают всё пространство стены, а декоративно разбросаны по всему холлу с тем, чтобы передать торжественный дух жертвоприношений, совершавшихся в древности, поэтому общая идея сбалансирована относительно требований дизайна, а в цветовых решениях применяются не слишком яркие цвета. Что же касается материалов, то текстура меди и серый цвет слюды под действием освещения приобретают единый серый оттенок, перекликаясь таким образом с энергичным звучанием этих древних музыкальных инструментов.

Обозревая развитие китайского монументального искусства, можно заметить, что в древнем китайском искусстве росписи особое внимание уделялось его просветительской функции. Однако современная монументальная живопись уже вышла из-под влияния этой достаточно узкой концепции традиционной настенной живописи, а одним из её главных художественных преимуществ стало внедрение духовной силы в пространство архитектурного носителя живописи, что в общем восприятии красоты пространства передаёт определённые социальные, культурные и эстетические внутренние значения. Будучи визуальным пространственным искусством и испытывая необходимость расширяться вместе с носителем, архитектурой, монументальное искусство придаёт ему всё большее количество все более подходящих этому пространству достойных, современных черт и характеристик. Единый традиционный художественный язык вряд ли сможет удовлетворить постоянно меняющееся современное архитектурное пространство. Однообразный художественный язык традиционного искусства точно вряд ли сможет подойти для постоянно меняющегося современного архитектурного облика быстро меняющихся городов современного Китая.

Разнообразие форм современного китайского монументального искусства обусловлено различиями архитектурных пространств, которые отражают их культурные особенности. Работа тесно взаимодействует с архитектурой и акцентирует внимание на чувствах и эмоциях людей, с

целью создания уникальной атмосферы и разнообразных настроений — торжественности, таинственности, расслабления и радости, — таким образом, обеспечивая наилучшее соответствие художественного изображения с окружающей средой, живописным произведением и человеком. Задача современного монументального искусства заключается в преобразовании материального архитектурного пространства в духовное. Результаты, которые получаются при использовании искусства настенной живописи для творческого преобразования пространства носителя, не могут быть заменены никакими другими средствами и способами его переделки или обновления. Поскольку, настенная живопись своими художественными формами участвует в глубоком творческом обновлении строительного пространства и оказывает психологическое воздействие на людей, она наполняет всю среду духовным содержанием и сообщает ему эстетическую ценность, добиваясь того, чтобы архитектурное сооружение и пространственная среда образовывали интегрированную атмосферу.

Примечания:

1. «Бяньчжун» (кит. 编钟) — масштабный ударный инструмент народности хань в древнем Китае, возник в династии Чжоу, процветал в период Весны и Осени и сражающихся царств вплоть до династий Цинь и Хань.

2. «Чжуанцзы, беседы о равенстве вещей» (кит. 庄子齐物论), другое название «Священное писание южного Китая»(кит. 南华经) — канон даосского учения, составленный Чжуанцзы и его учениками в середине периода сражающихся царств. «Беседы о равенстве вещей» является второй главой «Чжуанцзы. Основная часть».

3. Царство Чу (кит. 楚国) — царство в южном Китае во время эпохи Чуньцю (722–481 гг. до н.э.) и Чжаньго («сражающихся царств» 481–221 до н. э.).

4. «Бяньцин» (кит. 编磬) — это ударный инструмент, возникший в Китае, сделанный из камня или нефрита «Цин», шестнадцать «Цин» в группу.

5. «Чанди» (кит. 长笛) — название музыкального инструмента Хань, китайский традиционный музыкальный инструмент.

6. «Сяо» (кит. 箫) — очень древний духовой инструмент народа хань.

Список литературы:

1. *Ду Дакай.* Фантазия и деление китайских современных произведений [J]. Украшение, 1989, 2: 008.

2. *Мяо Хонь.* Анализ китайских современных росписей в переходный период [Д]. 2008.

3. *Хоу Иминь*. Сто лет китайской росписи [M]. China Architecture and Building Press, 2004.

4. *Чжу Сяохуа*. О преобразовании китайских росписей с древнейших времен до наших дней [J].

5. *Ли Хуаджи*. Об истории современного китайского росписи [J]. Art, 2004, 6: 33–39.

6. *Sullivan M.* A Short History of Chinese Art [M]. Univ of California Press, 1967.

М.А. БУРГАНОВА

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

ФАНЬ ЧЖИЮЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 631803351@qq.com

M.A. BURGANOVA

Doctor of Arts. Professor of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: dom.text@gmail.com

FAN ZHIYU

Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 631803351@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_225_238

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА. ГЛОССАРИЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ ТЕРМИНОВ

MONUMENTAL AND DECORATIVE SCULPTURE. GLOSSARY OF SPECIALIZED TERMS

Статья посвящена проблемам терминологии в теории и практике преподавания монументально-декоративной скульптуры. Авторы привлекают внимание к вопросам необходимости составления глоссария специализированных терминов для расширения понятий и определений. Эта необходимость связана также с тем, что прямой перевод терминов невозможен. Термины нуждаются в расширенном определении и специфицировании.
В связи с тем, что вопросы терминологии постоянно возникают в процессе обучения китайских студентов и аспирантов, на кон-

ференциях, при публикации научных исследований, составление глоссария является необходимым и актуальным. В статье представлен глоссарий по теме «Монументально-декоративная скульптура» с переводом на китайский язык, толкованием и комментариями.

The article is devoted to the problems of terminology in the theory and practice of teaching monumental and decorative sculpture. The authors draw attention to the issues of the need to compile a glossary of specialized terms to expand concepts and definitions. This need is also due to the fact that a direct translation of terms is impossible. The terms need an extended definition and specification.
Due to the fact that terminology issues constantly arise in the process of teaching Chinese students and graduate students, at conferences, in the publication of scientific research, compiling a glossary is necessary and relevant. The article presents a glossary on the topic «Monumental and decorative sculpture» with a translation into Chinese, interpretation and comments.

Ключевые слова: глоссарий, термины, китайский язык, искусствоведение, скульптура, современный Китай.
Keywords: glossary, terms, Chinese language, art history, sculpture, China.

Данный глоссарий, аккумулирующий ряд базовых терминов по профильной дисциплине «Композиция в монументально-декоративной скульптуре», раскрывает содержание понятий значений основного лексикона этой дисциплины.

Целями освоения дисциплины «Композиция монументально-декоративной скульптуры» являются формирование умений создания произведений монументально-декоративной пластики, в соответствии с заданным пространством, освоение фундаментальных основ художественной культуры и эстетического мировоззрения, с учетом высокого уровня мировой культуры и традиций Строгановской школы композиции в области скульптуры. Студенты изучают особенности и специфику этой уникальной дисциплины. Большое значение придается формированию навыков ведения проектной работы, включая оценку архитектурной среды, работу с масштабом монументально-декоративной пластики

в контексте заданной архитектурной среды, создание концепции монументально-декоративной скульптуры с учетом основных положений этой дисциплины, включающих такие профессиональные термины, как «архитектоника», «композиция», «формообразование», «статика», «динамика», «монументальная скульптура», «станковая скульптура», «декоративная скульптура», «парковая скульптура», «абстрактная скульптура» и др.).

В процессе освоения дисциплины «Композиция монументальной скульптуры» студенты осваивают также специфику композиции монументальной скульптуры для архитектурной среды современных городов; исследуют современные тенденции в развитии монументальной скульптуры России и за рубежом, основы истории и теории монументальной скульптуры. На протяжении шести лет обучения студенты изучают основные методы научных исследований и рекомендации по созданию монументально-декоративной скульптуры при планировке и застройке территории. Большое внимание на протяжении обучения на кафедре уделяется исследованию международного опыта научных исследований скульптуры, в том числе анализу новых концепций создания монументально-декоративной скульптуры.

В настоящий момент на кафедре монументально-декоративной скульптуры обучаются студенты и аспиранты из Китайской Народной Республики. Расширение образовательных, культурных, научных программ вновь поставило вопрос о уточнении терминов и понятий. Эта тема актуальна, так как вопросы терминологии постоянно возникают в процессе обучения китайских студентов и аспирантов, на конференциях, при публикации научных исследований. Можно сказать, что проблема терминологии обоюдоострая. Китай в настоящий момент находится в процессе освоения европейских научных стандартов в связи с определенной вестернизацией культурного и научного пространства.

В процессе работы с китайскими аспирантами в области культурологии и искусствоведения стало понятно, что прямой перевод терминов невозможен. Термины нуждаются в расширенном определении и специфицировании. На это обращали внимание многие исследователи [1]. Например, понятие искусства в Китае трактуется очень широко и выражается разными иероглифами с различными контекстами. Общая совокупность их толкований включает такие понятия, как «искусство», «мастерство», «талант», «ремесло», «наука», «музыка», «каллиграфия», «художественность» и др.

Еще одна специфика китайской культуры, отраженная в текстах, — его иероглифичность. Иероглиф, выпестованный веками, как языковая единица имеет не только функцию выражения, но и художественный (графический) образ и соответственно функцию эстетического воздействия. Он отражает уникальную особенность китайской культуры — монолитность и однородность в эстетике, культуре, повседневности. Однако при необходимости перевода и осознании термина становится понятно, что отдельному китайскому иероглифу не хватает конкретного смысла, специфичности. Он многозначен в комбинациях с другими иероглифами, поэтому формальный перевод его значения невозможен, так как обеднит и исказит культурологическое, эстетическое и искусствоведческое понятие термина.

В результате анализа сложившейся ситуации стала очевидна необходимость создания глоссария по теме «Монументально-декоративная скульптура» с комментариями и толкованием значений. В данной работе представлен ряд основных терминов с переводом на китайский язык. Надеемся, что этот опыт станет важным шагом в процессе пересечения культурных пространств и образовательных программ.

1. Архитектурный макет (建筑模型. 建筑模型) — 建筑模型是在建筑规划，建筑设计，景观设计，装饰与纪念碑雕塑设计中使用的表达方式，以方便为观众展示设计师所设计方案的情况。设计师需要等比例缩小设计好的方案和周遭环境，以表现出设计方案与空间的具体关系和效果。

Архитектурные макеты используются в архитектурном планировании, проектировании, ландшафтном дизайне, декорировании и монументальной скульптуре, чтобы облегчить представление проекта дизайнера зрителю. Чтобы показать взаимоотношения между проектом и средой, влияние проекта на пространство, дизайнер пропорционально уменьшает проект и окружающую среду, воссоздавая их в виде макета.

2. Архитектоника (建筑制图. 建筑制图) — 建筑制图是在建筑规划、建筑设计、景观设计、装饰与纪念碑雕塑设计中使用的表达方式，以方便为观众展示设计师所设计方案的具体尺寸，和在真实空间中的比例以及尺度关系。

Архитектоника — это способ структурного и пластического взаимоотношения частей в архитектуре, декоративной и монументальной скульптуре, раскрывающий конкретные масштабные и пропорциональные отношения в реальном пространстве.

3. Вертикаль, горизонталь, диагональ (垂直线，水平线，对角线. 垂直线，水平线，对角线) —常用于设计学科中，分别表示在一条直线或平面上，另一条直线和已知直线或平面夹角为90度 （垂直线）；与铅垂线相垂直的直线（水平线）；连接多边形两个不相邻顶点的线段（对角线）。

Термины, часто употребляющиеся в творческих дисциплинах, связанных с архитектурой, скульптурой, дизайном, для представления, соответственно, линии на прямой или плоскости, где другая линия находится под углом 90 градусов к известной прямой или плоскости (перпендикуляр, вертикаль); линии, перпендикулярной вертикали (горизонталь); и отрезка линии, соединяющего две несмежные вершины многоугольника (диагональ).

4. Двухфигурная композиция （双人组创作. 双人组创作） — 指在造型艺术中展现两个人物的创作。双人组创作不同于单人创作，作者所要考虑的元素更加多元，例如两个人物之间的构图关系，叙事情节等。

Изображение двух персонажей в пластическом искусстве. Двухфигурная композиция отличается от одиночной скульптуры тем, что автору приходится учитывать больше элементов скульптуры, в том числе композиционные взаимоотношения между фигурами, сюжет произведения и т. д.

5. Диалог, диалоговое пространство （交流，交流空间. 交流，交流空间） —交流是信息互换的过程。彼此间把自己有的提供给对方。通过沟通交流，信息流动传播的过程。交流的意义非常广泛，有意识的，也有物质的。

本论文中的交流指的是中国当代雕塑在20—21世纪逐渐成型的过程中，和法国，前苏联，欧美国家在不同时段所产生的对话，中国当代雕塑也是在这三次对话中一次次产生了新的面貌和趋势。

Процесс взаимного обмена информации. Термин имеет широкий спектр значений как в области чувственного, сознательного, так и материального.

Отношения между зрителем и скульптурой, или диалог между китайской современной скульптурой и Францией, бывшим Советским Союзом, Европой и Соединенными Штатами в разные периоды, в ходе которого постепенно происходило становление китайской современной скульптуры XX–XXI вв. и благодаря которому и сформировались ее современный облик и тенденции.

6. Динамика, статика （动态，静态. 动态，静态） — 在造型艺术中，动态与静态常指的是人物的两种状态，这两种状态通常需要人物的肢体动作，面部表情，眼神来传递。

В пластическом искусстве под «динамикой» и «статикой» понимаются два состояния персонажа произведения, которые передаются при помощи позы, движений тела, выражения лица и глаз.

7. Интерактивность （互动. 互动） — 指的是彼此联系，相互作用的过程。而日常中的互动是指社会上个人与个人之间，群体与群体之间等通过语言或其他手段传播信息而发生的相互依赖性行为的过程。

Процесс взаимного контакта, взаимодействия; в повседневной жизни под интерактивностью понимается взаимозависимая активность, при которой происходит распространение информации посредством речи или других средств между людьми, группами людей.

8. Каркас (架子. 架子) — 指的是在利用 глина–пластилин 进行雕塑写生或创作之前，为了防止 глина–пластилин 塌垮，应首先搭建好的内部结构，通常利用钢筋，铁丝，木材等进行搭建，具体材料的选择和材料数量的多少，取决于雕塑体量的大小和重力的考虑。

Внутренняя структурная основа произведения, которая изготавливается до творчества или лепки, резьбы с натуры из глины или пластилина, для предотвращения их разрушения, как правило, из стали, проволоки или древесины. Конкретный выбор материала и его количества определяется размерами и тяжестью самой скульптуры.

9. Композиционная концептуальная схема (概念方案. 概念方案) — 指的是创作的前期雏形，还未具体定型时的提案。

Предварительный черновой проект произведения, который делается на ранней стадии творчества, когда еще не определены конкретные формы.

10. Крайние точки (端点. 端点) — 在艺术创作或设计中最开始的想法。

Изначальный замысел в художественном творчестве или дизайне.

11. Круглая скульптура (圆雕. 圆雕) — 圆雕作是指非压缩的，可以多方位、多角度欣赏的三维立体雕塑。

Это объемная скульптура в трехмерном пространстве, которую можно рассматривать в разных направлениях и под разными углами.

12. Культурный герой, культурный идеал (文化英雄，文化理想. 文化英雄，文化理想) —文化英雄指的是一个国家、一个民族对其英雄共同的历史认同、价值认同、情感认同，是孕育英雄、激发英雄主义与爱国主义精神，凝聚民族感情与国家意志不可或缺的历史文化土壤与内生力量；文化理想指的是一个国家、一个民族遵循各自文化中的价值观所创造出的理想共识。文化作为一种精神力量、能够在人们认识世界、改造世界的过程中转化为物质力量。对社会发展产生深刻的影响。

Под культурным героем имеется в виду образ героя, с которым исторически, ценностно, эмоционально идентифицируют себя представители отдельной страны, народа, рождающийся на почве героизма и патриотизма, историко-культурных особенностей, в котором воплощено национальное чувство, национальная воля; под культурным идеалом понимаются общие идеальные представления нации или народа в соответ-

ствии с ценностями их культуры. Как духовная сила, культура может быть материализована в процессе понимания и преобразования мира, оказывая глубокое влияние на общественное развитие.

13. Линия горизонта (地平线) —指地面与天空的分隔线。

Линия, отделяющая землю от неба.

14. Мемориал, мемориальный ансамбль (纪念碑性雕塑、纪念碑性建筑，纪念碑性雕塑与建筑综合体) — 纪念碑性雕塑或纪念碑性建筑指的是通过雕塑或建筑的方式来纪念特定的人物或事件；纪念碑性雕塑与建筑综合体则指的是通过雕塑以和建筑的综合性方案来纪念特定的人物或事件。

Произведение скульптуры или архитектуры, созданное в память о человеке или событии; под мемориальным ансамблем понимается художественно единая группа произведений архитектуры или скульптуры, созданная в память о человеке или событии.

15. Мемориальная доска (纪念牌匾. 纪念牌匾) — 纪念牌匾是用于纪念特定的人物或事件的 памятник (此处特指纪念性雕塑) 。在俄罗斯，它们一般被安置在与被纪念人物或事件曾发生关系的建筑物的外墙上，在中国则没有这一文化习惯。

Это памятник в память о конкретном человеке или событии (в данном случае имеется в виду мемориальная скульптура). В России их обычно устанавливают на фасаде здания, имевшего отношение к человеку или событию, которое отмечается; это культурная практика, которой нет в Китае.

16. Модель памятника (纪念碑雕塑模型. 纪念碑雕塑模型) — 指的是纪念碑性雕塑放大之前所需要参考的雕塑稿，创作的尺寸需要1米的高度（不包括底座），具有具体的雕塑形象和形体，具备可供作者进行详细参考的标准。

Небольшой по размеру проект памятника, создаваемый до работы над произведением в полном масштабе. Размер модели не превышает 1 м в высоту (без учета основания) и запечатлевает образ и форму скульптуры, также критерии, которые могут быть использованы автором для обдумывания и исправления деталей работы.

17. Натуральная величина (自然值. 自然值) — 在俄罗斯装饰与纪念碑雕塑专业中，我们通过真人尺寸（通常设置为1.8米）来丈量雕塑，例如：

1.80 м — натуральная величина или одна натура. 2.25 м — натура с четвертью. 2.70 м — полторы натуры. 3.60 — две натуры.

В российской профессиональной практике декоративной и монументальной скульптуры мера скульптуры по росту человека (обычно 1,80 м). Например: 1,80 м — «натуральная величина» или «одна натура»; 2,25 — натура с четвертью; 2,70 м — полторы натуры; 3,60 — две натуры.

18. Масштаб, сомасштабно. (Например: Этот памятник сомасштабен окружающему пространству и архитектуре. Эта архитектура гармонична и сомасштабна человеку) (规模，比例. 规模，比例) — 规模：指事物所包括的范围；比例：总体中各个部分的数量占总体数量的比重，用于反映总体的构成或者结构。

Масштаб — это диапазон, включающий предметы; пропорции: соотношение количества частей целого к количеству целого, используется для отражения композиции или структуры целого.

19. Однофигурная композиция (单人创作. 单人创作) — 指在造型艺术中展现单个人物的创作。

Изображение одного персонажа в пластическом искусстве.

20. Памятник, памятник-бюст (纪念碑，半身像. 纪念碑，半身像) — 纪念碑是特指纪念人物或事件的雕塑，是雕塑艺术体裁的一种，是主要表彰历史人物或纪念重大历史事件题材的圆雕或浮雕。一 般使用能长期保存的雕塑材料，并安置在特定的环境或纪念性建筑中，具有庄严与永久性的特征；半身像在雕塑范畴中指包括头，颈，肩，胸廓在内的肖像雕塑形式。

Это скульптура, посвященная человеку или событию, жанр скульптурного искусства, произведение круглой или рельефной скульптуры, которое, как правило, создано в честь исторической личности или крупного исторического события. Они обычно изготавливаются из материалов, которые могут сохраняться в течение длительного времени, размещаются в определенной среде или мемориальном здании, характеризуются торжественностью и предстоянием; бюст — это форма портретной скульптуры, при которой изображаются голова, шея, плечи и грудь.

21. Пластик, пластичный (玻璃钢，可塑的. 玻璃钢，可塑的) — 用于翻制雕塑作品的材料，具有重量轻，不易碎，造价便宜等特点，因此在中国非常常见；可塑性在雕塑专业中则指的是材料软硬度适中，具有可被 лепить 的特性。

Пластик — легкий, небьющийся и дешевый материал, из которого делают скульптуры, который в виду своих свойств очень распространен в Китае; пластичность в профессии скульптора означает, что материал в меру мягкий, из него легко можно лепить.

22. Повествовательность или рассказ о событии (叙事. 叙事) — 指对对某 一 事件进行叙述。在多人组成的组雕，群雕或浮雕带作品中，尤为需要注重作品的叙事性，以明确人物的构图关系，以及作品的情节。

Этот термин относится к повествованию о каком-либо событии. В групповых, коллективных или рельефных скульптурах повествование

особенно важно для прояснения отношений между фигурами и сюжета произведения.

23. Постамент, сниженный постамент, высокий постамент. Членения постамента (基座，低基座，高基座，基座的组成. 基座，低基座，高基座，基座的组成) — 基座，也称为底座，是纪念碑雕塑设计中的重要组成部分，通常一座完整的纪念碑雕塑由雕塑主体与基座两部分构成。基座的功能有升高雕塑主题，稳定雕塑，甚至烘托情节的作用。通常，作者会根据雕塑的主题，形式以及周边环境等因素决定基座的高低大小等形式。

Постамент, он же — основание, является важной частью общей композиции скульптуры-памятника, и обычно вся скульптура-памятник состоит из двух частей: тела скульптуры и основы — постамента. Функция постамента заключается в том, чтобы возвысить тему скульптуры, стабилизировать скульптуру или даже представить сюжет. Высота и размер постамента, как правило, определяются темой, формой скульптуру и окружающей средой.

24. Пространство (空间. 空间) — 在雕塑艺术中，通常认为空间分为实空间和虚空间两类，实空间指雕塑本身对空间的占有，虚空间指雕塑之外的空透部分。

В скульптуре пространство обычно делится на две категории: реальное пространство, которое относится к пространству, занимаемому самой скульптурой, и воображаемое пространство, которое относится к незаполненной части вне скульптуры.

25. Рельеф, высокий, низкий рельеф, просечной или сквозной рельеф (浮雕、高浮雕、浅浮雕、透雕. 浮雕、高浮雕、浅浮雕、透雕) — 浮雕是雕塑体裁中的一种，是雕塑与绘画结合的产物，用压缩的办法来处理对象，靠透视等因素来表现三维空间，并只供一面或两面观看。浮雕一般是附属在另一平面上的，因此经常用来装饰建筑或器物。浮雕具有几种类型，可分为：高浮雕、浅浮雕、透雕。高浮雕一般指经过层次压缩处理的浮雕中，从起位线到浮雕面的单像厚度与实物厚度之比超过五分之二，浅浮雕一般指经过层次压缩处理的浮雕中，从起位线到浮雕面的单像厚度与实物厚度之比约在十分之一内。此外，镂空浮雕是在浮雕的基础上，镂空其背景部分，有的为单面雕，有的为双面雕。

Рельеф — это жанр скульптуры, объединяющий скульптуру и живопись, использующий объемный подход к объекту, полагающийся на перспективу и другие факторы для представления трехмерного пространства и для просмотра только с одной или двух сторон. Рельефы обычно крепятся к другой плоскости и поэтому часто используются для украшения зданий

или предметов. Рельеф имеет несколько типов и подразделяется на горельеф, барельеф и ажурную резьбу. В горельефе отношение толщины отдельного изображения от начальной линии до поверхности рельефа к толщине объекта составляет более двух пятых, а в барельефе отношение толщины отдельного изображения от начальной линии до поверхности рельефа к толщине объекта находится в пределах приблизительно одной десятой. В основе сквозного рельефа лежит плоская форма со сквозным решением, которая может быть односторонней или двусторонней.

26. Силуэт（轮廓. 轮廓）— 指图形或物体外缘的线条。

Линия по внешнему краю фигуры или предмета.

27. Символический образ （象征性的形象. 象征性的形象）—文艺创作中的一种表现手法。指通过某一特定的具体的形象以表现与之相似或相近的概念、思想或感情。象征的本体意义和象征意义之间本没有必然的联系，但通过艺术家对本体事物特征的突出描绘，会使艺术欣赏者产生由此及彼的联想，从而领悟到艺术家所要表达的含义。

Выразительный прием в литературе и искусстве. Конкретный определенный образ, который используется для представления аналогичного или похожего понятия, мысли или чувства. Между онтологическим и символическим значениями символа нет безусловной связи, однако, тем не менее, выдающееся изображение художником особенностей онтологического объекта приведет ценителя искусства к ассоциации с другим и, таким образом, к пониманию смысла, который пытается передать художник.

28. Скульптура, монументальная скульптура, станковая скульптура, декоративная скульптура, парковая скульптура, абстрактная скульптура （雕塑，纪念性雕塑，架上雕塑，装饰雕塑，公园雕塑，抽象雕塑. 雕塑，纪念性雕塑，架上雕塑，装饰雕塑，公园雕塑，抽象雕塑）— 雕塑：指的是一种真实空间中存在的立体的造型艺术，能利用高、宽、深这三个角度呈现出美感。中文里的「雕塑」是个复合词，“雕”指的是用减除材料的方法来做出造型，“塑”指的是把材料固定成某种形状来做出造型，两者合一才能成为雕塑；纪念性雕塑：雕塑艺术体裁之一，指的是表彰历史人物或纪念重大历史事件题材的圆雕或浮雕。一般使用能长期保存的雕塑材料，并安置在特定的环境或纪念性建筑的综合体中，具有庄严与永久性的纪念碑特征；架上雕塑：是指雕塑家个人探索性较强、创作风格较明显、受公共环境因素制约较少的一类体量较小的雕塑，因多在架上完成而得名；装饰雕塑：城市中除了主题性雕塑纪念性雕塑以外，以装设和美化城市环境为目的的装饰性雕塑作品；抽象雕塑：抽象雕塑是指非具象的，剔除掉对自然的模仿或再现的雕塑类型；公园雕塑：安置在公园中的雕塑。

Скульптура — трехмерное изобразительное искусство, которое существует в реальном пространстве и может быть эстетически оформлено с помощью трех углов — высоты, ширины и глубины. В китайском языке слово «скульптура», «дяосу» (雕塑) состоит из двух иероглифов, каждый из которых обладает своим значением. «Дяо» означает процесс убирания, отрезания части материала для придания формы; «су» («лепка») — процесс наслаивания и фиксации материала для придания формы. Монументальная скульптура: один из жанров скульптурного искусства, относящийся к круглым скульптурам или рельефам, которые воздают честь историческим личностям или отмечают крупные исторические события. Как правило, создается из долговечных материалов и размещается в некой среде, монументальном архитектурном комплексе, обладает торжественным и вневременным характером. Станковая скульптура: скульптура небольшого размера в более свободном и самобытном стиле, менее ограниченная общественной средой, названная так за то, что она, в основном, выполнена на станке. Декоративная скульптура: произведения скульптуры в городах, размещающиеся с целью украшения и благоустройства городской среды, в дополнение к тематическим произведениям монументальные скульптуры. Абстрактная скульптура: нефигуративный вид скульптуры, исключающий имитацию или воспроизведение природы. Парковая скульптура: скульптура, установленная в парках.

29. Среда, городская среда, площадь (环境，城市环境，广场. 环境，城市环境，广场） — 环境：环境是指相对并相关某项中心事物的周边事物；城市环境：是指影响城市人类活动的各种自然的或人工的外部条件的总和。这里的城市环境主要是指城市的物理环境，其组成可分为自然环境和人工环境两部分；广场：是在传统城市中的一个广阔、平坦的开放空间，主要用途是让民众聚集，或用作政治用途。在广场中通常会设有雕塑、纪念碑或喷泉等装饰。广场一般指城市广场；此外，目前在中国，广场一词也被用作购物中心甚至商业大厦以及私人屋苑的名称，是用作取代“商场”的较文雅名称。

Среда: это вещи, окружающие некую центральную вещь и связанные с ней. Городская среда: совокупность различных естественных или созданных человеком внешних условий, которые влияют на деятельность человека в городе. Под городской средой здесь понимается, в основном, физическая среда города, которую можно разделить на две части — естественную и искусственную среду. Площадь: широкое плоское открытое пространство в традиционном городе, основное назначение которого — место сбора людей и которое также может использоваться для политиче-

ских целей. Площади обычно украшены скульптурами, памятниками или фонтанами. В Китае слово «площадь» (гуанчан, 广场) сейчас используется как более элегантное название для торговых центров и даже коммерческих зданий и частных жилых комплексов как альтернатива «торговому центру» или «пассажу» (шанчан, 商场).

30. Трансформация формы, образа (形式的转化，形象. 形式的转化，形象) — 形式的转化：指的是艺术家将自然中的元素提炼到艺术作品中的过程；形象：文艺作品中创造出来的生动具体的、激发人们思想感情的生活图景，通常指作品中人物的神情面貌和性格特征。

Трансформация формы — это процесс, с помощью которого художник перерабатывает элементы природы в произведение искусства; образ в произведении литературы и искусства — яркое и конкретное изображение жизни, которое стимулирует мысли и чувства людей, обычно под ним имеются в виду облик и черты характера персонажей произведения.

31. Тяжесть, легкость (厚重，轻盈. 厚重，轻盈) — 厚重：雕塑范畴中指的是形体特征所产生的重量感的视觉感受；轻盈：雕塑范畴中指雕塑形体特征所产生的轻量感的视觉感受。

Тяжесть в контексте скульптуры относится к визуальному ощущению веса, создаваемого особенностями формы, легкость — к визуальному ощущению легкости, создаваемой особенностями формы.

32. Форма (形状. 形状) — 特定事物或物质的一种存在或表现形式，如长方形、正方形，也指形象、外貌。

Существование или форма выражения определенного предмета или материи, например, прямоугольник или квадрат; также относится к образу или внешнему виду.

33. Формообразование (造型. 造型) — 创造出来的物体的形象。

Образ создаваемого объекта.

34. Художественный образ (艺术形象. 艺术形象) — 艺术形象是艺术反映社会生活的特殊方式，是通过审美主体与审美客体的相互交融，并由主体创造出来的艺术成果。艺术形象虽然可以分为视觉形象、听觉形象、文学形象和综合形象，但他们的基本特征却是相同的。作为艺术反映生活的基本形式，艺术形象是艺术作品的核心。艺术形象包括三方面内容：艺术形象是客观与主观的统一、艺术形象是内容与形式的统一、艺术形象是个性与共性的统一。按照一般的说法，艺术形象有三大特征：具体性、概括性、感染性。也有的理论家把真实性、典型性、情感性、审美性等看做是艺术形象的重要特征。

Художественный образ — это особый способ отражения искусством социальной жизни, художественный результат, производимый

субъектом в ходе взаимодействия эстетического субъекта и эстетического объекта. Хотя художественные образы можно разделить на визуальные, слуховые, литературные и комплексные, их основные характеристики одинаковы. Как основная форма искусства, отражающая жизнь, художественный образ является ядром художественного произведения. Художественный образ проявляется в трех аспектах: единство объективного и субъективного, единство содержания и формы, единство индивидуального и общего. Согласно общепризнанным положениям, художественные образы обладают тремя основными характеристиками: конкретностью, обобщенностью и притягательностью. Некоторые теоретики также выделяют аутентичность, типичность, эмоциональность и эстетичность.

35. Художественный метод (艺术手法. 艺术手法) — 艺术作品形式的要素之 一，又称表现手法。指艺术家在艺术创造过程中为塑造艺术形象、表现审美情感时所运用的各种具体的表现手段。

Один из элементов формы художественного произведения, также известный как средства выразительности. Относится к различным специфическим средствам выразительности, используемым художниками в творческом процессе для формирования художественных образов и выражения эстетических переживаний.

36. Эскиз, эскиз памятника, парковой скульптуры (обычно 30 см с постаментом)【小稿，纪念碑雕塑小稿，公园雕塑的小稿（一般30公分带基座座）. 小稿，纪念碑小稿，公园雕塑的小稿 （一般30公分带基座座）】—小稿是初始设计阶段构图和形体的说明，充满了可以继续推敲的可能性和不确定性，但是应该能够表达初期的意向和概念。纪念碑雕塑小稿与公园雕塑的小稿不仅应该具备上述因素，还应考虑到与预设环境的结合。

Эскиз — это набросок композиции и формы на начальной стадии проектирования, когда конечный проект еще не определен и может быть доработан, но отражающий первоначальный замысел и концепцию. Малые эскизы для памятников и парковых скульптур должны не только иметь эти элементы, но и учитывать интеграцию предполагаемого проекта с окружающей средой.

Примечания:

1.«Китайское искусство в целом трудно отделить от ремесла (и, следовательно, от декоративного искусства), поскольку оно не только непосредственно от него происходит, но и сохраняет известную “утилитарность” как принцип практически на протяжении всей своей истории. На это указывает и современный

термин “искусство” (и-шу), этимологически возводимый как к “искусствам” теоретического типа (и), вроде счета и письма, так и к “ремесленным” навыкам (шу), охватывающим широчайшие сферы деятельности, от государственного управления, “искусства правителей” (чжу шу), до прославленных “боевых искусств” (у шу)». *Ткаченко Г.А.* Культура Китая: Словарь-справочник. — М., 1999. — С. 101–102

Список литературы:

1. *Алябьева Л.А., Сахно И.М., Фадеева Т.Е.* Инновационные образовательные форматы в сфере искусства и дизайна: состояние и перспективы // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 1. — С. 126–144.

2. *Бурганова М.А.* Особенности художественного образования в Академии художеств Гуаньчжоу. Опыт преподавания скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2020. — № 3–1. — С. 9–18.

3. *Бурганова М.А., Цао С.* Творческий метод и педагогическая концепция У Вэйшаня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2020. — № 4–3. — С. 67–73.

4. *Добролюбов П.В.* Школа скульптора Александра Терентьевича Матвеева и его ученики // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — Том 18. — № 4. — С. 29–43.

5. *Дьячкова Г.Г.* Скульптурный портрет как учебное задание в СПГХПА им. А.Л. Штиглица // Месмахеровские чтения — 2017. Материалы международной научно-практической конференции / научные редакторы Г.Е. Прохоренко, А.О. Котломанов. — Спб., 2017. — С. 294–296.

6. *Седёлкина Ю.Г., Смирнова О.В.* Обучение профессионально-ориентированному иностранному языку студентов творческих вузов // Вестник науки и образования. — 2017. — Том 2. — № 6 (30). — С. 94–99.

7. *Сторожев А.В.* Истоки академизма. Методика преподавания дисциплины «Академическая скульптура» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 1. — С. 201–213.

8. *Фан Ч.* Традиции и новаторство в современной скульптуре Китая // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2022. — № 2. — С. 28–39.

9. *Чжун М.* Особенности реформирования систем преподавания скульптуры в художественных и нехудожественных вузах современного Китая // Педагогика. Вопросы теории и практики. — 2023. — Том 8. — № 6. — С. 664–669.

Д.Н. АНДРЕЕВ

Доцент, кафедра монументально-декоративной скульптуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

D.N. ANDREEV

Assistant Professor, Department of Monumental and Decorative Sculpture, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: dimaandreyv@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_239_254

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СЕРЕДИНЫ 1950-х гг. (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ В.С. НОВИКОВА)

THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN SOVIET SCULPTURE IN THE MID-1950s (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF V.S. NOVIKOV)

Основным предметом изучения в этой статье стали два произведения ленинградского скульптора Виктора Сергеевича Новикова — рельеф на тему «Калинин вручает орден артиллерийскому училищу» (1954) и типовой памятник для мемориалов «Фигура воина» (1956). Эти произведения рассмотрены не просто как этап эволюции творческой личности молодого художника, но и как произведения искусства, дающие представление о художественном образовании и официальном искусстве середины 1950-х гг., периода заката «сталинского ампира», когда уже возникло предчувствие приближающихся изменений в советском искусстве.

The main subject of study in this article was two works of the sculptor Viktor Sergeyevich Novikov — the relief «Kalinin presents the order to the artillery school» (1954) and a monument for the Figure of a Warrior memorials (1956). These pro-works are considered not just as a stage in the evolution of the creative personality of a young artist, but also as

works of art that give an idea of art education and official art history in the mid-1950s, the period of the decline of Socialist Classicism, when there was already a premonition of approaching changes in Soviet art.

Ключевые слова: монументы, мемориалы, Великая Отечественная война, ленинградская школа скульптуры, сталинский ампир, фигура воина, официальное искусство.
Keywords: monuments, memorials, Great Patriotic War, Leningrad school of sculpture, Socialist Classicism, warrior figure, official art.

Основная тема этой статьи — формирование творческой личности скульптора Виктора Сергеевича Новикова (1929–2014) в эпоху «сталинского ампира» и начало самостоятельной работы на фоне начала перемен в общественных настроениях и искусстве, наметившихся в середине 1950-х гг. В статье рассмотрены два его произведения, связанные с темой Великой Отечественной войны, ставшей одной из основных в его творчестве. Годы блокады Ленинграда, пережитые им в поселке Лисий Нос, наложили отпечаток на все его творчество. Личные воспоминания о войне в большей степени нашли отражение в его позднем творчестве после 1970-х гг. Но и в начале своего творческого пути он создал ряд произведений, связанных с этой темой, в них можно увидеть, скорее, образцы официального искусства, а не проявление его индивидуальности.

В первую очередь рассмотрим, какие же факторы сформировали его как скульптора? Прежде всего, стоит обратить внимание на его учителей в ЛВХПУ, где он начал свое обучение в 1946 г. Преподавателей, которые работали на факультете декоративной скульптуры в тот период, можно условно разделить на три группы. Одна из них — это группа преподавателей, получивших свое образование еще в императорской Академии художеств в конце XIX в. К ним можно отнести Леопольда Августовича Дитриха и Василия Львовича Симонова. Г.А. Янковская так пишет об этом поколении художников: «Они были носителями коммуникативной памяти о дореволюционной эпохе и непосредственными хранителями традиций российского искусства в целом и реалистического письма в частности. Художники трех названных поколений не раз бывали за границей, кто-то там подолгу учился и жил» [21, с. 28].

Тут можно немного остановиться на том, что представлял собой скульптурный факультет Академии художеств в 1890-е гг. Обучавшийся

там в этот период С.Т. Коненков вспоминает о «школе безжизненного натурализма» [7, с. 116] и «безжизненном классицизме, опирающемся на дотошное копирование натуры» [7, с. 118]. Н.В. Логдачева в монографии «Владимир Беклемишев: скульптор и педагог» подробно разбирает этот период в истории Академии художеств, так как, прежде всего, он связан с именем скульптора, которому посвящена ее книга, — Владимира Александровича Беклемишева [8]. Также важно упомянуть и Г.Р. Залемана — «блюстителя заветов Мартоса», как о нем пишет С.К. Исаков в книге «Ленинградские скульпторы» [6, с. 4]. Часто отмечается такая особенность его методики преподавания, как очень глубокое изучение анатомии. Н.В. Логдачева так описывает процесс обучения в тот период: «Ученики, успешно прошедшие школу Г.Р. Залемана, переходили в творческую мастерскую В.А. Беклемишева и через два года, исполнив конкурсную работу, получали звание художника, а некоторые и заграничную пенсионерскую поездку» [8, с. 141]

Прошедший этот путь, включая заграничную поездку для знакомства с классическими образцами в Италии, Франции и Германии, В.Л. Симонов, в отличие от критически настроенного С.Т. Коненкова, с благодарностью вспоминал своего учителя Г.Р. Залемана [11]. В.Л. Симонов стал одним из учеников В.А. Беклемишева и Г.Р. Залемана, передавшим, как об этом пишет Н.В. Логдачева, «лучшие традиции русской реалистической школы» [8, с. 141] своим ученикам, преподавая во второй половине 1920-х гг. в Академии художеств, входившей в состав петроградского ВХУТЕИНа.

Двух его учеников того периода: Владимира Иосифовича Ингала и Роберта Карловича Таурита — можно отнести ко второй группе преподавателей кафедры монументально-декоративной скульптуры. Последний из них вел группу, в которой учился В.С. Новиков, в течение нескольких лет. Как пишет М.М. Силина, они переняли специфику школы скульпторов Императорской Академии художеств, основные характеристики которой — «особое отношение к знанию анатомии, к исторической достоверности деталей, костюмов, использованию классической иконографии в выборе аллегорий и персонификаций» [13, с. 30–31].

Как сообщает нам в книге своих воспоминаний «Виктор Новиков. Скульптор» сам автор, чье творчество стало предметом для изучения в этой статье, первым его учителем по скульптуре стал Иосиф Израилевич Сонькин, который обучался до войны у Александра Терентьевича Матвеева. Тут мы переходим к третьей группе преподавателей кафедры — ученики А.Т. Матвеева.

В 1920–1930-е гг. в ленинградском ВХУТЕИНе, помимо консервативного направления, существовало также «левое» во главе с А.Т. Матвеевым, который приобрел в этот период большое влияние на умы молодых скульпторов [13, с. 69]. На кафедре монументально-декоративной скульптуры ЛВХПУ в годы обучения В.С. Новикова ученики А.Т. Матвеева составляли, можно сказать, костяк кафедр монументально-декоративной скульптуры и общей скульптуры. Среди них были, помимо И.И. Сонькина, такие скульпторы, как М.Р. Габе, К.П. Демина, Л.А. Месс, И.Н. Никонова, В.Л. Рыбалко, В.А. Синайский, М.М. Харламова, В.В. Эллонен [19, с. 168; 9].

Как и многие другие исследователи, Л.А. Славова отмечает роль школы А.Т. Матвеева в развитии ленинградской скульптуры: «Школа Матвеева определила собой своеобразие ленинградской — петербургской скульптуры, ее особый путь развития» [14, с. 24]. Ее влияние можно проследить в зрелом и позднем творчестве В.С. Новикова. В дипломной работе и первых произведениях после окончания обучения мы наблюдаем, скорее, другие тенденции. С чем это может быть связано?

Возможно, Р.К. Таурит или В.Л. Симонов, у которых он обучался на старших курсах, дали ему другое направление или сказался социальный заказ общества, которому он вынужден был соответствовать. Как пишет В.М. Рогачевский, «Симонов всегда твердо стоял на реалистических позициях, борясь с любыми формами отступления от реализма и как художник и как педагог» [11, с. 44]. (Если учесть, когда вышла эта книга (1959), то эти словам могли быть написаны, скорее, как «ритуальные», а не как отражающие реальное положение дел.) В любом случае, можно сделать вывод, что и традиции академического искусства, берущие свое начало в дореволюционной России, так же легли в основу художественного образования В.С. Новикова, как и установки школы А.Т. Матвеева.

Поскольку на формирование творческой личности влияют не только педагоги, но и в целом ситуация в обществе и культуре, важно упомянуть о таких тенденциях, как кампания по борьбе с формализмом в 1947–1948 гг., из-за которой А.Т. Матвеев попал в опалу почти на 10 лет. В своей книге (1947) С.К. Исаков высказывает беспокойство: «Вот почему в работах ленинградских скульпторов главную опасность представлял не натурализм, шедший по пути самоизживания, а своеобразная формалистическая позиция группы Матвеева» [6, с. 7]. Автор упрекает А.Т. Матвеева в том, что для него важнее форма, чем содержание, которым он готов пренебречь ради «музыки пластических звучаний», а это приводит к отсутствию

«жизненного правдоподобия» в его работах [6, с. 10].

Как отмечает в своей статье, ссылаясь на газету «Правда», Е.В. Евсеева, одним из художников, обрушившихся на А.Т. Матвеева с критикой, был Е.В. Вучетич, работавший в этот момент в студии военных художников имени М.Б. Грекова в Москве [4, с. 15]. В статье в газете «Правда» «Закрылась сессия Академии художеств СССР» (1948) высказывалось негодование, что многие ученики А.Т. Матвеева уже стали преподавателями и сам он по-прежнему преподает. В этой статье критикуется художественное образование за отклонение от метода социалистического реализма, как он понимался в тот период: «Между тем, как это выяснилось, <…> воспитанием молодежи в художественных вузах продолжают заниматься формалисты, эстетствующие модернисты, апологеты безыдейного, упаднического западного искусства» [5, с. 3]. В дипломной работе В.С. Новикова, которая будет дальше рассмотрена в этой статье, можно увидеть характеристики, противоположные тому, что подверглось критике на сессии Академии художеств СССР: «В результате такой порочной системы преподавания дипломные работы студентов носят эскизный, сырой, недоработанный характер» [5, с. 3]. Его работа выглядит законченной в том понимании, как, судя по всему, представляли себе завершенность художественного произведения критики А.Т. Матвеева: гладкая поверхность и тщательная, доходящая до натурализма, проработка деталей.





Рис. 1. В.С. Новиков. «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу». Барельеф в здании Артиллерийского училища в Ленинграде. 1954. Из архива семьи В.С. Новикова

Рис. 2. В.С. Новиков. «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу». Барельеф для здания Артиллерийского училища в Ленинграде в процессе работы (на фото брат скульптора). 1954. Из архива семьи В. С. Новикова

1954. «Калинин вручает орден Артиллерийскому училищу»

В.С. Новиков решил представить в качестве дипломной работы рельеф на тему «Калинин вручает орден артиллерийскому училищу» (рис. 1–2) [9, с. 37]. В протоколе заседания кафедры 1954 г., посвященного дипломным работам, он называется так: «Барельеф для здания Артиллерийского училища в Ленинграде на тему “Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу”» [18, с. 15]. Мы видим в этой работе сцену награждения Ленинградского Краснознаменного артиллерийско-технического училища в его 25-ю годовщину орденом Ленина «за выдающиеся успехи в подготовке технических кадров артиллерии и боевые заслуги перед Родиной», которая имела место в 1943 г. [12, с. 169].

События недавнего прошлого из истории относительно молодого, существующего всего несколько десятилетий, советского государства были одной из излюбленных тем дипломников кафедры монументально-декоративной скульптуры начала 1950-х гг. На одном из заседаний кафедры в 1951 г. обсуждалось утверждение эскизов дипломных работ. Из протокола можно узнать, что среди них было несколько многофигурных рельефов с такими темами: «Сталин среди моряков <…> (неразборчиво) кр. Горки», «Встреча т. Сталина с моряками после боя», «Октябрьская революция».

Упоминаются также названия нескольких работ без конкретизации, являлись ли они рельефом: «Ленин в 1917 г. в беседе с рабочими», многофигурная скульптура «1917» и композиция фонтана, посвященная 30-летию Комсомола [17, с. 218]. В дипломных работах 1951 г. преобладает тема революции, в отличие от работы В.С. Новикова, в остальном они имеют сходство с ней, поскольку представляют собой многофигурную композицию, изображающую конкретный исторический сюжет. Тема Великой Отечественной войны звучит в рельефе В.С. Новикова, но не очень явно. Мы видим сцену награждения учебного заведения за подготовку военных специалистов во время войны, в 1943 г., но подобную официальную церемонию можно представить и в мирное время. Если не знать обстоятельств изображенного сюжета, то сложно почувствовать войну в спокойном, размеренном действии.

В дипломной работе Дмитрия Михайловича Никитина, окончившего училище в том же 1954 г., эта тема заявлена более отчетливо уже даже в самом названии: «Победа в Великой Отечественной войне». Скульптурная группа для оформления предмостной площади г. Магнитогорска представляет собой трехфигурную композицию из бойцов, застывших в

динамичных позах, готовых ринуться в атаку [20, с. 121]. Фотография этой работы представлена в альбоме «Академия Штиглица: лучшие выпускные работы за 140 лет» [1].

В своих воспоминаниях В.С. Новиков говорит, что несколько его одногруппников создали композиции на тему Великой Отечественной войны для Артиллерийского училища, где и он сам устанавливал дипломную работу [9, с. 36]. Среди шести дипломных работ, особо отмеченных государственной экзаменационной комиссией, помимо работы В.С. Новикова, остальные произведения — на другие темы: аллегорическая скульптура «Земля», садово-парковая скульптура «Горький-юноша», скульптура «Материнство» для фонтана на детской площадке, декоративная скульптура «Стрелок из лука», рельеф «Спортивный праздник на Ипподроме» [18, с. 15].

М.М. Силина полагает, что 1954 г. являлся переломным в жизни СССР и был отмечен, по ее словам, «…отходом от прямолинейного идеологического прессинга» [13, с. 189]. Возможно, поэтому среди тем дипломных работ 1954 г. меньше звучит тематика революции, чем в работах 1951 г., стали появляться работы на общечеловеческие темы, такие, как «Материнство». Но работу В.С. Новикова, скорее, можно отнести к уходящей эпохе. Вероятно, тема рельефа была предложена ему со стороны Артиллерийского училища, и желание удовлетворить запросы заказчика и начать свою карьеру с реализованного проекта побудили взять эту тему и выполнить ее в таком ключе. Все дипломные проекты делались для конкретной архитектурной среды, и из протокола заседания кафедры можно узнать, что 15 работ были уже намечены к приобретению государственными учреждениями [18, с. 15].

Это подтверждается и словами В.М. Рогачевского — в монографии, посвященной В.Л. Симонову, он так пишет о его педагогической деятельности: «Благодаря тому, что курсовые и дипломные работы молодых скульпторов всегда имели конкретное целевое назначение, многие из них были осуществлены в натуре» [11, с. 33]. Поступали установки и от руководства: «Необходимо значительно усилить работу по подысканию для дипломантов тем по архитектурно-декоративному убранству зданий…» [20, с. 97].

В решениях Ученого совета ЛВХПУ им. В.И. Мухиной весной 1954 г., когда В.С. Новиков завершал дипломную работу, звучала критика в адрес кафедры монументально-декоративной скульптуры. После доклада директора М.А. Шапилевского было принято решение произве-

сти изменения «…в плане увеличения внимания к вопросам архитектурно-декоративной лепки, а не скульптуры, как это имеет место во многих случаях в настоящий момент» [20, с. 40]. Была попытка сузить направления кафедры до вспомогательной отрасли для архитекторов и строителей, направленной на оформление фасадов зданий.

Вероятно, этот замысел, возникший в разгар строительства высотных зданий в стиле «сталинского ампира», где требовалось большое количество мастеров по изготовлению лепнины, не был осуществлен из-за постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», принятого через год после этого, когда скульпторам пришлось искать другие области для применения своих умений. Вопрос рассматривался в этот же период на Президиуме Академии архитектуры СССР, к которой относилось училище в то время [20, с. 96]. На этом заседании отмечалась неудовлетворительная работа в архитектурно-декоративной лепке: «Следует прекратить нездоровую практику создания дипломных работ “эпохального” значения и такой же степени трудности» [20, с. 97]. Это критическое замечание можно отнести и к рельефу В.С. Новикова, и к некоторым другим дипломным работам, где заявлялись многофигурные композиции на исторические темы.

Можно объяснить выбор таких тем и частое использование рельефа явлением, которое описывает в своей книге М.М. Силина: «К началу 1950-х годов в искусствоведческой литературе окончательно сформировалось и закрепилось представление о монументальности как о показателе важности темы. Именно тогда появился и официально стал поощряться станковый монументальный рельеф» [13, с. 189]. Это вид рельефа, который имеет «картинный формат» и по сути своей станковый, но претендует на монументальность за счет выбора большой значительной темы. В этот момент перед советскими скульпторами встала задача, которую Е.В. Вучетич, говоря о многоплановом горельефе, обозначил так: «В моем творчестве он возник в результате размышлений над тем, как современному скульптору глубже и правдивей воплотить новые темы нашей жизни, <…> показать события, в которых могло бы участвовать огромное количество людей…» [2, с. 254].

М.М. Силина приводит в качестве примера такого рода рельефа работу Е.В. Вучетича, которую он лепил с бригадой в течение трех лет для главного павильона народного хозяйства в Москве и окончил в 1953 г. — «Знаменосцу мира — советскому народу — слава!» [2, с. 256]. На рельефе

изображается уходящее в глубину большое пространство, переданное с помощью изображенных в перспективе крупных архитектурных сооружений, олицетворявших достижения советского государства последних лет, предшествовавших созданию этого произведения. На переднем плане идет навстречу зрителю демонстрация, состоящая из групп, представляющих разные страты советского общества. Среди более полутора тысяч персонажей, изображенных на рельефе, нет И.В. Сталина, который являлся центральным и главным действующим лицом такого рода изображений тех лет. Народ идет сам по себе, не ведомый никем, и только смутно угадываются портреты К. Маркса и Ф. Энгельса на знамени.

Другая ситуация на двух рельефах меньшего формата 1949 г., где И.В. Сталин — в центре композиции. Рельеф Е.В. Вучетича с бригадой «Клянемся тебе, товарищ Ленин» и рельеф Н.В. Томского с бригадой «Великая клятва», изображающий И.В. Сталина, произносящего клятву у гроба В.И. Ленина, призваны зафиксировать преемственность от первого руководителя советского государства второму. Как вспоминал впоследствии Н.В. Томский об этом, «хорошее начало было положено на выставке 1949 года возрождению долгое время несправедливо забытому виду скульптуры — пространственному тематическому рельефу» [15, с. 19].

В своем выступлении он называет этот вид рельефа «пространственным тематическим рельефом», тогда как Е.В. Вучетич дал ему название «многоплановый горельеф», а М.М. Силина — «станковый монументальный рельеф». Каждый из них сделал в названии акцент на определенных характеристиках этого рельефа: его станковой сущности, наличии нескольких планов, изображении глубокого пространства и наличии какого-то сюжета на определенную значимую тему. Рассмотрим дальше, какие имеют сходные черты и рельефы, соответствующие этим характеристикам, но выполненные разными авторами.

В работе Е.В. Вучетича 1949 г. также изображается большое пространство, но, в отличие от более позднего рельефа, где мы видим, скорее, коллаж зданий, находящихся в разных местах, здесь изображается конкретное место у Кремлевской стены. И хотя плоскость земли в рельефе «Клянемся тебе, товарищ Ленин» немного раскрывается на зрителя, люди и здания изображены с одного ракурса, в отличие от рельефа 1953 г., где демонстранты и архитектура изображены с разных точек. Строения мы видим с низкой линии горизонта, поскольку так они смотрятся больше и величественнее, а массы людей — с высокой линии горизонта, что позво-

ляет изобразить стоящие друг за другом ряды людей, которые при этом не наслаиваются друг на друга.

Рельеф В.С. Новикова больше всего имеет сходство с рельефом Н.В. Томского «Великая клятва». На этом рельефе сцена изображена в более камерном формате, меньшее количество действующих лиц. Изображение условно можно разделить на три плана. На плоскости земли, изображенной с очень низкого горизонта и сливающейся в одну линию, стоит группа советских граждан-зрителей церемонии. И.В. Сталин в центре композиции возносится над толпой, выше него — только гроб В.И. Ленина на высоком постаменте, а стоящая чуть поодаль группа высокопоставленных членов партии — чуть ниже его. Все действующие лица выстроены согласно иерархии, ярусами. Пространство, где происходит главное действие, ограничено большим количеством знамен, и внимание фокусируется в центре композиции, в отличие от более асимметричной композиции рельефа Е.В. Вучетича того же года. На третьем плане с трудом различается силуэт Кремлевской стены, показанный намеком с более фронтальной точки, чем у Е.В. Вучетича, где она уходит вдаль, сокращаясь в перспективе.

Среди свиты И.В. Сталина можно различить и главное действующее лицо дипломной работы В.С. Новикова — М.И. Калинина, в работе которого он из персонажа второго ряда выходит на первый план, что может также свидетельствовать о начавшихся изменениях в искусстве. Как и в работе Н.В. Томского, в рельефе «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу», главное действие происходит в центре композиции, и плоскость, на которой выстроились в ряд действующие лица, также изображена с очень низкого горизонта. Человеческие фигуры на переднем и втором плане стоят на одном уровне. Получается, что руководитель не возвышается над всеми, а стоит в одном ряду и с группой военных — представителей Артиллерийского училища, и с группой гражданских — свидетелей церемонии, стоящих слева за спиной М.И. Калинина, в чем можно увидеть некоторую «демократичность».

Это отличает рельеф В.С. Новикова от работы Н.В. Томского, сделанной пятью годами ранее, как и относительно небольшая глубина пространства, ограниченная тремя арками, являющимися элементами интерьера, изображенными с абсолютно фронтального ракурса, без каких-либо перспективных сокращений. Архитектурные элементы (пилястры, арки и карнизы) отчасти из элементов, изображенных в рельефе, становятся реально существующими в конкретном интерьере элементами лепного декора и взаимодействуют с порталами, кронштейнами, карнизами и арками окон в помещении, где размещен рельеф. В этом можно увидеть попытку автора связать рельеф с окружающим пространством, как и в симметричной композиции рельефа, который расположился посередине стены между двумя одинаковыми порталами.

Тематический рельеф активно использовался в русской монументальной скульптуре и в XIX в., как дополнительное изображение, раскрывающее тему памятника более подробно. Для примера можно привести рельефы на постаменте памятника Николаю I на Исаакиевской площади в Петербурге. Четыре сцены из жизни царя дополняют конный памятник и рассказывают о самых важных моментах из истории его правления. На одном из заседаний кафедры монументальной скульптуры 1951 г. было принято решение о том, что необходимо знакомить обучающихся с тем, как решались в русской скульптуре XIX в. задачи, аналогичные тем, над которыми они работают в учебных заданиях. На этом заседании было запланировано знакомство студентов с памятниками архитектуры Ленинграда, с книгами на эту тему в библиотеке и образцами в Эрмитаже [17, с. 210]. Это укладывается в концепцию соцреализма периода 1932–1955 гг., основной идей которой было «критическое освоение художественного наследия». Из протокола одного из заседаний кафедры 1952 г., можно узнать о том, что один из учителей В.С. Новикова — Р.К. Таурит — работал в этот период в бригаде скульпторов, оформлявшей здание Московского университета. Было решено ознакомить студентов с фотографиями работ, представленных Р.К. Тауритом в докладе, посвященном скульптурному убранству московских высоток [17, с. 226]. Вероятно, среди фотографий могли быть изображения рельефов, размещенных на фризе университета: «Дружба народов» и «Народ-созидатель» работы Г.И. Мотовилова, о которых Л.Н. Доронина пишет: «Их композиция отмечена характерной для классицизма завершенностью формы, с торжественно ритмической расстановкой фигур и зеркальным отражением левой части в правой» [3, с. 87].

Некоторые характеристики этого рельефа можно отнести и к дипломной работе В.С. Новикова (например, симметричный характер композиции и ритмическая расстановка фигур). В остальном же они довольно сильно различаются. В работе Г.И. Мотовилова фигуры, заполняющие всю высоту ниши, изображены на чистом фоне. Лаконичная трактовка самих фигур, аксессуаров и одежды, ритмическая связь с архитектурой, простота и ясность, способствующие восприятию с большого расстояния, позволяют охарактери-

зовать их как монументально-декоративные рельефы. Эти же качества свойственны, в целом, и школе А.Т. Матвеева, один из представителей которой, В.В. Эллонен, после доклада Р.К. Таурита о работе над рельефами для московских высотных зданий высказал следующие критические замечания относительно методики преподавания на кафедре: «Возникает вопрос о методике преподавания, так как станковые формы, которые мы преподаем, не решают оформления высотных зданий» [17, с. 226].



Рис. 3. В.С. Новиков. «Фигура воина». 1956. Из архива семьи В.С. Новикова

Изменения в методике, наметившиеся на кафедре в тот период, отразились в рельефе В.С. Новикова «Вручение М.И. Калининым ордена Ленина училищу» лишь частично. Автор попытался связать рельеф за счет изображенных архитектурных элементов с окружающим интерьером. Насыщенный деталями фон и слишком натуралистичная трактовка фигур, расположение на большой стене, где рельеф немного «плавает», придают ему сходство с повешенной на стену парадной картиной. Работа соответствует «канонам» соцреализма сталинского периода. В рельефе воспроизведена с документальной, фотографической точностью торжественная церемония. Эта работа в полной мере отвечает запросу и государства, которое является основным заказчиком произведений искусства, она достоверно изображает советскую действительность через призму идеологии. Понятность, доходчивость зачастую имеют большее значение, чем художественные качества работы.

1956. Фигура воина

Одной из первых монументальных работ, созданных молодым скульптором вскоре после окончания обучения в 1956 г., стала фигура воина (рис. 3). Фигура предназначалась не для какого-то конкретного места, а для того, чтобы быть выпущенной тиражом для установки на разных мемориалах, поскольку в этот момент возникла потребность оформить воинские захоронения, которых существовало большое количество по всей стране. Возможно, постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», подписанное Н.С. Хрущевым в 1955 г., стало причиной создания типового памятника по аналогии с практически одинаковыми зданиями, воспроизводившимися на домостроительных

комбинатах. В постановлении, в частности, говорится: «Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР отмечают, что значительная часть жилых, гражданских зданий и большая часть промышленных строится все еще по индивидуальным проектам, что является одной из главных причин, порождающих излишества» [10, с. 533].

Примеры установки повторений одного памятника встречались и ранее (например, варианты памятника В.И. Ленину работы В.В. Козлова, о которых упоминает в своей книге М.М. Силина [13, с. 30–31]). Но это, вероятно, возникало, скорее, стихийно и не было продиктовано установкой властей экономить на проектировании. Эта практика была осуждена Н.В. Томским в его докладе 1957 г.: «У нас бытовала негодная практика постановки в разных городах одной и той же статуи в качестве памятника, что приводило к стандартизации и художественной обезличке» [15, с. 8].

Памятник воину отличается относительно небольшим масштабом. Фигура выполнена в натуральную величину. Композиция представляет собой фигуру солдата, стоящего в спокойной позе со склоненной головой, и выполнена в реалистических традициях того времени. Правильные пропорции фигуры и тщательно проработанная, точно воспроизведенная военная форма. Он как будто вспоминает погибших товарищей. Его голова слегка наклонена вперед, и взор обращен вниз, где могли находиться могилы воинов.

В этой композиции сочетается реалистично воспроизведенный образ воина и щит с дубовым венком, звездой и надписью «1945 год». Элемент вооружения из другой эпохи, внедренный автором, видимо, для создания плоскости для размещения геральдических знаков и надписи, контрастирует с трактовкой фигуры. Аллегорическое изображение оружия помогает сделать композицию более величественной и героической, менее обыденной. Такой прием применялся скульпторами эпохи сталинского классицизма.

Только, в отличие от рассматриваемой работы, чаще использовался меч — оружие для нападения, а не щит, который применяется для защиты. Ярким примером может служить «Воин-освободитель» Е.В. Вучетича, в чьей работе также реалистичная трактовка воина в форме времен Великой Отечественной войны сочетается со средневековым оружием в качестве символа. А.С. Федоров, автор диссертации о творчестве Е.В. Вучетича, объяснил это так: «Широкое обобщение в образной характеристике воина потребовало и обобщения в изображении орудия его боевых дел.

Меч рассек свастику» [16, с. 19]. В классических произведениях, таких, как памятник А.В. Суворову в Петербурге работы М.И. Козловского, аллегорические решения одежды и оружия в руках полководца смотрятся органично, поскольку решены в одном стиле.

В первой половине XX в. происходит бурный поиск новых выразительных возможностей, что рождает различные причудливые сочетания реализма, академизма и элементов классицизма в виде аллегории в одной работе, например, в скульптуре А.Т. Матвеева «Октябрьская революция» («Октябрь»), которая напоминала бы скорее академическую учебную постановку для этюда, если бы обнаженные фигуры рабочего, крестьянина и красноармейца не дополнялись бы соответствующими аксессуарами: винтовкой, буденовкой и молотом. Хотя, в частности, Е.В. Евсеева отмечает, что А.Т. Матвееву ближе русский классицизм: «Создавая монументальное по своим задачам произведение, он опирается на традицию русского классицизма, решая тему революции языком символов, аллегорий. Обращение к обнаженной натуре, использование специальной, объясняющей атрибутики, фронтальная уравновешенность композиции, вписанной в треугольник, цельность и ясность архитектонического решения, гармония — все это позволяет говорить о классической, но не академической традиции» [4, с. 13].

В работе художника, который выступил одним из критиков и оппонентов А.Т. Матвеева в 1948 г., Е.В. Вучетича «Стоять насмерть» на Мамаевом кургане также используется обнаженная фигура как аллегория, но другого характера [4, с. 15]. В отличие от сдержанных, обобщенных фигур А.Т. Матвеева, воин в этой композиции находится в динамичной позе, а утрированная мускулатура подчеркивает физическую мощь. Это, скорее, не реальный человек, а бог, словно сошедший с Пергамского алтаря (привезенного в Ленинград в качестве «трофея» после войны), и только автомат и граната в руке возвращают нас в середину XX в. Если в этих двух работах предметы являются реальными, относящимися к современности, то в воине В.С. Новикова, наоборот, солдат «настоящий», а щит в качестве символа взят из другого времени.

Заключение

В годы учебы в ЛВХПУ В.С. Новиков перенял у своих педагогов и элементы классической академической школы скульптуры, берущие свое начало в Императорской Академии художеств, и установки А.Т. Матвеева. Несмотря на то, что В.С. Новиков сам был свидетелем блокады Ленинграда и событий Великой Отечественной войны, первая его работа, связанная с этой темой, довольно холодно и отстраненно изображает официальную церемонию. В этой работе можно увидеть в большей степени влияние академической школы, анатомически правильно построенные фигуры и тщательную проработку костюма. В ней также нашли отражение опыты ваятелей, которые в значительной степени определяли тенденции в скульптуре тех лет, Е.В. Вучетича и Н.В. Томского, в области многофигурного тематического рельефа, благодаря чему его работа носит несколько станковый характер.

При этом нужно отметить, что будет не совсем верно по двум работам, рассмотренным в этой статье, судить о В.С. Новикове как о личности или творце. Об этом можно больше сказать по его поздним работам после 1970 г., где он раскрыл тему Великой Отечественной войны очень живо, эмоционально и образно. По этим работам можно лишь сделать вывод о том, какой социальный заказ выдвигало государство к художникам в этот период, и о возможности ЛВХПУ подготовить специалистов, способных его выполнить.

Список литературы:

1. Академия Штиглица: лучшие выпускные работы за 140 лет: [1876—2016: каталог / под редакцией Т.В. Горбуновой]. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2015. — 375 с.

2. *Вучетич Е.В.* Художник и жизнь. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 446 с.

3. *Доронина Л.Н.* Скульптура сталинской эпохи (1930–1950-е годы): монография. — Москва: МГПУ, 2013. — 97 с.

4. *Евсеева Е.В.* Матвеевская школа пластики и традиции классики / Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский музей; автор-составитель Евгения Петрова [и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. — С. 9–15.

5. Закрылась сессия Академии художеств СССР // Правда. — 1948. — 29 мая. — С. 3.

6. *Исаков С.К.* Скульптура: Ленинградские скульпторы: [обзор работ к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции]. — Ленинград; Москва: Искусство, 1947. — 100 с.

7. *Коненков С.Т.* Мой век / [лит. запись Ю.А. Бычкова; вступительная статья народного художника СССР Е. Белашовой]. — Москва: Политиздат, 1972. — 368 с.

8. *Логдачева Н.В.* Владимир Беклемишев: скульптор и педагог: монография. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 222 с.

9. *Новиков В.С.* Новиков Виктор. Скульптор. — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2014. — 300 с.

10. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» / Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986) / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Том 8: 1946–1955. — Москва, 1985. — С. 532–536.

11. *Рогачевский В.М.* Василий Львович Симонов. — Ленинград: Ленинградский художник, 1959. — 48 с.

12. Сборник приказов РВСР, РВС СССР, НКО и Указов Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами СССР частей, соединений и учреждений Вооруженных Сил СССР. Часть I. 1920–1944 гг. — Москва, 1967. — 600 с.

13. *Силина М.М.* История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920–1930-х годов СССР. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 352 с.

14. *Славова Л.А.* Матвеевская школа пластики и традиции классики / Александр Матвеев и его школа / Государственный Русский музей; автор-составитель Евгения Петрова [и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. — С. 24–30.

15. *Томский Н.В.* Содоклад по скульптуре / Первый Всесоюзный съезд советских художников. — Москва: Б. и., 1957. — 27 с.

16. *Федоров А.С.* Творчество Е.В. Вучетича: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: (17.00.04) / Академия художеств СССР. — Москва, 1975. — 28 с.

17. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 209. Протоколы заседаний кафедр композиции, истории искусств, марксизма-ленинизма, керамики, графических дисциплин и декоративной скульптуры, часть I.

18. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 281. Отчет о работе училища за 1953–1954 уч. г., 1953 г. / Канцелярия.

19. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 307. Протоколы заседаний кафедр, часть I, 1953 г. / Учебная часть.

20. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–2. Д. 322. Протоколы заседаний Ученого совета. 1954 г. / Ученый совет.

21. *Янковская Г.А.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Вестник Челябинского государственного университета. — 2007. — № 11. — С. 26–33.

Д.Ю. ДОРОНИН

Преподаватель кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи», РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dreamona25@gmail.com

D.Y. DORONIN

Lecturer of the department «Restoration of monumental and decorative painting» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: dreamona25@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_255_272

СКУЛЬПТУРА 2000-х ГОДОВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ ПЯТИГОРСКОГО КУРОРТА

SCULPTURE OF THE 2000s IN THE URBAN ENVIRONMENT OF THE PYATIGORSK RESORT

Статья посвящена современной городской скульптуре главного города Кавказских Минеральных Вод — Пятигорска. После довольно длительного периода «постсоветского затишья» в 2000-х годах вновь стала активно развиваться городская скульптура, предлагая новые темы, жанры, что привлекает внимание и становится объектом искусствоведческого исследования.

The article is devoted to modern urban sculpture of the main city of the CMV — Pyatigorsk. After a rather long period of «post-Soviet calm» in the 2000s, the city sculpture began to actively develop again, offering new themes, genres, which attracts attention and becomes the object of art history research.

Ключевые слова: скульптурные памятники, среда, психологическая характеристика, образ, пластика.
Keywords: sculptural monuments, environment, psychological characteristics, image, plastic.

Городская скульптура Пятигорска, центра Кавказских Минеральных Вод, с началом третьего тысячелетия стала все более активно обживать его пространственную среду, представляя разнообразие видов и жанров и, в первую очередь, в историческом нарративе, внедряя в нее собственные образно-пластические решения и дополняя уникальный культурно- исторический облик курорта. Можно отметить стабилизацию принципов реалистический традиций и тенденцию станковизма в современной монументально-декоративной, уличной жанровой скульптуре, начало которой проявлялось со второй половины прошлого столетия [2, 8].

Индивидуальные подходы в решении творческих замыслов выявляют новый качественный аспект коллективного видения современных мастеров. «монументальный станковизм» приобретает все большую популярность в городской, парковой среде, где скульптура заявляет о своей способности «удерживать», формировать свою пространственную зону. Она становится все более «разговорчивой», общительно-демократичной, обращаясь к популярным, узнаваемым темам [4, 5, 7].

Статья прослеживает в хронологической последовательности появление современной скульптуры на самом крупном курорте КМВ. Эти недавно появившиеся скульптурные достопримечательности, в большей степени связанные с ретроспекцией, сразу заняли заметное место в экскурсионных маршрутах отдыхающих и старожилов города.

В дни празднования 225-летия Пятигорска в 2005 году в центре города, в городском сквере, который расположен рядом со зданием бывшей гостиницы «Эрмитаж», был установлен бюст Л.Н. Толстому, автором которого была местный скульптор С.И. Авакова. Великий писатель раньше не был отмечен памятником на курорте, а между тем, поехав на военную службу на Кавказ, он дважды успешно лечился здесь в 1852 и 1853 годах от ревматических болей, но главное — новые впечатления пригодились Толстому для литературных образов.

Сегодня можно насчитать десятки посвященных ему памятников в разных городах — от скромных голов и бюстов до полноростовых. Самым ярким, жизненно убедительным был созданный с натуры станковый поясной портрет писателя, 1899 года, со сложенными руками, П.П. Трубецкого. Автор, захваченный мощью, глубиной, сложностью мысли и чувств Толстого, передал свое впечатление и в волевом движении его головы, с выражением серьезного размышления, подчеркнутого сложенными руками, взлохмаченными насупленными бровями, нависающими

над глазами и, главное, — мятущейся, беспокойно текучей экспрессивной пластикой. Именно импрессионистическая живописно-динамическая лепка придает мощный эмоциональный импульс портрету Толстого. Еще более резкой и пульсирующей импрессионистической лепкой отличался портрет Льва Николаевича, выполненной А.С. Голубкиной в 1927 году. Пластическая масса скульптуры заряжена страстной и неуемной стихией, которую она в нем увидела; известно ее высказывание о Толстом после встречи с ним, что он — это море [6]. Композиция портрета, несмотря на фронтальную спокойную позу писателя, благодаря необычайной динамике поверхности, словно бурлящей и вскипающей от внутренней энергии, передает и стихию, и страстность натуры великого писателя.

В зависимости от освещения, эта импрессионистическая пластика приобретает особую выразительную подвижность.

В последующих монументальных памятниках Толстому скульпторы часто использовали и найденный Трубецким динамичный поворот головы, и колышущееся движение фактуры поверхности. Например, бюст в Казани, 1949 года, В.В. Кривошеиной, фигура сидящего в кресле Толстого Г.Н. Новокрещёновой, 1958 года, у Центрального Дома писателей России в Москве.

Светлана Авакова — профессионал, она получила образование в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия) на отделении монументальной скульптуры. В соавторстве с мужем Георгием Аваковым ими выполнены портретные памятники на КМВ: рельеф популярного кинорежиссера, сценариста, писателя, многогранно одаренного человека в разнообразных областях художественной, политической и общественной деятельности, почетного гражданина Железноводска С.С. Говорухина (1918 г.), мемориальная доска заслуженного художника России Н.С. Качинского (обе — в Железноводске), памятный знак с портретом Е.П. Славского, помещенный на главном корпусе санатория «Жемчужина Кавказа» (министра Минсредмаша, под руководством которого и был построен эта курортная здравница). В создании этих фронтально ориентированных образов Аваковы обращаются к традиционной реалистической школе, с ее приверженностью к жизненной убедительности, обобщенному и четкому, иногда и преувеличенно лаконичному решению художественной формы, умению собрать в композиционное целое несколько частей памятника.

Пятигорский бюст Л.Н. Толстого представляет круглую форму, работает на открытом пространстве сквера и обращен в сторону проезжей части города, выходя на широкую зрительскую аудиторию. Во время посещения Кавказских Минеральных Вод юнкеру Толстому было немного за двадцать, он носил только усы, но скульптор прибегает к более узнаваемым решениям облика писателя, представляя более возрастного Толстого с узнаваемо отросшей бородой и густыми усами. Его развернутая в три четверти голова заставляет вспомнить поясной портрет П.П. Трубецкого.

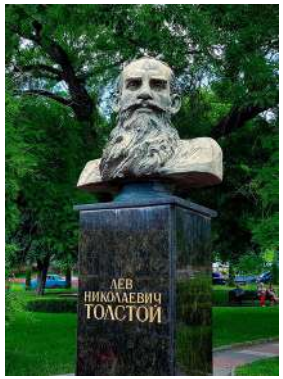


Рис. 1. С.И. Авакова. Бюст Л.Н. Толстого

Однако Светлана Авакова не использует импрессионистическую, беспокойную моделировку и придает чертам лица большую определенность и четкость, отказываясь от насупленных бровей и сосредотачиваясь на спокойном, внимательном взгляде своего героя, несколько увеличивая его глаза и добиваясь тем самым более открытого эмоционального взаимодействия со зрителем. Современный образ не выходит в монументальный размер и трактовку формы, оставаясь в станковых параметрах. Постамент в виде тонкого параллелепипеда подчеркивает камерное изящество бюста (рис. 1).

В Пятигорске можно увидеть недавно законченную совместную работу супругов Аваковых — образ Печорина, воспроизведенный в виде барельефа на центральной улице курорта, напротив бывшей Ресторации у входа в парк Цветник, у входа в одноименное кафе «Печорин». Он был открыт летом 2021 года. Обращаясь к иллюстративной лермонтовской теме, авторы не избирают какой-либо повествовательный мотив романа и сосредотачиваются на представлении главного персонажа. Григорий Печорин — высокий, стройный, в своей военной форме прапорщика изображен во весь рост, в сопровождении верного коня Черкеса, которого он держит под уздцы. Их спокойная статика не детерминирована, в ней есть пульс и ритмика формы, как по вертикали, так и по горизонтали: повороте головы, движении руки, распахнутой шинели. Выразительная пластическая проработка композиции приобретает естественность жизни в пространственной среде, индивидуальную органичность при рассмотрении композиции с фронтальной точки зрения.

Несколько спорной она представляется с бокового ракурса, когда фигура Печорина не считывается, но зато доминирует значительно выступающая из стены вперед конская голова с шеей, в полнообъемном изображении, что нарушает сценарий цельного решения темы. Над темным металлическим барельефом авторы поместили нетонированный металлический лист — метафора бумажного, с выгравированными на нем легкими зарисовками самого Лермонтова и несколькими отрывками из «Героя нашего времени», напоминающими об адресате своего произведения (рис. 2).

Самыми известными скульптурами на курорте стали герои романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова «12 стульев», который неоднократно экранизировался, а его персонажи — самостоятельными изобразительными объектами?, получившими «прописку» в разных городах — Бердянске, Харькове, Одессе, Чебоксарах, Санкт-Петербурге даже в Рио-де-Жанейро.

Пятигорск не был пионером в установлении памятников этим главным литературным героям. Начало было положено скульптурной фигурой Великого Комбинатора в Элисте (1999 г., Калмыкия). Эффектно организованный скульптором А.С. Хачатуряном сценарий представляет стоящего в горделивой позе самоуверенного «победителя» шахматного турнира Остапа в центре круглой площадки, с устремленным взглядом на фигуру коня в своей руке. Позади скульптуры полукругом расположились 12 столиков со стульями, призванными напомнить о главной сюжетной линии романа. Облик Бендера, в фуражке и закинутым за спину концом шарфа, был почерпнут из экранизированных версий романа. Хачатурян точно соотнес с размером площадки фигуру героя, с живым юмором трактуя его выразительную пластику, отказавшись от излишней дробности и детализации.


Рис. 2. Г.М. Аваков, С.И. Авакова. Печорин у одноимённого кафе

Пятигорские уличные скульптуры популярных персонажей, выполненные в 2008 году из бронзы, здесь присутствуют «на законных основаниях», в соответствии с сюжетом романа. Можно отметить также, что их изображения отличаются большим профессионализмом, чем некоторые из «собратьев» других городов.

Главный персонаж Остап Бендер (высотой 210 см) встречает посетителей у входа в Провал, где находится знаменитая пещера, с карстовым озером минеральной воды бирюзового цвета. Он продает билеты у входа, рассчитывая заработать на посетителях, попавших сюда впервые и не знающих о бесплатном посещении достопримечательности. Скульптор использует, как и А.С. Хачатурян, костюм экранизированных героев. Свободной левой рукой Остап опирается на стоящий рядом стул из искомого гарнитура немецкого мебельщика Генриха Гамбса, тем самым позволяя сразу опознать себя.





Рис. 3. Р. Юсупов. Остап Бендер
Рис. 4. Р. Юсупов. Ипполит «Киса» Воробьянинов

Герой смотрит не на посетителей, избегая с ними прямого контакта, как бы не вполне уверенный в безопасности своей затеи, а на свои билеты. Скульптор не придал лицу Остапа Бендера живого выражения, отсутствующие эмоции у билетера — свидетельство его спокойного выполнения рутинного служебного процесса. Внешность его более напоминает грузинского артиста Арчила Гомиашвили, который снялся в фильме Л.И. Гайдая, но некоторые зрители готовы видеть в нем и С.Ю. Юрского. Обобщенная моделировка формы соответствует статичной позе героя (рис. 3).

Второй персонаж — бывший предводитель дворянства, а также бывший работник ЗАГСа — Ипполит Матвеевич Воробьянинов встречается прогуливающимся у не менее популярного места в центре Пятигорска — парка Цветник рядом с бывшей кофейней в стиле модерн Гукасова. Его прототип более узнаваем — он явно похож на актера из того же фильма Гайдая, С.Н. Филиппова. Двухметровая долговязая фигура, со сложенными кистями рук, опущенным долу взглядом и смиренным выражением

лица, выражает неловкость и стеснение. Стоящий у ног саквояж, с зонтом и перевернутой шляпой для подаяния, должен вызвать сочувственное отношение к нему окружающих (рис. 4).



Рис. 5. Г. Сабеев. Бюст К. Хетагурова

Автор этих разнесенных по различным местам курорта памятников литературным героям — известный московский скульптор Р.Р. Юсупов. В образно-пластической трактовке образов ярко декларируется повествовательно-иллюстративные приемы решения, что проявляется не только в их композиционной связности с архитектурными достопримечательностями города, юмористической характерности, но и действенному раскрытию человеческих характеров в соответствии с происходящим литературным повествованием. По признанию автора, изначально задуманная комплекция героев изменились со временем после их похищений вандалами, когда внутреннюю полость скульптур пришлось бетонировать, что вызывало распор металла изнутри и увеличило «полноту» фигуры.

В 2009 году уличная скульптура курорта пополнилась памятником основоположнику осетинской литературы, художнику, мыслителю, общественному деятелю К.Л. Хетагурову, выполненным осетинским скульптором Г.А. Сабеевым. Коста Хетагуров неоднократно посещал Пятигорск, преимущественно для лечения, в том числе 28 августа 1889 года, как официальное лицо на церемонии открытия памятника М.Ю. Лермонтову. Великий просветитель Коста увековечен и на родных землях — наиболее выразительный полноростовый памятник ему находится во Владикавказе, где он представлен в национальном костюме горца.

Пятигорский бюст Хетагурова выполнен в обобщенной манере, с несколько измененными пропорциями лица. Отстраненное, застылое выражение лица, к сожалению, не передает пылкую натуру свободолюбивого кавказца (рис. 5).

Более удачным местом для памятника могла бы стать не центральная парковая аллея, параллельная улице, названной в его честь, между монументальным памятником Ленину и спускающейся от него

лестницей к зданию администрации города, а вне этой «советской ментальной зоны», где-то выше по аллее, в пространственной зоне раннего исторического периода, ближе к монументу генерала А.П. Ермолова.

Сабеев успешно работает как с абстрактными формами, так и реалистическими. Среди его ранних значимых работ — памятник 2003 года во Владикавказе, посвященный воинам-интернационалистам афганской войны. В открытой арочной конструкции с куполом, напоминающей часовню, установлена фигура ангела полутораметровой высоты, символизирующая память неба о павших героях. Предельно обобщенная форма фигуры с подчеркнутыми чертами скорби на лице, обращена в сторону Кавказских гор, в ту сторону, где погибали россияне — участники сражений.

Во Владикавказе в 2006 году им был выполнен памятник, посвященный жертвам политических репрессий 20–50-х годов прошлого века и названный «Камень слёз». Он установлен в парке, и на фоне окружающих его деревьев создает свою пространственно-значимую зону. С гранитной глыбы, олицетворяющей духовную мощь осетинского народа, стекают струйки воды на красный постамент — символ слез в память по невинно пострадавшим. В этом лаконичном, но образно-ярком решении автор донес смысл произошедшей трагедии.

Работы Сабеева известны не только в Осетии. В Москве он принимал участие в создании мемориальной доски памяти выдающегося российского ученого, языковеда-ираниста, доктора филологических наук, профессора, лауреата Государственной премии СССР Василия Ивановича Абаева в 2013 году. Поясной портрет оказался не вполне удачным в цельном решении образа: плоский рельеф фигуры воспринимается отдельно от смоделированной в горельефе головы с четкими тенями, излишне жестко-натуралистично выступающей из плоскости доски.

В числе последних работ скульптора — крупноформатный бюст в три натуральные величины легендарного героя гражданской войны Хаджи-Мурата Дзарахохова в селе Зильги, 2015 года, при въезде в село. Широкая папаха, черкеска, длинные усы, уверенная скупая мимика лица подчеркивают национальный типаж героя. В решении образа узнаваема приверженность автора к убедительно-четкой, укрупненной моделировке объема. Бюст был помещен на высоком постаменте между другими, ранее установленными на обочине дороги аналогичными памятниками — бюстами генерал-лейтенанта Афако Фидарова и борца-вольника Саукуза Дзарасова. Вместе они, словно в одном строю, обращаются к зрителю, вовлекая его в диалог с историческим прошлым, и напоминают о ярких страницах подвигов соотечественников.

В числе разнообразных работ скульптора его бюст К. Хетагурова в Пятигорске не стал важной вехой в творчестве.

Полюбившиеся произведения скульптора Равиля Юсупова вызвали желание у администрации города продолжить с ним сотрудничество, и ему предлагаются дальнейшие ответственные заказы. Художник проявляет себя в самых разнообразных видах и жанрах: абстрактно-знаковых формах, монументальных памятниках, декоративной, жанровой, станковой скульптуре.

В 2010 году в городском сквере вышеупомянутой широкой парковой аллее в верхней ее части был возведен монумент, посвященный главнокомандующему на Кавказе с 1816 по 1827 год генералу А.П. Ермолову, основателю столицы КМВ, первоначально поименованной Горячеводском. Эта статуя установлена на специально спроектированной полукруглой площадке и представляет собой четырехметровую бронзовую фигуру генерала на коне, стоящую на двухметровом каменном постаменте. Дополнительное архитектурное оформление — лестничные марши за памятником, поднимающиеся по окружности дуги площадки в сторону более высокого уровня пешеходной зоны — актуализируют его структурно-пространственное окружение. Портретное сходство Алексея Ермолова убедительно в образно-пластическом монументальном обобщении: скульптор мог опираться на различные живописные образы: и на спокойно- сосредоточенную характеристику модели в фас художника П.З. Захарова, и на профильное изображение героя в романтически-героической трактовке Дж. Доу.

За основу композиционного решения Равиль Юсупов взял знаменитый памятник Юрию Долгорукому в Москве скульпторов С.М. Орлова, А.П. Антропова, Н.Л. Штамма (1954 г.), ориентируясь на сходство исторической миссии своих героев — основателей русских территорий.

В отличие от московского аналога, А.П. Ермолов в трактовке Юсупова не наделен волевой динамикой, он спокойно привстает в седле и пальцем протянутой правой руки спокойно указует в сторону главной вершины Кавказа — Эльбруса, хотя жест адресуется, скорее, к окружающему пространству. Установка памятника Ермолову в верхней части аллеи курорта как будто бы обозначает разные по смыслу исторические эпохи: им

открывается начальная историческая страница в освоении Россией Кавказа в начале XIX века, а расположенный ниже по аллее ленинский монумент знаменует переход к следующей радикальному социальному перелому начала XX века.



Рис. 6. Р. Юсупов. Памятник А.П. Ермолову

Однако месторасположение монумента Ермолову в сквере выбрано не вполне удачно: он стоит перпендикулярно аллее на фоне близко стоящих жилых домов и деревьев, скрадывающих четкость силуэта, в то время как ему необходимо достаточное открытое пространство, как это организовано на Тверской площади в Москве для его прототипа. Равиль Юсупов вполне мог бы выбрать для него место на протяженной пятигорской улице, названной в честь знаменитого генерала (рис. 6).

В Орле, где родился и где похоронен А.П. Ермолов, Юсупов создал свой второй памятник главнокомандующего на Кавказе, став победителем в объявленном конкурсе на сооружение этого монумента. Он был открыт летом 2012 года в центре обширного сквера. Значительны размеры монумента: высота составляет почти пять с половиной метров, постамента — четыре метра, что позволяют ему доминировать и самоутверждаться в сквере, образуя свою значимую пространственную зону в современной системно-неорганизованной городской застройке и быть видимым издалека. В этом случае скульптор использовал композицию знаменитого творения Фальконе «Медный всадник» в Санкт-Петербурге, что требовало и заострения темы героики, волевой эмоциональной собранности образа. Он получился более убедительным, по сравнению с пятигорским памятником и в композиционно-средовом решении, и пластическом подходе: поддержка трапециевидного, подражающего фактуре камня пьедестала визуально поддерживает активный силуэт взлетающей фигуры всадника, направление его движения. Это подсказывала и избранная тема представления Ермолова на поле сражения. Эмоционально-силовое поле композиционного решения, четко проработанная пластика монумента задают эффектную светотеневую игру фактуры и рассчитаны как на ближний, так и на его дальний круговой обзор. Выполненные на достаточно высоком профессиональном уровне, конные памятники Юсупова

все же свидетельствуют о недостатке собственной сильной творческой концепции.



Рис. 7. Р. Юсупов. Мать-казачка

В 2015 году местная общественность отмечала юбилей Горячеводской станицы — пригорода Пятигорска, а также 25-летие возрождения местной казачьей общины и пожелала увековечить женщину-казачку, принимавшую на себя долг «берегини» семьи с отъездом супруга на войну. Место для установки скульптуры было выбрано по улице Красноармейской, рядом с Центральной питьевой галереей, на территории у ее «тыловой» части. В качестве исполнителя был опять выбран Равиль Юсупов как «мастер хорошей добротной советской школы», как отзывался о нем главный архитектор города Никита Шолтышев. Здесь автор прибегает к сугубо камерно-реалистической, подробной характеристике героев. Композиция ориентирована на фронтальное восприятие: молодая женщина с тремя детьми помещена на низкий пьедестал, что приближает монумент к реальной бытовой ситуации. Скульптору удалось каждому персонажу придать характерные для его возраста и происходящего события выражение лиц, жесты — они ярко характеризуют психологический настой каждого. Стоящие перед матерью малыш, с игрушечной лошадкой на палке в руке, и старшая дочь семи-восьми лет застыли на месте, с восторгом смотря вверх на героя-отца; девочка показана готовой быть наставницей брата — она положила свои руки ему на плечи. Высокого роста жена — стержень всей композиции, она в прямой устойчивой позе, с серьезным, озабоченным лицом, чуть тронутым улыбкой, готова встретить тяжкие испытания. Младенец, сын на ее руке, с доверчивой улыбкой смотрит на отца и тянется в его объятия. Преодолеть «окаменелость» группы и выйти активно вперед и вверх помогает поднятая казачкой в благословляющем троеперстном сложении рука и потянувший ручку навстречу к отцу ребенок.

Работает на художественную жизнь формы и выбранный материал — бронза, который подчеркивает конструктивную монолитность семейной группы (рис. 7).

Равиль Юсупов приобрел еще большую известность, благодаря памятнику Юрию Гагарину в Брянске, у стадиона «Динамо» (2015 г.). Фи-

гура широко шагающего, в военной шинели, космонавта с докладом главе правительства о полете воссоздавалась по архивным фотографиям и с документальной достоверностью воспроизводит и выправку героя, и всеми узнаваемое лицо: по мысли Равиля Юсупова, он делает «шаг в вечность». Самые различные виды памятников появились после первого полета русского человека в космос, начиная с установленного в Симферополе 16 апреля 1961 года, буквально сразу же после события. В брянском памятнике Гагарин представлен сосредоточенно-серьезным; скульптор использует синтаксис монументализированной пластики фигуры и лица, «прочеканивая» жизнеутверждающую ритмику формы и характерную для него приверженность обобщенного решения образа.



Рис. 8. Р. Юсупов. Отдыхающая

В дальнейшем Юсупов продолжал работать на курортах Северного Кавказа — в Пятигорске, в парке Цветник появилась присевшая на бордюре пешеходной прогулочной зоны женская фигура, названная «Отдыхающей» (2019 г.). Выполненная из бронзы чуть больше натурального размера, юная особа в легком облегающем платье, разувшись, протянула ноги и засмотрелась на присевшую на ее ступню бабочку, которая вскоре обратилась гусеницей по причине обломанных кем-то крыльев. Отказ от психологизма, эмоциональной характеристики модели в сторону обобщенной типизации давали скульптору возможность передать главное —тему медитативного лиризма. Непринужденная жанровая уличная скульптура в непосредственно-контактной зоне общения со зрителем стала особенно быстро развиваться на курортах КМВ (рис. 8).

Самым художественно значимым среди современных памятников Пятигорска стала бронзовая скульптура, изображающая Сергея Михалкова, народного художника РФ Александра Рукавишникова [3, 10] и архитекторов Сергея Шарова и Александры Воскресенской, установленная в марте 2020 года в нижней части бульвара Гагарина, за зданием Академической галереи. Это копия московского оригинала на Поварской улице.

С Пятигорском будущего знаменитого поэта, писателя, общественного и культурного деятеля связывает пребывание в последние школьные годы (1927–30 гг.), а также первые публикации стихов в местных органах печати. До конца жизни Михалков поддерживал контакты с различными организациями и жителями города, называя себя пятигорчанином.



Рис. 9. А. Рукавишников. Памятник С.В. Михалкову

Обратившись к форме уличной скульптуры, автор изобразил задумавшегося писателя на скамье, не стоящей на земле, а все же приподнятой на невысокий подиум с сильным скатом. Умудренный годами Михалков не отдыхает здесь в виде курортника: вглядевшись, понимаешь, что этот человек запечатлен в минуту творческой сосредоточенности, боком привалившись к спинке скамьи и подперев левой рукой голову, он погружен в глубокое раздумье, так что его творческое состояние было бы не тактично нарушить прохожим. Скульптор облачает своего героя в длинное пальто, «укутывающее» фигуру, словно подчеркивая отстраненность его от происходящего уличного действия. Высокий профессионализм мастера проявляется в его умении организовать композицию так, что она, при статичной позе героя, содержательна в мягких пластических, фактурных переходах по всей окружности. Такими качествами, к сожалению, не обладают популярные сегодня сидящие фигуры других скульпторов, в том числе и появившихся на КМВ. Движение транспорта и пешеходов на бульваре Гагарина тихое, в отличие от центральных улиц и бульваров, и гармонирует с настроением писателя. В творческом багаже Александра Рукавишникова — несколько десятков известных работ. Он свободно реализовывает себя и удивляет зрителя и смелыми экспериментальными пространственными приемами формоконструирования и способностью выразить самые сложные эмоциональные состояния своих героев как в традициях реалистической школы, так и ассоциативно-символических подтекстах образов (рис. 9).

Как непохожи по художественно-содержательному решению его памятники Ф.М. Достоевскому у Российской государственной библиотеки

(1997 г.), как бы находящемуся в сложном пограничье опустошенности, безысходности и глубокого погружения в сущностные вопросы бытия и поиска выхода; Юрию Никулину у цирка на Цветном бульваре (2000 г.) — озорному, артистичному клоуну, готовому и на улице смешить и учить доброте людей; М.Л. Ростроповичу в Брюсовом переулке (2012 г.) в момент выступления — собранному, экспрессивному в мощном энергетическом выбросе эмоций или, например, монумент «Спартак», установленный в 2014 году рядом со стадионом «Открытие Арена» в Москве, представляя искореженную металлическую фигуру героя, обреченную погибнуть, но не сломленную и пугающую ужасной деформацией головы; памятник А.С.Пушкину во дворике Государственного музея А.С. Пушкина на Пречистенке, изображенному лежащим на скамье в состоянии вдохновенного парения мысли и готового в следующее мгновение обрести нужную рифму.





Рис. 10. И.Ф. Шаховская. Печорин и княжна Мери в процессе установки
Рис. 11. И.Ф. Шаховская. Максим Максимыч

Тема литературной иллюстративной скульптуры была продолжена в 2020 году к 240-летнему юбилею Пятигорска. Возникла замечательная задумка представить в городе литературных героев из романа «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. В Емануелевском парке в его разных уголках появились четыре полноростовые фигуры прогуливающихся и отдыхающих здесь: самого прапорщика Григория Печорина, княжны Мери, черкешенки Бэлы и Максима Максимыча. Для отливок в натуральную величину использовались

их станковые модели высотой 50 см, созданные еще в 1952 году местным художником И.Ф. Шаховской. Они выглядели вполне убедительно, по поставленным задачам, решаемым в мелкой пластике, — жанровой характерности, объемно-пространственному решению. При значительном увеличении скульптур требовалось пластическое обогащение, портретная психологическая нюансировка, чем организаторы установки парковой скульптуры пренебрегли. И потому досадно видеть манекенные лица, муляжную форму фигур у лермонтовских героев. Печорину можно было бы носить маску отстраненного и скрытного человека, каким он казался в глазах других, однако статика и невыразительность его позы не позволяют скульптуре естественно «жить» в парковой среде. Не учтены, к сожалению, также соотношения героев по высоте: рост Печорина оказался на полголовы меньше княжны Мери, и это заметно, хотя они разнесены на достаточное расстояние друг от друга (рис. 10).





Рис. 12. И.Ф. Шаховская. Княжна Мери
Рис. 13. И.Ф. Шаховская. Бэла

В образе немолодого штабс-капитана Максима Максимыча маловыразительная пластика лица и позы компенсируется вниманием к деталям, вызывая определенный содержательный отклик: военной форме, пышным усам с бакенбардами, трубке в руке… (рис. 11).

Но в женских юных лицах черкешенки Бэлы и княжны Мери, отмеченных Лермонтовым эмоционально и душевно отзывчивыми, неприятно видеть условно прорисованные черты (рис. 12, 13).



Рис. 14–17. В.Чуйков. Композиция у ТЦ Телемир

Все чаще на городских улицах Пятигорска у магазинов, мастерских, ателье и т. д. можно встретить самодельные арт-объекты из различных материалов: металла, пластика, комбинированных деталей. Их появление продуцирует определенные запросы общества на «легкий жанр». Здесь не приходится говорить о каком-то профессионализме, чаще всего это объекты, озадачивающие зрителя абстрактными формами, приемами или вызывающие к себе шутливое отношение, создавая вариации на популярные типажи масс- медиа. Они в западной уличной среде получили название «партизанской скульптуры», появляясь без согласования с официальными органами, не рассчитывая на гонорары, а только в виде повода для самовыражения анонимного мастера. Можно предположить, что они пришли в нее надолго, набирая все большую популярность у горожан. В качестве наиболее яркого примера стоит привести работы ставропольского художника и скульптора Василия Чуйкова (рис. 14–17).

Созданная за последние десятилетия уличная скульптура, дополняя появившийся до нее значимый багаж культурного мемориального наследия, стремится внести свои темы и пластические мотивы в городское пространство. Такие новации призваны обогатить среду курорта экспозицией рукотворных произведений. Однако этот приток современной скульптуры требует пристального внимания и профессиональной объективной оценки, с тем чтобы прославленный отечественный курорт обогащался действительно высокохудожественными, мастерски выполненными скульптурными памятниками.

Список литературы:

1. *Вотский В.А.* Подобие подобия: интерпретация телесной выразительности в скульптуре второй половины XX века // Произведение искусства как документ эпохи. Время, язык, образ. Часть 2. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 373–387.

2. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография / ответственный редактор М.А. Бусев. — М.: БуксМАрт, 2017.

3. *Кольцова Л.* Александр Рукавишников // Советская скульптура 79/80. — М.: Советский художник. — С. 172–185.

4. *Котломанов А.О.* Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 1. Монументальная скульптура // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица; Вестник Санкт-Петербургского государственного университета, Искусствоведение. Серия 15. — 2016 — Выпуск 4. — С.68-80.

5. *Котломанов А.О.* Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. — 2015. — Выпуск 1. — С. 53–70.

6. Музей Анны Голубкиной. URL://https://vk.com/wall-212950892_118?ysclid=lm0nuoh192172233886 (дата обращения 18.05.2023)

7. *Подольская К.С.* Трансформация скульптуры как вида искусства во второй половине XX — начале XXI века // Исторические, философские, политиче-

ские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017. — № 12 (86): в 5 частях. Часть 2. — С. 159–163.

8. *Попова П.И.* Роль современной скульптуры в формировании новой городской среды. На примере работ, установленных в Санкт-Петербурге в 1970–2010-е годы // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции 9–11 ноября 2017 года. — М.: Институт искусствознания, 2018.

9. *Пятницына Ю.В.* Серия: Красный гид. Кавказские Минеральные Воды, Бомбора, 2022.

10. *Седова И.* Династия Рукавишниковых // Третьяковская галерея. — 2018. — № 1 (58).

11. *Якимович А.К.* Двадцатый век. Три лика мистерии // Якимович А.К. Собрание. — 2011. — № 1. — С. 65.

В.Н. ГУСЕЙНОВ

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

ВАН ХАЙВЭЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 258330936@qq.com

V.N. GUSEYNOV

Candidate of Philology, Associate professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

WANG HAIWEI

Post-graduate student. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 258330936@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_273_284

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО ПОРТРЕТА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

THE EVOLUTION OF THE RUSSIAN PORTRAIT IN THE ERA OF ROMANTICISM

Понятие «романтизм» в статье трактуется не только узко хронологически — как эпоха, пришедшая на смену классицизму, но и расширительно — как умонастроение, при котором возрастает интерес к духовному миру человека. Показано, что рождение портретной живописи в России XVIII века, происходившее на фоне отказа от православной иконописной традиции, имело далеко идущие последствия. Кроме того, в первой половине XIX века жанр русской портретной живописи отвечал расцвету русского литературного романтизма, вызванного насущными про-

блемами и противоречиями российской действительности, что нашло отражение в социально-психологической проницательности художественного творчества.

The concept of «romanticism» in the article is interpreted not only narrowly chronologically — as an epoch that replaced classicism, but also broadly — as a mindset in which interest in the spiritual world of man increases. It is shown that the birth of portraiture in Russia of the XVIII century, which took place against the background of the rejection of the Orthodox icon painting tradition, had far-reaching consequences. Russian portrait painting genre in the first half of the XIX century also corresponded to the heyday of Russian literary romanticism caused by the pressing problems and contradictions of Russian reality, which was reflected in the socio-psychological insight of artistic creativity.

Ключевые слова: канон, эпоха романтизма, русская портретная живопись, эволюция жанра, Тропинин, Венецианов, Кипренский, Брюллов, Федотов.
Keywords: canon, the era of romanticism, Russian portraiture, the evolution of the genre, Tropinin, Venetsianov, Kiprensky, Bryullov, Fedotov.

Введя в заглавие статьи понятие «эпоха романтизма», мы ограничиваем себя хронологическими рамками: эпоха романтизма относит нас к моменту, когда новое, молодое искусство приходит на смену классицизму как законченной, разработанной стилевой системе с присущим ей принципом «строгой и суровой, нравственной и поэтической, меры» [8, с. 98]. Создаваемый классицистическим искусством образ человека — суров, строг, гармоничен. «История и судьба непререкаемо-полновесно входит в этот стилистический мир, и герои встречают свою судьбу с достоинством. Свидетельства конечного человеческого несовершенства, их ошибки случайны и простительны; не их вина, что судьба пользуется их даже мелкими ошибками и несовершенствами и ввергает в гибель их самих и других людей» [8, с. 98]. Появление в XVII–XVIII вв. различных религиозных и философских течений чрезвычайно обогащает человека, способствует становлению «внутреннего» характера. Классицизм XVIII

в. обогащается и одновременно теряет свою гармонию под воздействием внутренних, сентиментально-чувственных переживаний. На рубеже XVIII–XIX вв. существует уже не классицизм как стиль, а классическое и романтическое искусство.

Романтическое искусство дает множество различных стилистических решений, не представляющих единой системы, что позволяет говорить о переходных формах, противостоянии и сосуществовании стилевых и мировоззренческих систем и индивидуальных творческих манер при общем движении к перелому с тягой к не-цельности и противоречивости художественного видения и эстетики образа. Художник-романтик творит мир и… застывает перед невыразимыми тайнами бытия. С этой точки зрения понятие «эпоха романтизма» лишено строгих хронологических рамок как единый стиль, следующий за классицизмом, и закономерно получает такое своеобразное преломление, какое оно получило в России в интерпретации литературного критика В.Г. Белинского, распространившего понятие романтизма на всю историю духовной жизни человечества: «Романтизм — принадлежность не одного только искусства <…>: его источник в том, в чем источник… искусства…- в жизни. <…> романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма, и потому всякий человек — романтик» [2, с. 115]. Сфера романтизма — «таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределённые стремления к лучшему и возвышенному, старясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией» [3, с. 145–146].

Расширительное толкование «эпохи романтизма» применительно к искусству и литературе в России не предлагает однозначной формулы для ответа на вопрос о стилевой природе этой эпохи. Споры о принадлежности, скажем, творчества раннего Н.В. Гоголя к романтизму требуют, в частности, признания «переходности» стилевой манеры писателя, возможности того, что одно и то же его произведение относится как к «романтизму», так и к «реализму», и т. д. Стилевая «эпоха» может характеризоваться разнообразным набором признаков и черт, непрестанно изменяющихся. И потому, ставя задачи классификации, мы должны учитывать не только определенные хронологические границы явлений искусства, но и признать их размытость. Как пишет историк и теоретик культуры А.В. Михайлов, искусствоведческие термины и понятия указывают на переходы и переломы в развитии искусства, «даже на превраще-

ния, метаморфозы … — куда более, нежели на мнимую устойчивость явлений» [8, с. 7].

Следуя логике объективной сложности такого переходного явления, как «эпоха романтизма», опираясь на идею не-цельности и противоречивости художественного миросозерцания художника-романтика и согласившись с тем, что сфера романтизма очерчена «таинственной почвой души и сердца, откуда подымаются все неопределённые стремления», мы можем продолжить уже начатое ранее [4] исследование «романтического» в истории искусства — теперь на материале искусства Нового времени, в частности, в русском портретном искусстве XVIII–XIX вв.

На протяжении всего XVIII века портрет был господствующим жанром в русском изобразительном искусстве, и его появление явилось одним из важных факторов, определивших судьбу русской живописи.

В китайской научной традиции сложилось представление, что господство портрета еще в петровское время, то есть в начале XVIII века, было «связано с почитанием и воспеванием заслуженных деятелей Российской империи того времени» [9, с. 51–52]. Действительно, культура парадного портрета характерна для придворной живописи; особое распространение она приобретает в эпоху становления абсолютизма. Искусствовед Алленов углубляется в генезис портретного жанра в России XVIII века, рассматривая его в призме предшествовавшей ему иконописной традиции.

Действительно, портретисты середины века были выходцами из самой гущи народа (Антропов — сын солдата, Аргунов — крепостной), они не ездили учиться за границу, служа в Канцелярии от строений, начинали свою службу с самых низших ступеней — учениками и подмастерьями. «Это теснее связывало их с народными массами, с народной культурой, а тем самым и с наследием старой, допетровской Руси, в частности, с искусством парсуны» [7, с. 360].

Именно поэтому освоение ими новой, светской художественной культуры протекает медленнее, чем у первых, петровских живописцев, которые принадлежали к числу соратников Петра, к его друзьям, имевшим благодаря Петру блестящее образование. Портретистам 1840–1850-х годов приходилось собственным тяжелым трудом преодолевать наследие средневековья. «Эти художники не обладали таким высоким мастерством, как Иван Никитин и Андрей Матвеев; по блеску техники большинство из них уступало заезжим иностранцам. Они не были в числе любимцев двора» [7, с. 360].

В их творчестве искусство русского портрета обнаруживает способность нарушить многовековой канон русской иконописи и ее религиозно-мистический смысл и назначение. Портретная живопись предстает как ее прямая противоположность. Алленов отмечает «бестиарный» характер незнакомого для русской школы опыта изображения «личины», вместо «лика», отказа от символического указания на духовный прообраз сущего. Отсюда, по мысли искусствоведа, следует генетическое родство живописного портрета и экспонатов петровской Кунсткамеры с ее заданием собрать воедино природные редкости, уродства, все то, что нарушает или высмеивает божественный замысел целесообразности и красоты тварного мира. Противостояние иконописной традиции новой живописной манере усиливалось тем, что насаждение нового искусства, освоение европейских его видов и жанров осуществлялось Петром I, главным образом, с помощью приглашенных в Россию мастеров или отправкой на обучение в Европу талантливой молодежи. Чужое и национально чуждое искусство молодые живописцы начинали осваивать за рубежом. Они изучали технику западной масляной живописи, соположения цветов, овладевали искусством светотени и знаниями в области анатомии человека. Но самым важным последствием этих штудий был мировоззренческий переворот. Молодые русские живописцы, отказавшись от условности православного иконописного канона, должны были научиться точно воспроизводить внешний облик своего героя, той или иной исторической личности, должны были овладеть умением с помощью портрета изображать человеческие эмоции, раскрывать внутренние переживания, выражать мысли и чувства людей. Если иконопись, как писал искусствовед П. Флоренский, воспроизводит в своих изображениях «иной опыт» и из области «видимого» переходит в область незримого, изображая не внешний облик, а «символические образы» — «лики вещей, идеи» [10, с. 20], то обратный путь, которому учились русские художники за рубежом, «натурализм», с точки зрения искусства иконописи, создает «мнимый образ действительности» [10, с. 18], «тени чувственного мира», которые в христианской традиции представлялись ложными и лживыми и были источниками соблазна и обольщений.

Магическое отношение к портрету в русском быту было очень стойким, что говорит о потрясении нравственных, религиозных и эстетических основ. Традиционное православное воспитание, сохранявшее свою актуальность в России вплоть до начала XX века, способствовало тому, что

живописное, а значит греховное существо портретной живописи стало сюжетообразующим началом для произведений русского литературного романтизма — повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1834) и незаконченной новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» (1841). В этих повестях подлинным героем является портрет незнакомца, который обретает непостижимую жизненную силу и жестоко расправляется со своим владельцем, вовлекая его через его же греховные мирские страсти в беду. Гоголь подчеркивает у героя портрета необычайно живо изображенные глаза: «Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [1]. У Лермонтова акцентирована несмелая ученическая кисть: «…платье, волосы, рука, перстни — все было очень плохо сделано», однако это неумение компенсировано необычайной экспрессией изображения: «зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать» [2]. В романтических сюжетах этих повестей есть важная общая черта — невероятное жизнеподобие портретов вызывают к жизни те силы, которые в обычной жизни человек не способен явственно ощутить и пережить на себе их действие. Жизнеподобие портрета открывает инфернальные глубины бытия. Идея богопротивности живописного портрета в русском национальном сознании позволила искусствоведу Алленову найти аналогию этому переживанию в петровском законе о брадобритии, воспринимавшемуся в ту эпоху как согрешение против божественной правды, против богоподобной, то есть духовной, а не телесной, а значит чреватой грехом, природы человека. Разрыв с иконописным каноном, который пробуждает к жизни тайны бытия и страсти человеческой души, позволяет говорить об исходном романтическом начале в русском портрете, зарождавшемся не как разрыв с искусством классицизма, а как отказ от православной иконописной традиции. Этот разрыв оказался закодирован в самой памяти портретного изображения, а потому давал о себе знать далеко за пределами породившей их жизненной обстановки, собственно, на протяжении всего XVIII века. «И вовсе не только в длительных рецидивах “парсунного письма” в провинциальном портрете, но и у самых главных мастеров — Рокотова, Левицкого, Боровиковского, которых принято характеризовать как весьма “продвинутых” в сторону европейской живописной культурности и лоска» [1, с. 49].

Таким образом, в широком смысле эпоха романтизма в русской портретной живописи открывается разрывом с национальной иконописной традицией. Рассматривая дальнейшее развитие русского портрета, не следует забывать, что для русского художника, продолжавшего учиться на зарубежных образцах, испытывавшего на себе воздействие новых западных жанровых форм, портрет долго оставался чем-то, что вызывало чувство беспокойного любопытства к сочетанию в человеке духовного и телесного начала, которые сродни романтической тревоге, вызванной тайнами мира и творчества.

Собственно романтическое направление мысли, ориентированное на индивидуальное освобождение, имеет в России социально-политический источник, связанный с окончанием Отечественной войны 1812 г., а также вовлечением русской культуры в общеевропейский идеологический процесс. В этот период русская живопись стала развиваться по сугубо самобытному творческому пути, оставив далеко позади простое подражание. «Новое понимание человека и его внутреннего мира наиболее полно воплощалось в портретах в стиле романтизма» [6, с. 157]. В русском живописном портрете XIX в. романтизм как мировоззрение проявляется в отказе от рационализации, в недопущении типизации и обобщения, в стремлении воссоздать особенности характера и душевных качеств персонажа. Художник-романтик не признает канона, ограничивающего творческое начало, выступает за свободное, неограниченное и эмоциональное выражение собственной стилевой манеры, что позволяет ему передать свои чувства как творца в своем творении. С помощью динамичной композиции, легких и свободных мазков, а иногда и посредством метафор и символов романтик воссоздает как социальную принадлежность персонажа, так и собственные глубинные идеи художника.

Романтическое направление в развитии русского церемониального портрета связано с именем О.А. Кипренского (1782–1836). «Искусство портретной живописи Кипренского изменило педантичный, манерный облик стилизованного портрета и его технику XVIII века, в полной мере демонстрируя различные индивидуальные особенности людей и их богатый внутренний мир» [11, с. 112]. Новаторские черты творческого метода Кипренского отражены в «Портрете лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова», созданном в 1809 году [3]. Герой портрета — знаменитый кавалерийский офицер и поэт Денис Васильевич Давыдов [4], впоследствии организатор и руководитель народного партизанского освободительного движения

во время войны с Наполеоном в 1812 году, изображен на фоне темного грозового неба, создающего тревожную атмосферу и рождающего предчувствие грядущего ужаса войны, «однако Давыдов спокоен и уверен» [9, с. 106]. Портрет творит легенду о герое, где воплощается возвышенный дух романтизма. Оригинальность Кипренского заключается в том, что он намеренно показывает боевого офицера, героя России, как обычного человека, что придает изображению необычайную интимность, простоту и живость.

«В русской портретной живописи существуют два направления: первое создаёт образ “знаменитого человека”, в котором основную долю составляют портреты царей, дворян и знатных людей, и второе — образ “безымянного человека”. Портрет “безымянного”, т.е. человека, чья жизнь не стала частью большой истории, тесно связан с развитием жанровой живописи, из-за чего произведения этого периода обладают не только художественно-исторической, но и этнографической ценностью» [12, с. 248]. С особой ясностью эти изменения и различия сказались в искусстве камерного портрета, появившегося в конце XVIII века и характеризующегося изображением внутреннего мира человека и расширением психологических характеристик личности. С точки зрения художественного стиля, камерный портрет обладает типичными для «сентиментализма» чертами. Примером такой камерности является «Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной» О.А. Кипренского [5]. На картине изображена дама благородного происхождения, сидящая у окна, в черном бархатном платье, с золотой шалью на плечах. Задний план образуют черная стена и подоконник, на котором стоит наполненный водой стеклянный стакан с увядающей веточкой гиацинта. За окном фиолетовые грозовые тучи, несущиеся облака и гнущиеся под сильными порывами ветра деревья. Художники-романтики наделяли цветы и растения изобразительно-повествовательными функциями, позволяющими им метафорически участвовать в живописном повествовании. Древнегреческие мифы наделили гиацинт символикой любви, возрождения и смерти. Гиацинт на портрете означает некую трагедию в жизни Екатерины Авдулиной или, возможно, конец ее молодости. Содержание образа можно определить как антагонизм романтических «жизни и смерти», а черный цвет платья подчеркивает эстетику траурных характеристик. Эмоциональное состояние изображенной несет в себе отголоски настроения и мысли самого художника.

Портрет Кипренского «Бедная Лиза» [6] — пример обращения к образам повседневности, которые приобрели популярность в первой половине XIX века, когда «элементы старой эпохи использовались в качестве основных образов для формирования национального имиджа России» [12, с. 253–254]. Прелестная юная девушка, не принадлежащая к высшим слоям общества, держит в руке распустившийся маленький красный цветок, обращенный к ее лицу. Темного цвета фон усиливает ощущение одиночества, тогда как ясный луч света освещает милое лицо девушки. Этим контрастом Кипренский обязан сентименталистской повести Николая Михайловича Карамзина (1766–1826 гг.) «Бедная Лиза» (1792 г.), где описана история любви молодого дворянина Эраста к крестьянской девушке. Предательство Эраста доводит Лизу до самоубийства. Произведение Карамзина сообщает читателю простую, но игнорируемую дворянской аристократией истину: «И крестьянки любить умеют!». Повесть пропитана духом гуманизма и в то же время имеет глубокую сентиментальную окраску, и портрет Кипренского передает этот пафос. На его портрете маленький красный цветок в руке Лизы символизирует ее молодость и целомудрие, намекает на предстоящие невзгоды и горе. Кипренский в духе сентиментализма придал своей героине черты идеальной природной и духовной красоты и в то же время создал образ простой крестьянской труженицы.

Первая четверть XIX в. дает русской литературе и живописи много произведений на тему местной жизни и обычаев в сентиментальной и идиллической манере, позволяющей воплотить идею естественной красоты природной сельской жизни. В этой сентиментально-романтической манере творили В.А. Тропинин (1776–1857) и А.Г. Венецианов (1780–1847), которых не удовлетворял академический жанр живописи их предшественников, и они обратились к сценам трудовой крестьянской жизни, к образам крестьян, таких, как, например, на портрете «Крестьянка с васильками» [7].

Эволюция портретов писателей впервые за несколько десятилетий XIX века отражала одну из существенных тенденций развития романтической живописи. Художник изображает людей, которых редко можно увидеть в публичных местах; индивидуальность, которую легче проследить в домашнем интерьере, позволяет глубже проникнуть в личность изображаемого человека. Внутренние помещения и повседневная обстановка, в которой живут творцы вымышленных миров — писатели, освобождали художника от следования канонам портретного жанра, давали безграничную свободу выбора эмоций, позы и взгляда. В 1827 году Кипренский написал самую значительную работу среди портретов — «Портрет А.С. Пушкина» [8].

«Клетчатый шарф, изображенный на картине — единственное украшение, которое носил Пушкин, подражая британскому поэту Джорджу Байрону. Пушкин уважал Байрона (1788–1824) и восхищался его творчеством» [12, с. 233]. Мысли прогрессивных интеллектуалов, к числу которых принадлежал Байрон, играли в эти годы огромную роль. Провал движения декабристов, Михайловская ссылка Пушкина — все это нашло отражение в выражении лица поэта, а клетчатый байроновский шарф раскрывает тайну состояния его души и настроений творца этого портрета.

Процесс героизации образа превратил романтические переживания в повседневную усталость и пессимизм. В конце 1830-х — начале 1840-х годов Брюллов создал совершенно новую тенденцию в развитии портретной живописи, которую характеризует стремление к психологической выразительности и уменьшение размера холста [9]. «Портрет В.А. Жуковского», написанный Брюлловым, заметно отличается от портрета поэта, созданного Кипренским в 1815 году. На этом портрете поэт изображен не молодым, а в преклонном возрасте, крупный лоб, на который падает свет, выделяется на темном фоне, подчеркивая мощную духовную силу героя картины. Его глаза смотрят на зрителя, под безразличным выражением лица скрываются глубокие мысли.

Дальнейшее развитие жанра портрета продолжалось в 1840–1850-х годах под влиянием натуральной школы. Типичный представитель живописной натуральной школы начала 1840-х годов П.А. Федотов (1815–1852) разоблачает социальную несправедливость, используя приемы сатиры. «Форма искусства, задачей которой является изображение противоречия между субъектом и коррумпированным и развращенным внешним миром — это сатира» [5, с. 267]. Это гегелевское определение более всего подходит для характеристики творческой манеры Федотова, так как фиксирует несоответствие между мечтой художника и действительностью и отражает его отчаяние перед жестокой реальностью. В приемах художественного отображения Федотова можно увидеть влияние гоголевского сатирического натурализма и романтической несовместимости мечты и действительности: «Свежий кавалер» (1846); «Разборчивая невеста» (1847); «Сватовство майора» (1848); «Завтрак аристократа» (1849). Важное место в творчестве Федотова заняли портреты, в которых романтическая ирония уступила место светлому, созерцательному лиризму, например, «Портрет Надежды Петровны Жданович» и «Портрет Н.П. Жданович за клавесином» [10]. В картине Федотова «Вдовушка», созданной в 1850-х годах, трактовка сюжета женской тяжкой судьбы исполнена внутренней тревоги и трагической безысходности [11]. Федотов завершал эволюцию русской портретной живописи первой половины XIX века, и его творчество стало образцом для будущих мастеров.

Таким образом, в первой половине XIX века жанр русской портретной живописи отвечал расцвету русского литературного романтизма, рожденного не подражанием зарубежным образцам и не отказом от канона средневековой русской иконописи, а насущными проблемами и противоречиями российской действительности, что нашло отражение в социально-психологической проницательности художественного творчества. Стилевая самобытность русской версии романтизма в портретной живописи XIX века оказала значительное влияние на искусство русского портрета в последующих поколениях живописцев.

Примечания:

1. *Гоголь Н.В.* Портрет // Полное собрание сочинений в 14 томах. Том 3. — М.: Академия наук. — С. 82.

2. *Лермонтов Ю.М.* Штосс // Сочинения: В 6 томах. Том 6. — М.-Л.: Академия наук. — С. 360.

3. О.А. Кипренский. «Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова», 1809, холст, масло, 162 см х 116 см, сейчас находится в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга.

4. По этому поводу есть разные точки зрения (см., например, https://kulturologia.ru/blogs/171017/36355/?ysclid=lhdoei4723632376607 (дата обращения: 07.05.2023)).

5. О.А. Кипренский. «Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной», 1822, холст, масло, 81 см х 64,3 см, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

6. О.А. Кипренский. «Бедная Лиза», 1827 г., холст, масло, 45 см х 39 см, сейчас находится в собрании Государственной Третьяковской галереи, в Москве.

7. А.Г. Венецианов. «Крестьянка с васильками», 1820, холст, масло, 49 см х 37,1 см, сейчас находится в коллекции Государственной Третьяковской галереи, в Москве.

8. О.А. Кипренский. «Портрет А. С. Пушкина», 1827, 64,8 см х 56,3 см, холст, масло, сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее, в Москве.

9. К.П. Брюллов. «Портрет В. А. Жуковского», 1838, холст, масло, 110 см х 83 см, сейчас находится в коллекции Московской государственной Третьяковской галереи.

10. П.А. Федотов, «Портрет Анны Петровны Жданович», 1848, холст, масло, 17,7 см х 13 см, сейчас находится в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга; П.А. Федотов, «Портрет Н. П. Жданович за клавесином», 1849–1850, холст, масло, 64 см х 83,7 см, сейчас находится в Русском музее Санкт-Петербурга.

11. П.А. Федотов. «Вдовушка», около 1850 г., холст, масло, 58 х 45 см. На данный момент находится в Москве в коллекции Государственной Третьяковской галереи.

Список литературы:

1. *Алленов М.М.* Русское искусство XVIII — начала XX века. — Москва: Трилистник, 2000.

2. *Белинский В.Г.* Собрание сочинений в 9 томах. Том 6. — Москва: Художественная литература, 1981.

3. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 7. — Москва: Академия наук, 1955.

4. *Ван Хайвэй*. Русская живопись эпохи романтизма в свете современного китайского искусствознания: опыт изучения и интерпретации // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. — 2023. — № 1. — Часть 2. — С. 304–316.

5. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика [М] / Идеалы развиваются в различные особые виды художественной красоты. Чжу Гуанцянь, Перевод, Пекин: Коммерческая пресса, 2020, Том 2.

6. *Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С.* История русской культуры [М]. Лю Вэньфэй, Су Лин, Перевод. — Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2005.

7. История русского искусства в 13 томах. (под общей редакцией И.Э. Грабаря). Том 5. — Москва: Академия наук.

8. *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. — Москва: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008. — 176 с.

9. *Си Цзинчжи.* История русского искусства [М]. — Шэньян: Издательство изящных искусств Ляонина, 2019.

10. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. — Санкт-Петербург, 1993. — 335 с.

11. *Ху Цзяньчэн.* Искусство России [М]. — Шицзячжуан: Хэбэйское образовательное издание, 2003.

12. *Юй Жуньшэн.* Образ России: Стилистическое исследование художественного жанра [М]. — Гуйлинь: Издательство педагогического университета пров. Гуаньси, 2021.

Е.А. ШАРОВА

Выпускник аспирантуры Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, зав. отделом реставрации и консервации Серпуховского историко-художественного музея
e-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

E.A. SHAROVA

Postgraduate of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture, the head of the department of the Serpukhov history and art
e-mail: scharova.elena-a@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_285_291

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЗГЛЯДОВ А.Н. МОКРИЦКОГО: ОБУЧЕНИЕ В НЕЖИНСКОЙ ГИМНАЗИИ ВЫСШИХ НАУК КНЯЗЯ А.А. БЕЗБОРОДКО

THE ORIGINS OF THE FORMATION OF ARTISTIC VIEWS OF A.N. MOKRITSKY: EDUCATION IN THE NEGHINSKY GYMNASIUM OF HIGHER SCIENCES OF PRINCE A.A. BEZBORODKO

В статье рассмотрены годы учебы Аполлона Николаевича Мокрицкого в Нежинской гимназии высших наук князя А.А. Безбородко, а также значение этого периода для дальнейшего профессионального развития и формирования личности будущего художника. Затронуты проблемы обучения рисованию в уездных училищах и гимназиях России в 1820–30-х годах.

The article discussed the years of study of Apollon Nikolaevich Mokritsky at the Neghinsky gymnasium of higher sciences of prince A.A. Bezborodko, and also the significance of this period for the further professional development and personality formation of the future artist. The problems of teaching drawing in district schools and gymnasiums of Russia in the 1820–30s are touched upon.

Ключевые слова: А.Н. Мокрицкий, Нежинская гимназия, обучение рисованию, К.С. Павлов, академическая школа.

Keywords: A.N. Mokritsky, Neghinsky gymnasium, teaching drawing, K.S. Pavlov, academic school.

Бывший ученик А.Г. Венецианова, ставший последователем К.П. Брюллова, художник и педагог Аполлон Николаевич Мокрицкий явился ярким представителем культурной среды второй трети XIX века. Он родился в 1810 году в городе Пирятин Полтавской губернии в небогатой дворянской семье, где детям старались дать хорошее образование [4, с. 7]. В 1818 году Аполлон был отправлен в Полтавский дом воспитания бедных дворян и пробыл там до января 1824 года, после чего продолжил обучение в гимназии высших наук князя А.А. Безбородко в городе Нежин Полтавской губернии.

В одно время с Мокрицким в гимназии учились Н.В. Гоголь, А.С. Данилевский, Н.Я. Прокопович, Е.П. Гребенка и его брат А.П. Гребенка, Н.В. Кукольник (отец Н.В. Кукольника — профессор В.Г. Кукольник был первым директором, а старший брат — П.В. Кукольник — некоторое время преподавал в гимназии), П.Г. Редкин, К.М. Базили.

Нежинская гимназия в конце 1820-х годов являлась одним из хорошо организованных учебных заведений в России. В ней преподавались все университетские науки, кроме медицинских. Большую часть учебного времени занимало освоение древних и новых иностранных языков. При этом обучение шло не только на уроках, но и в свободное время: в качестве надзирателей к гимназистам назначались француз и немец, которые должны были постоянно говорить с ними на иностранных языках. Неслучайно нежинцы отличались глубокими познаниями в этой сфере. Так, Мокрицкий после переезда в Петербург подрабатывал переводами немецких статей. Некоторые записи в «Дневнике» сделаны им на немецком языке [4]. А во время своего пребывания в Италии в 1840-х годах Мокрицкий, свободно владеющий разговорной немецкой речью, беспрепятственно общался с немецкими художниками, посещавшими его мастерскую.

Кроме того, в гимназии давались прочные знания в области естественных и гуманитарных наук, проходили уроки фехтования, танцев и пения, в качестве общеобразовательного предмета преподавалось и изобразительное искусство. С 1820 по 1839 год рисование в гимназии вел Капитон Степанович Павлов (1792–1842) — выпускник Императорской Академии художеств, получивший аттестат 2-й степени «по живописи портретной», профессиональный живописец, который стал, по сути, первым учителем Мокрицкого. Павлов был человеком, преданным своему делу [7, с. 77]. Как педагог, он добросовестно относился к служебным обязанностям и пользовался расположением учеников. Во время учебы Павлова в Академии художеств (1800–1815 годах) там уже была сформирована строгая система обучения и эстетического воспитания, в основе творчества лежал разум художника, преображающий натуру, а целью искусства являлось воплощение высоких идей. Можно предположить, что, преподавая гимназистам основы изобразительной грамоты, он опирался на пройденную им самим традиционную программу академической школы: учащиеся начинали с копирования оригиналов, после чего переходили к рисованию с гипсов и натуры, что было нетипичным, поскольку в обучении рисованию в общеобразовательных учреждениях того времени срисовывание с образцов преобладало, а работа с натуры оставалась без внимания [16, с. 59]. Пособия и руководства, которые применялись в уездных училищах и гимназиях, были предназначены для специальных художественных заведений и рассчитаны на начинающих художников. В качестве методического пособия Павлов мог использовать «Рисовальную книгу» И.Д. Прейслера (1666–1737), впервые вышедшую на русском языке в 1734 году, под названием «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» [15]. Этот труд долгое время являлся востребованным, а во время учебы Мокрицкого в Нежине, по сути, основным вспомогательным материалом. Он заключал в себе рекомендации как для учеников, так и для преподавателей рисования. По книге Прейслера, обучение основывалось на геометрии, которая помогала видеть объемно форму предмета и воспроизводить ее на плоскости. Однако данное издание, главным образом, использовалось в качестве альбома образцов для копирования, а не методического руководства по рисунку с натуры. Сложно сказать, была ли в Нежинской гимназии «Рисовальная книга» Прейслера. В перечне учебных пособий пансионной библиотеки, которые «по проведенной поверке инспектором Моисеевым приняты в конце 1822 года в заведывание», встречается один экземпляр «Правил рисования и черчения», к сожалению, без указания автора и года издания [2, с. 421–422]. Известно, что в Нежинской гимназии имелось «несколько хороших пейзажей, исторического стиля картин и портретов» [6, с. 22]. Анализируя их вслух, Павлов вооружал воспитанников знаниями, необходимыми для правильного понимания искусства.

Однако процесс преподавания затруднялся нехваткой необходимых пособий, на что Павлов указывал в своих отчетах. В одном из них он сообщает, что лучшие ученики, которым «давно следовало бы начать целые головы и фигуры», «за неимением сих оригиналов продолжают рисовать ландшафты» [7, с. 77]. Пейзажным мотивом мог послужить вид тенистого сада гимназии и поросшей камышами речки, которая протекала рядом.

Дефицит пособий по рисованию в провинции наблюдался даже в специальных художественных учебных заведениях, находившихся под покровительством Академии. Так, Арзамасская живописная школа, основанная А.В. Ступиным, долгое время не имела помощи извне, «если не считать редких “подачек” от Академии» [5, с. 30]. При своем отъезде из столицы в 1802 году Ступин получил от последней слепки с античных статуй: Гладиатора, Венеры Медицейской, Фавна, а также пятнадцать различных бюстов и анатомическую скульптуру Гудона. Большое количество эстампов и книг, преимущественно, художественного содержания, было приобретено им самим и подарено учителями. Помимо собственных работ, И.А. Акимов подарил Ступину «несколько эстампов Корреджо из коллекции Аннибала (очевидно, Аннибале Карраччи. — Е.Ш.), шестнадцать эстампов с рисунков самого Корреджо, пять рисунков и две книги “Обозрения Художеств”» [5, с. 41]. Г.И. Угрюмовым было подарено несколько эстампов с изображением голов. В 1825 году Академия передала в дар два слепка со статуй Мелеагра и Аполлона. В том же году ОПХ, с которым Ступин установил связь, подарило школе тридцать девять листов литографий с рисунков Рафаэля и других известных художников. Граф П.И. Кутайсов пожаловал слепок с мраморной статуи Аполлона из своего собрания. Английский художник Джордж Доу передал в дар двенадцать гравированных в Англии портретов с его работ для Военной галереи 1812 года.

На примере художественной школы Ступина составить более полное представление о пособиях, которыми в это время могло располагать провинциальное учебное заведение, к сожалению, невозможно: большая часть книг, эстампов и статуй была утрачена при пожаре, случившемся в ее здании в 1842 году. Кроме недостатка пособий, там также отмечалось отсутствие письменных руководств для учащихся, преподавание велось, главным образом, устно.

Несомненно, первые профессиональные навыки Мокрицкого были заложены на уроках рисования, которые основывались на академических принципах обучения. Уже в гимназии он был известен своими

живописными способностями [4, с. 8]. Интересно, что в школьные годы обнаружился многогранный художественный талант и соученика Мокрицкого — Н.В. Гоголя, который не только проявлял склонность к русской словесности, но и был увлечен живописью, а также любительским театром, организованным при гимназии.

Жизнь воспитанников, отличавшаяся жесткой дисциплиной, в своем культурном аспекте была весьма насыщенной и увлекательной. Нежинцы были неплохо осведомлены о происходящих в те годы художественных и общественных событиях. Важно подчеркнуть, что в России первая треть XIX века стала периодом бурного развития всех видов искусства: живописи, архитектуры, театра, музыки, литературы. Интерес к последней был распространен и среди гимназистов. В рамках учебной программы нежинцы знакомились с произведениями античности и Средневековья, с трудами некоторых отечественных писателей XVIII века, с интересом читали произведения Пушкина, Грибоедова, Рылеева, выписывали периодические издания. К тому же они увлекались работами немецких романтиков: на уроках немецкой словесности переводили Шиллера, Гёте, Кернера, Виланда, Клопштока, Жан Поля Рихтера.

На собраниях литературного общества, в течение ряда лет существовавшего в гимназии, воспитанники обсуждали как произведения известных авторов, так и свои собственные сочинения. Кроме того, они издавали рукописные периодические тетради, подражая журналам и альманахам того времени. Известно, что в написании текстов упражнялись и гимназисты, впоследствии связавшие свою жизнь с литературным трудом, и те, для которых «сочинительство» осталось увлечением школьной поры.

Годы учебы Мокрицкого в гимназии стали периодом расцвета публичной художественной критики, журналистики и литературы, а также интереса к теории искусства и учению о его общих законах. Неслучайно и то, что в 1825 году для старших классов Нежинской гимназии было введено преподавание курса высшей словесности, который имел следующее содержание: «…понятие об изящной словесности, происхождение изящных искусств и словесности, с указанием на историю российской словесности (конспект 1827–28 годов), об изящном подражании природе, как общем начале изящных произведений, об основных правилах словесно-изящных произведений и в особенности о совершенстве планов их и частей в каждом плане, о изражении или о слогах с их свойствами, о высоком, уме, вкусе, гении и критике, с практическими упражнениями в сочинениях и

разбором красот в творениях отличнейших авторов сколько время дозволит» [7, с. 72]. Известно, что Мокрицким было написано сочинение на тему «Краткое обозрение словесности» [3, с. 443]. С 1828–29-х годов высшая словесность была заменена «аналитическим разбором лучших сочинений в прозе и стихах», при этом в течение года каждый ученик должен был сдать не менее трех-четырех рассуждений и такое же число стихотворных пьес. Знания и навыки, полученные Мокрицким на этих занятиях, несомненно, заложили фундамент его умению анализировать произведения искусства и формулировать собственные критические суждения.

Несмотря на то, что в 1820-е годы в связи с изменениями во внутренней политике Александра I увлечение философией признавалось опасным и преподавание этой дисциплины в гимназиях было сокращено, нежинцам были известны труды Вольтера, Руссо, Канта, Монтескье, Гельвеция и Локка.

Мокрицкий окончил Нежинскую гимназию в 1830 году со званием действительного студента. Царившая в ней интеллектуальная атмосфера внесла большой вклад в развитие личности, а полученное образование заложило основу эрудиции будущего художника. Зародившийся интерес к литературному творчеству в дальнейшем реализовался в его «Дневнике» [4], «Автобиографии» [8], статьях о художниках [9; 10; 14], а также в мемуарных очерках, описывающих масштабные праздники и интересные события жизни в Италии [11; 12; 13]. Важно отметить, что в гимназии Мокрицкий не только приобрел необходимые знания по основным предметам, но и познакомился с эстетическими установками, теоретическими и практическими основами академической школы, задавшими вектор его дальнейшего профессионального развития. Под руководством выученика Академии сформировались его первые художественные навыки. Возможно, по этой причине последующее влияние творческого метода Венецианова, сложившегося вне русла академических традиций, оказалось для Мокрицкого-художника не столь сильным и длительным.

Список литературы:

1. Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. — 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург, 1881. — 474, CXCII с.

2. Гоголевский сборник. 1852–1902 / Изданный состоящей при Историко-филологическом институте кн. Безбородко Гоголевской комиссией, под ред. проф. М. Сперанского. — Киев: тип. С.В. Кульженко, 1902. — 445 с.

3. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: антология мемуаров / составление и комментарии П.В. Михед, Ю.В. Якубина. — Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 2014. — 627 с.

4. Дневник художника А.Н. Мокрицкого / А.Н. Мокрицкий; вступительная статья и примечания Н.Л. Приймак. — Москва: Изобразительное искусство, 1975. — 271 с.

5. *Корнилов П.Е.* Арзамасская школа живописи первой половины XIX века / П.Е. Корнилов. — Ленинград; Москва: Искусство, 1947. — 215 с.

6. *Кулиш П.А.* Записки о жизни Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В 2 томах. Том 1 / П.А. Кулиш. — Санкт-Петербург: Тип. Александра Якобсона, 1856. — 340 с.

7. *Лавровский Н.* Гимназия высших наук князя Безбородко / Н. Лавровский // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. — 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург, 1881. — С. 27–109.

8. *Мокрицкий А.Н.* Автобиография / А. Мокрицкий // Художественный журнал. — 1882. — Том 3. — С. 147–158.

9. *Мокрицкий А.Н.* Воспоминание об А.Г. Венецианове и учениках его / А.Н. Мокрицкий // Отечественные записки. — 1857. — № 11. — С. 81–102.

10. *Мокрицкий А.Н.* Воспоминание о К.П. Брюллове / А.Н. Мокрицкий // Отечественные записки. — 1855. — № 12. — С. 145–184.

11. *Мокрицкий А.Н.* Восхождение на Везувий / А. Мокрицкий // Современная летопись. — 1864. — Июнь. — № 22. — С. 13–15.

12. *Мокрицкий А.Н.* Петров день в Риме / А. Мокрицкий // Современная летопись. — 1864. — Июнь. — № 23. — С. 12–15.

13. *[Мокрицкий А.Н.]* Римский карнавал // Современная летопись. — 1864. — Июнь. — № 20. — С. 4–9.

14. *[Мокрицкий, А.Н.]* Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. — Москва: Тип. И. Чуксина, 1858. — 72 с.

15. *Прейслер И.Д.* Основательныя правила или Краткое руководство к рисовальному художеству. Часть первая (-третия) / Изданная от Иоанна Даниила Прейслера, управителя Нирнбергской академии живописнаго художества; Переведено с немецкаго языка при Академии наук [И.К. Таубертом]. — St. Petersburg: Gedr. bev der Kayserl, Acad. der Wissenschafften, 1752. — 43 с.

16. *Ростовцев Н.Н.* История методов обучения рисованию: Рус. и сов. школы рисунка. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд» / Н.Н. Ростовцев. — Москва: Просвещение, 1982. — 240 с.

ЧЖАН ЮН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
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

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_292_306

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АНИМАЛИСТИКИ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ЖАНРА «ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ» КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХ ТАН и УДАЙ (ПЯТИ ДИНАСТИЙ)

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ANIMALISM AND DIFFERENTIATION OF THE GENRE «FLOWERS AND BIRDS» OF CHINESE CLASSICAL PAINTING OF THE TANG AND WUDAI ERAS (FIVE DYNASTIES)

В статье анализируются развитие анималистического направления в границах жанра хуаняохуа («цветы и птицы») в эпохи Тан и Удай (Пяти династий). На основе сведений, почерпнутых из древних теоретических трактатов, и сохранившихся произведений выдающихся живописцев Хуан Цюаня, Сюй Си и др., рассмотрены анималистические сюжеты, технические и композиционные приемы решения картин, прослежена дифференциация тем и сюжетов в структуре хуаняохуа, в особенности, анализируется направление лин-мао («пернатые и пушистые»).

The article analyzes the development of the animalistic direction within the boundaries of the huanyao-hua genre («flowers and birds») in the Tang and Uday eras (Five Dynasties). On the basis of information gleaned from ancient theoretical treatises and the surviving works of outstanding painters Huang Quan, Xu Xi, and others, animalistic subjects, technical and compositional methods of solving paintings are considered, the differentiation of themes and plots in the structure of the huanyao-hua is traced, and the direction of ling-mao («feathered and fluffy») is analyzed.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, хуаняохуа, «цветы и птицы», искусство Китая, анималистический жанр в живописи, изображение животных, анималистическая живопись, живопись эпохи Тан.
Keywords: Chinese classical painting, Huanyao-hua, Flowers and Birds, the art of China, animalistic genre in painting, the depiction of animals, animalistic painting, painting of the Tang Dynasty.

Одной из важнейших тем живописи Танской эпохи была тема «природы», объединившая, по сути, два ведущих жанра китайской классической живописи шаньшуй («горы и воды», пейзаж) и хуаняо («цветы и птицы») [См. 1; 10, с. 145]. В одной из первых книг о китайском искусстве, написанных на русском языке «Краткая история искусства Китая» (М.-Л., 1948), О.Н. Глухарева отмечает: «Живопись Танской эпохи стремилась выразить глубокую любовь к природе и ощущения, вызываемые природой у ее созерцателя. Она теснейшим образом была переплетена с поэзией, черпающей свое вдохновение из той же тематики. Про знаменитого художника Ван Вэя, бывшего также и знаменитым поэтом, говорили, что его поэмы были картинами, а картины — поэмами» [2, с. 32].

Китайская художественная критика уже в эпоху Суй (581–618) выделяла изображения животных как один из видов живописи, наряду с «монахами, людьми, рассказами, домами, обрядами, предзнаменованиями счастья, географией, иностранцами и панно» [2, с. 32]. И хотя в эпоху Тан главное место занимал пейзаж (шаньшуй, в переводе — «горы

и воды»), именно в этот период оформляется и обретает самостоятельность жанр хуаняо («цветы и птицы»), в границах которого, преимущественно, будет развиваться анималистическое направление в дальнейшем. В последовавшем за Танским правлением периоде Удай, или Пяти династий (907–959), которое продолжалось всего полстолетия, эстетическая мысль достигла своего расцвета, как и живопись в разных жанрах, в особенности хуаняохуа. Величайшие китайские мастера этого жанра Сюй Си и Хуан Цюань творили именно в эту эпоху. Большая часть картин танских художников в жанре «цветы и птицы» была выполнена для украшения императорских дворцов.



Рис. 1. Шелк с изображением птицы и фантастических существ (фрагмент). Западная Хань, 202–8 гг. до н. э. Шелк, тушь, краски. 200 х 42 см. Музей провинции Шаньдун, Цзинань

К моменту появления в интерьерах резиденций императора и знатных особ композиций с реалистическими изображениями птиц и растений уже существовала устойчивая «космологическая» семантика их образов, уходящая корнями в глубокую древность. Самые ранние примеры рисунков птиц датируются временем Сражающихся царств (475–221 гг. до н. э.) и эпохой династии Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) — это обнаруженные археологами фрагменты расписанного шелка и редкое сохранившееся погребальное покрывало с изображением птиц и фантастических существ (202–208 гг. до н. э.; шелк, тушь, краски. 200 х 42 см. Музей провинции Шаньдун, Цзинань) (ил. 1).

Погребальное покрывало прямоугольной Т-образной формы состоит из трех полотен, соединенных вместе (среднее из них: 205 х 50 см). К центральному полотнищу сверху, слева и справа прикреплены два других полотна, значительно меньшего размера. В верхней продольной части покрывала изображен горний мир: справа — солнечный диск, и на нем ворона, а слева — луна, и на ней жаба и заяц. В средней и нижних частях покрывала, наряду с мифологическими существами со змеиными конечностями (Фу Си и Нюва) и драконами, изображены журавли (их семь), павлины, летящая сова, черепахи с «травой бессмертия» во рту. В целом

же все полотнище символизирует разные зоны мироздания: рай, землю с людьми, фантастических существ и их царство (драконы, вымышленные звери, морские животные, змеи); здесь вымысел смешивается с реальностью. Стилистику, в которой выполнена вся картина, можно коротко описать как гармоничное слияние «твердости» и «мягкости», «тонкости» и «грубости», «четкой точности» и «гибкого подхода» [12, с. 24]. Также можно отметить, что птицы на полотне соответствуют верхней («горней») зоне в космологической структуре мироздания.

Еще один интересный ранний пример изображения птицы — это рисунок утки, выполненный углем на оборотной стороне прямоугольной кирпичной плиты гробницы, относящейся к периоду Хань, которая была обнаружена в составе большого ханьского захоронения в 1959 году в районе Дин провинции Хэбэй. Похороненный там человек был принцем высокого ранга, умершим примерно в 56–88 годах н. э.

Рисунок птицы выполнен углем, легким росчерком линии, возможно, одним из подмастерьев или рабочих, трудившихся над сооружением гробницы. Он напоминает по стилю китайскую скоропись, которая, как считалось ранее, была введена Чжан Чжи (скончался в 192 г.). Однако данное изображение смещает дату возникновения скорописи почти на сотню лет в прошлое, а художественные особенности сохранившегося рисунка дают представление о манере великого художника Лу Таньвэя (жил, приблизительно, во второй половине V в.), о котором говорят как о мастере «одного росчерка кисти». Считается, что он писал, не отрывая кисть от поверхности, пока весь рисунок не был завершен. Парадоксально, но ханьская «Утка» напоминает, отчасти, рисунок «Голубь мира» Пабло Пикассо, исполненный им в начале 1950-х годов для Всемирного Конгресса Мира. На это обратил внимание профессор Чжан Аньчжи, который сравнивает оба изображения, отмечая, что «Ханьского художника и Пикассо разделяют тысячи километров пространства и два тысячелетия времени. Тем не менее, они оба выражают те же самые чувства и эмоции тем же самым языком искусства» [12, с. 31].

Именно в эпоху Хань был проложен путь дальнейшего развития всей китайской живописи, которая «из мира сказочных образов и религиозных предрассудков вошла в мир реальной жизни — той жизни, которую каждый художник переживал лично» [12, с. 31]. Живописцы развивали как технику письма кистью, так и свою индивидуальную манеру, обретая самовыражение в творчестве. Происходило это в тот период, когда известные

теоретические трактаты о живописи еще не были написаны. Став первопроходцами в области новых способов живописи, новаторами жизненного и свободного стиля, живописцы древности были достаточно смелы, чтобы рисовать и писать так, как они считали нужным, они обладали тем, что последующие поколения художников называли «редким и тайным талантом», который позволял им «делать непохожее похожим» [12, с. 31] (ил. 2).

Как уже отмечалось выше, во времена династий Суй и Тан жанр «цветы и птицы» развивался, прежде всего, благодаря спросу в высшем обществе на декорирование дворцов. История сохранила имена художников, прославившихся своими знаменитыми произведениями: Янь Либэнь (600–673) в императорском саду писал птиц, резвящихся в воде; Сюэ Цзи (649¬–713) мастерски изображал журавлей, и расписанная им шестистворчатая ширма стала образцом для современников и будущих поколений. Сюэ Цзи занимал высокий пост либу шаншу (главы Министерства церемоний), он владел искусством каллиграфии и считается одним из четырех величайших мастеров Ранней Тан. Бянь Луань (785–¬805) также искусно изображал птиц. Он служил в должности ювэй чжанши (главный администратор правой гвардии), был мастером хуаняохуа, искусно писал «траву и деревья, пчел и бабочек, воробьев и цикад, мастерски изображал сломанные ветки» [7, с. 41–43]. К его прославленным произведениям относится картина с двумя двигающимися, будто в танце, павлинами с ярко зеленым оперением. Этих ценных птиц преподнесло императору Поднебесной корейское государство Силла, и тот повелел Бянь Луаню их запечатлеть.

В жанре «цветы и птицы» работал выдающийся мастер эпохи Тан Хуан Цюань (903?–965). Он был родом из Чэнду в Сычуани, учился живописи у танского мастера Дяо Гуанъиня, который был последователем Бянь Луаня, в дальнейшем занимал высокую должность и состоял на службе в Академии живописи Ханьлинь при дворе последнего правителя Поздней Шу Мэн Чана, который сам был художником и каллиграфом. Хуан Цюань был выдающимся мастером хуаняохуа, он оказал огромное влияние на его развитие.



Рис. 2. Рисунок утки углем (оборотная сторона прямоугольной кирпичной плиты). Район Дин, провинция Хэбэй. Восточная Хань. 56–88 гг.

Главными сюжетами его картин были «изображения дикорастущих и благовещих птиц, редких цветов и невиданных трав, которых можно было встретить только на территории императорского дворца» [12, с. 81]. Живопись Хуан Цюаня отличает тонкая наблюдательность и тщательная проработка природного мотива. Несмотря на то, что из-под его кисти нередко выходили искусные изображения людей, бесов и божеств, пейзажи, деревья и камни, его прославили, прежде всего, картины в жанре «цветы и птицы». Его вклад в развитие хуаняохуа чрезвычайно велик.

Правитель Мэн Чан особо ценил его работы. До наших дней дошла история о том, «что написанная им фреска с фазаном выглядела настолько живой и реалистичной, что несколько раз подвергалась атакам белого сокола, подаренного дальним королевством» [12, с. 81]. В 944 году он выполнил во дворце настенную композицию, изобразив шесть журавлей в разных позах, и, благодаря этой фреске, дворец стали называть «Дворцом шести журавлей». Император был до такой степени восхищен работой художника, что приказал преподавателю Академии Оуян Цзюю создать трактат о декоративно-монументальном искусстве на основе живописи Хуан Цюаня. Журавли были изображены в различных позах, а сами сюжеты получили названия: «Крик до небес», «Бьющий тревогу», «Клюющий лишай», «Танцующий в вихре», «Чистящий перышки», «Смотрящий под ноги». Об этих росписях мы можем судить только по сохранившимся копиям Чжао Цзи. Это самостоятельные композиции с изображением только одной птицы на гладком фоне. Действительно, свидетельства о картинах Хуан Цюаня имеются во многих литературных источниках, в которых отмечаются высокие достоинства его живописи, но его подлинных произведений до нас почти не дошло. В каталоге императорского собрания живописи «Сюаньхэ хуапу» («Каталог картин Сюаньхэ [императора Хуэйцзуна]»), составленном около 1120 года, перечислены 349 картин Хуан Цюаня. Судя по их названиям, этот художник стал основоположником нескольких тематических направлений в рамках хуаняо (в том числе, «живописи пионов» — муданьхуа). Однако до настоящего времени дошли только две его работы, которые находятся в собрании Государственного китайского музея Гугун в Пекине: альбомный лист «Утки в камышах» (ранняя копия XI в., шелк, тушь, краски, 28 х 27 см) и картина «Редкие птицы» (948 г., бумага, тушь, краски, 41,5 х 70,8 см).

На первой картине изображен незамысловатый сюжет с селезнем, стоящим на одной лапке на берегу ручья на фоне камышей, и подплывающей к нему уточкой. Несмотря на кажущуюся простоту и лако-

ничность, у зрителя складывается ощущение камерной, лиричной и, одновременно, живой зарисовки уголка природы. Все детали переданы очень тщательно, точно взяты цветовые отношения. При всем реализме, композиция не лишена декоративности.



Рис. 3. Хуан Цюань. Редкие птицы. 948 г. Бумага, тушь, краски. 41,5 х 70,8 см.Государственный китайский музей Гугун, Пекин

Самая известная сохранившаяся работа Хун Цюаня из собрания музея Гугун в Пекине — «Редкие птицы» (она еще известна под названиями «Ценные птицы», «Наброски редких птиц», «Редкостные птицы»). Она была написана им для сына в качестве образца для изучения, подражания и копирования. На небольшом куске бумаги изображены птицы, черепахи, насекомые (пчела, жук, цикада и пр.) — всего 24 представителя животного мира, которые тщательно прорисованы и выглядят очень естественно: «Одна из птиц изображена спокойно стоящей, тогда как другая, распластав крылья, порхает, у бабочек и других насекомых тонкой кистью обрисованы усики, лапки, прожилки на крылышках. Черепахи с вытянутыми шеями словно выползли погреться на солнце» [13]. Эта картина фактически бессюжетна и, как уже отмечалось выше, судя по надписи, сделанной художников в левом углу картины, это, скорее, пособие для рисования (ил. 3).

По сведениям, приведенным в трактате Го Жосюя «Записки о живописи: что видел и слышал» — одном из главных источников наших сведений о живописи X — начала XII веков, у Хуан Цюаня был сын-художник, которого звали Хуан Цзюйцай, ставший впоследствии известным мастером при дворе империи Северная Сун (960–1127) и членом Академии живописи. Он получил назначение на придворную должность дайчжао (букв. «ожидающий приказов») и служил в Запретных покоях в императорском дворце. В трактате говорится, что Цзюйцай «чаще всего писал то, что было в Запретных садах: необычных зверей и прекрасных птиц, редкие цветы причудливые камни» [3, с. 35]. Также там упоминаются следующие красноречивые названия его картин: «Соколы и горлинки в цветах персика», «Белые зайцы и фазаны», «Золотые тазы с перепелами и голубями», «Павлины и аисты» и другие. Очевидно, он продолжал традиции хуаняохуа, заложенные его отцом, и, в особенности, мастерски писал птиц, которые по традиционной классификации подвидов хуаняо принято относить к направлению «перья и пух» (лин-мао). В трактате Го Жосюя отмечается, что «перья и пух, структура и дух (в его произведениях) богаты полнотой, а цвет неба отличается от цвета воды» [3, с. 35].

Стиль Хуан Цюаня характеризуется большой оригинальностью, он получил название фу-гуй («[стиль] богатства и знатности»). Также его считают основателем «красочного стиля», так как для него колористическое решение имело большое значение, не меньшее, чем композиция. Хуан Цюань был основателем метода бесконтурной живописи, то есть такой техники, когда живописи не предшествует монохромный рисунок. Используя тонкие нюансы краски, он умело моделировал форму, а в композицию вводил фон [7, с. 54–55]. Стилистический вариант «цветов и птиц», получивший затем образные названия «манера знатности и красоты отца и сына семейства Хуан» и фу-гуй («[стиль] богатства и знатности»), вплоть до второй половины XI века занимал господствующее положение в станковой живописи. Продолжая развиваться в сторону усиления красочности и декоративности, он приобрел популярность не только у придворных, но также и у художников-любителей — высокопоставленных аристократов и чиновников (их живопись получила название шидафухуа).

В этот период хуаняохуа укрепляет свои позиции как один из ведущих жанров китайской живописи, зачастую по популярности не уступавший пейзажу. Как пишет М.Е. Кравцова, «привлекательность хуаняо была во многом обусловлена сюжетной камерностью жанра, что делало его более “легким” в эмоциональном, а иногда и в техническом отношении по сравнению с пейзажем» [6]. Также распространению популярности хуаняо способствовала его универсальность — композиции с «цветами и птицами» подходили как для небольших камерных форматов (альбомные листы, веера), так и для крупноформатных настенных декоративных росписей и больших свитков-картин, которые эффектно украшали стены дворцовых помещений.

Вторым основателем жанра «цветы и птицы» является крупнейший китайский художников времен падения династии Тан и эпохи Удай (Пяти династий) Сюй Си (886–975, по другим сведениям, точные годы его жизни не известны). Он считается уроженцем Чжунлина (современная провинция Цзянси) или, по другой версии, Цзиньлина, и был подданным царства Южное Тан. Сюй Си родился в знатной семье. Он не пожелал стано-

виться чиновником, карьере предпочел уединенную жизнь и занятия искусством: «В поле и саду он часто наблюдал за дикими цветами и бамбуком, водными птицами и рыбами, огородными растениями и побегами лекарственных трав. Он хранил в душе настроения и образы, воплощая их с помощью кисти в рисунках. Его картины, изображающие цветы и птиц, пленяли своей живостью. Сначала он в монохромной манере прописывал ветви, листья (…), а затем заполнял краской. Это стиль получил название е-и (“устремления/помыслы [в] дикой пустоши”) и, красиво оттеняя манеру Хуан Цюаня, сформировался в отдельный стиль жанра хуаняохуа» [7, с. 55].



Рис. 4. Сюй Си (приписывается). Стрекоза и цветы сои. XII в. Живопись на веере. Шелк, тушь, легкая подцветка. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

Сюй Си считается автором 249 живописных работ, их описания сохранились, но сами произведения считаются утраченными. Некоторые картины все же приписываются мастеру, как, например, живопись на веере «Стрекоза и цветы сои» (ранняя копия XII в., шелк, тушь, легкая подцветка, Государственный китайский музей Гугун, Пекин) (ил. 4). Сюй Си является основателем манеры и техники живописи, принципиально отличной от Хуан Цюаня. В противовес «стилю Хуана», характеризовавшемуся тщательностью письма и декоративностью композиций, живописи Сюй Си была присуща эскизность, размашистость мазков и приглушенная колористическая гамма. Он использовал светлые, прозрачные краски, дополняя ими контурные линии, выполненные тушью, или вместо графического рисунка прибегал к размыванию, выполненному способом «падающей туши» (ломо). Он попытался внедрить в хуаняо приемы так называемого бескостного метода письма — могуфа. В трактате Го Жосюя подчеркивается особая элегантность живописи Сюй Си, в которой «перья и пух, форма и структура легкие и изящные, а цвет неба сливается с цветом воды». Го Жосюй писал: «Сюй Си был отшельником в Цзяннани со стремлениями возвышенными и независимыми, с великой свободой. Он чаще всего писал то, что было по берегам рек и озер: дикий бамбук, водоплавающих птиц и рыб в глубинах вод» [3, с. 35]. В трактате перечислены такие его картины: «Дикие гуси», «Цапли», «Тростник и водоросли», «Раки и рыбы», «Пучки цветов и сломанные ветки», «Садовые

овощи» и другие» [Там же]. Отшельнический образ жизни Сюй Си, однако, не препятствовал ни его творческой активности, ни его известности.

Названия картин, приписываемых Сюй Си, свидетельствуют о значительном тематическом разнообразии его живописи, не уступавшем Хуан Цюаню и его сыну. Выясняется, что любимыми сюжетами этого художника были, наряду с растениями и цветами (среди которых преобладали композиции с пионами и мэйхуа), водяные птицы, цикады, бабочки.

Манера Сюй Си, образно названная впоследствии се-и, далеко не сразу получила должное признание у художников и ценителей живописи по причине ее внешней простоты и незатейливости. Даже внук Сюй Си Сюй Чунси, который вошел в круг признанных мастеров хуаняо первой половины эпохи Северная Сун (960–1127) и, видимо, весьма плодовитый художник, поскольку в «Сюаньхэ хуапу» перечисляются 142 его картины, отказался от творческих достижений деда, отдав предпочтение стилю Хуан Цюаня. Достойно живопись Сюй Си смогли оценить только представители творческого объединения «художников-литераторов» (вэньжэньхуа), противопоставлявшие себя мастерам академической школы. В их числе — Су Ши (Су Дунпо, «Су с Восточной дамбы», 1036–1101) и Ми Фу (Ми Фэй, 1051–1107). Последний с восхищением отметил в трактате «Хуа ши» («История живописи»), что нарисованные Сюй Си цветы — словно живые и, кроме того, обладают столь уникальной внутренней энергией, что творения этого художника, в отличие от работ Хуан Цюаня, невозможно повторить. Влияние Сюй Си прослеживается в «чаньской живописи» (XII–XIII вв.), в творчестве Сюй Вэя (1521–1593), Чжу Да (1625–1705), у представителей плеяды «Восемь чудаков из Янчжоу» (Янчжоу ба гуай, XVIII в.), а также в «национальной живописи» (гохуа), которая как явление сформировалась во второй половине XIX века и имеет прочные позиции в китайском изобразительном искусстве до сегодняшнего дня.

Как уже отмечалось, в китайской традиционной эстетической мысли и в современном искусствоведении общепринята точка зрения, что Сюй Си является основоположником отдельного стилистического варианта хуаняо, принципиально отличающегося от манеры Хуан Цюаня. В дальнейшем стилистические варианты хуаняо, порожденные творчеством Хуан Цюаня и Сюй Си, составили две главные художественные линии этого жанра, что совпадает с генеральными для китайской живописи стилями письма — гунби («тщательная/прилежная/старательная кисть») и се-и («передача идеи», «писание идей/мыслей»).

Еще одной особенностью развития жанра хуаняохуа в Эпохи Тан и Удай можно считать то, что с самого начала его формирования в нем проявилась «тенденция к внутренней конкретизации» [6]. Как пишет М.Е. Кравцова, «она предполагала появление композиций из отдельных растений и животных или воспроизведение фрагментов природы с участием каких-либо определенных персонажей — например, болотных (журавли, цапли) или водоплавающих (утки) птиц, обитателей водной стихии (креветок и рыб), цветов в окружении насекомых (чаще всего, бабочек). Процесс все большей тематической дифференциации привел к выделению множества сюжетных и стилистико-тематических вариантов хуа-няо, объединенных теоретиками в группы, получившие специальные названия» [6]. Важнейшие из них имеют отношение к анималистике — это «перья и пух» или «птицы и животные» (лин-мао) — изображения мелких домашних (кошка, собака) и диких (заяц) животных; «пернатые» (цинь-няо) — картины, посвященные исключительно птицам. Наряду с анималистическими сюжетами, в структуре хуаняохуа появились особые подвиды, связанные с вариациями отдельных растений, — «живопись бамбука» (мочжу), «живопись сливы» (мо-мэй), «живопись лотоса» (ляньхуа), «живопись орхидей» (ланьхуа), и «живопись пионов» (муданьхуа).



Рис. 5. Цуй Бо. Две сойки, недовольные зайцем. Около 1061 г. Шелк, тушь, краски. 193 x 103,4 см. Национальный дворец-музей, Тайбэй

К интересным особенностям живописи жанра «цветы и птицы» относится и то, что, как правило, крупные животные и даже небольшие зверьки редко соседствуют с птицами на одной картине. К исключениям относятся композиции с кроликами и птицами, к примеру, как у Цуй Бо на свитке «Две сойки, недовольные зайцем» (около 1061 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй) и на картине «Бамбук, воробьи и два кролика» неизвестного художника (Династия Ляо, 907–1125, Государственный музей провинции Ляонин) (ил. 5). Оба произведения иллюстрируют направление хуаняо «перья и пух» (лин-мао). Такие композиции носили благожелательный характер. Кролики, изображенные среди цветов, олицетворяли природную гармонию. Одновременно «лунный кролик» входил в

эмблематическую систему украшений китайского императора в качестве символа долголетия — он изображался на парадном платье-халате на его «западном» (правом) плече на фоне белого лунного диска, стоящим под веткой корицы и толкущим в ступе волшебный порошок, который дарует бессмертие. Поскольку кролик (заяц) прочно связан с изготовлением эликсира бессмертия, он становится пожеланием долголетия и здоровья. Также в китайской мифологии белый заяц выступает стражем-защитником животных, олицетворяет божественное начало, а красный — это знак счастливого случая и процветания. В китайском зодиаке кролик — символ женского начала и добродетельности. Он входит и в символику буддийских притч о прежних рождениях Будды, которые получили распространение и адаптировались в Китае в III–VI веках. Одна из притч рассказывает о бодхисаттве в образе зайца и его нравственном подвиге самопожертвования.

Примечательно, что в Танскую эпоху изображения птиц, кроликов, как и кошек, и маленьких собачек, могли включаться в жанровые композиции с прогуливающимися или отдыхающими в саду танскими дамами, они появляются на портретах красавиц, как на свитке Чу Вэньчу «Дама с котом» (X в. Национальный дворец-музей, Тайбэй) (ил. 7). На горизонтальном свитке Чжоу Фана «Придворные дамы с цветами в волосах»





Рис. 6. Чжоу Фан. Придворные дамы с цветами в волосах (фрагмент). Династия Тан (618–907). Шелк, тушь, краски. 46 x 180 см. Государственный музей провинции Ляонин

Рис. 7. Чу Вэньчу. Дама с котом. X в. Шелк, тушь, краски. Национальный дворец-музей, Тайбэй

(Династия Тан, 618–907, Государственный музей провинции Ляонин) изображены знатные нарядные женщины со служанками и с домашними питомцами — резвящимися маленькими собачками (ил. 6). На этой картине отсутствует пейзаж, нет фона, и о том, что сцена разворачивается на природе, в саду, намекает фигура идущего журавля на переднем плане и куст цветущей глицинии у левого карая свитка. Упомянутые две картины не относятся к хуаняохуа, это другой жанр — жэньухуа («человек», портрет). Однако можно отметить, что мастерски изображенные на них животные и птицы (традиционные элементы хуаняо!) добавляют содержанию картин глубины, они как бы придают красавицам на портретах большую одухотворенность. В целом можно сказать, что в вышеназванных произведениях очень органично соединяются и взаимодействуют художественные приемы нескольких жанров — жэньухуа и хуаняохуа.

Что же касается изображений крупных зверей, то здесь справедливую мысль высказал В.Л. Сычев в своей работе, посвященной происхождению жанра хуаняо в китайской живописи: «Отвечая на вопрос о том, почему изображения цветов и птиц, как правило, не сочетаются с изображением животных, следует вспомнить, что по давней китайской культурной традиции, животное олицетворяло собой физическую силу, а птица — знания, образованность (…) Поэтому естественно, образ птицы был всегда гораздо ближе культурной элите китайского общества с ее ориентацией на гуманитарную ученость» [11]. Действительно, на свитке Чу Вэнчу «Дама с котом» изображена красавица с книгой стихов в руке, сидящая в саду у стола. За ее спиной — куст, на ветке которого присела заинтересованно глядящая на нее сверху птица, у ног внизу – любимый кот. Складывается ощущение полной идиллии и умиротворения, вся сцена наполнена поэтической одухотворенностью и, одновременно, очень нарядна и декоративна (ил. 7).

В эпоху империи Тан, а затем Удай были созданы основные каноны и традиции жанра хуаняохуа и анималистической живописи как его важной составляющей. Тогда же была создана прочная основа для последующего его расцвета в период Сун, который протекал на фоне блестящего взлета искусства и эстетической мысли. Этому способствовали воссоздание и работа департамента живописи в Бяньляне (с 960 по 111 г.), а затем и основание Академии живописи в начале XII века. Хуаняо в этот период продолжал оставаться одним из важнейших жанров, что было связано также с общим образным религиозно-философским мировоззрением китайцев, в котором представления о внутренней связи между человеком и миром природы породили и особый аллегорический язык художественной традиции. «К примеру, — пишет В.В. Малявин, — различные виды животных и птиц служили там эмблемами чиновничьих достижений, прототипов художественных композиций и стилей» [8, с. 41]. Традиционность аллегории, символов, поэтического, образного толкования в еще больше закрепляется и развивается в Сунскую эпоху. Часто это не просто копия увиденного цветка или птицы, а «создание композиционно живой сцены с передачей образа и заложенного в ней философского смысла» [9, с. 156]. И в этой связи анималистика получает еще один важный импульс и новый вектор развития, так как в основу символики начинает вкладываться не только благопожелательный, но зачастую социальный или политический смысл.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. — Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.

2. *Глухарева О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. — Москва-Ленинград: Искусство, 1948. — 210 с.

3. *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / перевод с китайского К.Ф. Самосюк. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978. — 240 с.

4. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975. — 440 с.

5. *Кравцова М.Е.* Сюй Си // Синология.Ру. — URL: https://www.synologia.ru/a/Сюй Си/ (дата обращения: 22.12.2022).

6. *Кравцова М.Е.* Хуан Цюань // Синология.Ру. — URL: https://www.synologia.ru/a/Хуан Цюань/ (дата обращения: 22.12.2022).

7. *Лю Шичжун*. История традиционной китайской живописи / перевод с китайского В.А. Ефановой. — Москва: ООО «Международная издательская компания «Шанс», 2020. ¬— 223 с.

8. *Малявин В.В.* Душа китайского художника (Вместо предисловия) // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статься, очерки и комментарии В.В. Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

9. *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X¬–XII вв. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976. — 264 с.: ил.

10. *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. — Москва: ЛЕНАНД, 2018. — 160 с.

11. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. — URL: http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/ (дата обращения: 22.12.2022).

12. *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи / перевод с английского С. Дёмина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 350 с.: ил.

13. *Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн*. Китайская живопись — отражение истории. Континентальное издательство Китая, 2001. — URL: https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/652/855/1217 (дата обращения: 12.03.2023).

ЧЖАН ЮН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.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_2023_3_1_307_318

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ ИМПЕРАТОРА ХУЭЙЦЗУНА В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИДВОРНОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ЭПОХИ СУН

ANIMALISTIC PAINTINGS OF EMPEROR HUIZONG IN THE CONTEXT OF THE ACTIVITIES OF THE COURT ACADEMY OF ARTISTS OF THE SONG ERA

В статье анализируются художественная деятельность императора Хуэйцзуна (Чжао Цзи) и его анималистические картины, а также некоторые аспекты работы придворной Академии художеств эпохи Северная Сун (960–1127).

The article analyzes the artistic activity of Emperor Huizong (Zhao Ji) and his animalistic paintings, as well as some aspects of the work of the court Academy of Arts of the Northern Song Era (960–1127).

Ключевые слова: китайская классическая живопись, хуаняохуа, «цветы и птицы», искусство Китая, анималистический жанр в живописи, изображение животных, анималистическая живопись, живопись эпохи Сун, император Хуэйцзун, Чжао Цзи.
Keywords: Chinese classical painting, Huanyao-hua, Flowers and Birds, the art of China, animalistic genre in painting, the depiction of animals, animalistic painting, painting of the Song Dynasty, Emperor Huizong, Zhao Ji.

В Средние века императоры Китая, как правило, были восторженными покровителями искусств, людьми высокой культуры, имели хорошее образование. В ряду просвещенных властителей эпохи Северная Сун (960–1127) особое место занимает император Хуэйцзун (Чжао Цзи, 1082–1135), который вошел в историю как даровитый художник, каллиграф, поэт, музыкант, мастер чайной церемонии, коллекционер произведений искусства, реформатор и основатель придворной Академии живописи. Он изобрел стиль каллиграфии «Тонкое золото», название которого связано с тем, что почерк императора напоминал золотую нить, скрученную и изогнутую. Хуэйцзун был приверженцем конфуцианства, покровительствовал развитию даосизма, писал труды по медицине и философии. В 1114 и в 1116 годах он имел тесные дипломатические контакты с императором Кореи (Корё), которому посылал музыкальные инструменты. Потомком императора Хуэйцзуна считается знаменитый художник Чжао Мэнфу (через его дочь Чжао Цзиньлуо).

Страсть к занятиям искусствами настолько поглотила китайского императора, что он отвлекся от управления государством и, в итоге, утратил северные владения своей империи, попал в плен к чжурчжэням, а богатейший Бяньцзин (Кайфэн), столица его империи, был разграблен. Небрежное отношение к своим государственным обязанностям привело, в конечном счете, к тому, что последние годы своей жизни император провел в плену в Маньчжурии, где и скончался. Эти печальные события положили конец истории китайского государства Северная Сун.

Тем не менее, вклад Хуэйцзуна в развитие искусства Китая своего времени трудно переоценить. Он не только сам был великолепным художником, но и поддерживал художественно одаренных людей низкого социального происхождения, предоставляя им льготы при поступлении и продвижении по государственной службе, в том числе создал такую же беспрецедентную систему для отбора придворных художников. Он возродил Академию живописи, основав Ханьлинь Хуаюань («Императорский дом живописи Ханьлинь»), где лучшие художники со всего Китая выставляли свои работы. Каждый год он рассылал указы по всей стране об отборе талантливых молодых людей, которых собирали и учили рисованию в императорском дворце. Иногда Хуэйцзун даже сам проводил такие уроки, обучая мальчиков изображать редкие цветы, птиц, растения из своего сада.

Огромный вклад в развитие художественного образования и искусства в целом оказала систематизированная императором и его помощниками огромная дворцовая коллекция многочисленных произведений китайского искусства, которую собирала императорская семья с первых десятилетий правления династии Сун. Она служила неисчерпаемым источником познаний в области теории и истории китайской живописи, ее техники и приемов кисти. Хуэйцзун заботился о постоянном ее пополнении, много сил отдал «собиранию каллиграфических свитков и картин в Поднебесной», и к 1106 году «собранные вещи исчислялись уже тысячами», как писал его современник Цай Тао [цит. по: 3, с. 67–68]. По указанию императора и при его непосредственном участии была осуществлена классификация всех живописных и графических фондов, входящих в собрание Дворцового музея, а в 1104 году был составлен каталог, который включал полторы тысячи картин (он лег в основу Сюаньхэ Хуапу — «Каталога картин Сюаньхэ» 1120 г. — важнейшего источника сведений о китайской живописи XII–XII вв.)

Несмотря на то, что Хуэйцзун был разносторонним художником, писал пейзажи и жанровые композиции, его излюбленным жанром всегда оставался хуаняохуа («цветы и птицы»), что было обусловлено не только его личными симпатиями и талантом, но и декоративными возможностями этого жанра, совпавшими с эстетическими потребностями императорского двора, с его тягой к роскоши. Развитие науки, изучение окружающего мира, прогресс естественнонаучных знаний, коллекционирование сунскими императорами редкостных представителей флоры и фауны также чрезвычайно этому способствовало.

Дэн Чунь в своей книге «Наследие живописи», изданной в 1167 году, подробно описывает некоторые картины кисти Хуэйцзуна, поражавшие современников техническим мастерством. Ему вторит Чжан Чэн, который свидетельствует: «Он обладал большой красотой Сюй Си и Хуан Цюаня. Император Хуэйцзун рисовал реки и деревни, животных и растения. Не было такого случая, чтобы он не достиг изящества» [цит. по: 3, с.75]. Такова характеристика императора Хуэйцзуна как живописца. Однако самое впечатляющее — это огромное количество его собственных, упоминаемых в источниках произведений, свитков и альбомов, на создание которых, по меткому замечанию О. Сирена, «не хватило бы ни физических сил, ни человеческой жизни» [там же, с. 68].

Довольно значительный пласт наследия Хуэйцзуна можно отнести к анималистическому жанру живописи. В числе его известных работ, в которых образы зверей и птиц занимают главное место, назовем сле-



Рис. 1. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками. 1110 г. Шелк, тушь, акварель. 53,3 х 125,1 см. Музей изящных искусств, Бостон

дующие: «Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками» (1110 г. Музей изящных искусств, Бостон); «Фазан и цветы» (1115 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин); «Голубка на ветке цветущего персикового дерева» (ок. 1108 г. Государственный музей, Токио); «Воробьи на бамбуке» (начало XII в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк); «Утки в пруду у бамбука, сороки на иве» («Утки в драконовом пруду», начало XII в. Государственный Шанхайский музей); «Журавли» (1112 г. Государственный музей провинции Ляонин); «Вороны на сосне» (начало XII в.) и др.

Следует отметить, что перечисленные картины Хуэйцзуна — это не только крупноформатные свитки, но и листы, которые некогда входили в тематические альбомы, посвященные, к примеру, «благовещим» животным и птицам. По свидетельству Дэн Чуня, «в течение долгого периода процветания и мира ежедневно поступали предметы, приносящие удачу. Все они регистрировались. Среди птиц и животных были красная ворона, белая мартышка, олень, воробей с Явы. Они все содержались в дворцовом саду» [цит. по: 3, с. 68–69]. Их рисовал император в специальных тематических альбомах, наряду с цветами, растениями и камнями.

По свидетельству Дэн Чуня, император Хуэйцзун любил изображать на своих картинах попугаев. Мы можем составить представление о них, благодаря сохранившемуся подлинному свитку «Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками» (1110 г.

Музей изящных искусств, Бостон. ил. 1). Символика попугаев в китайском традиционном искусстве была связана с красотой их оперения. Это женский образ, который ассоциировался с молодой незамужней девушкой. Художник диагонально расположил ветку цветущего абрикосового дерева с безмятежно сидящим на ней попугаем, пленившим его своей красотой. Очень тщательно решено оперение птицы, с ярко выделяющимся красным горлышком с черными пятнышками, желтым клювом и желто-зелеными крылышками. Свиток имеет много заметок и печатей: 33 на шелке, 8 на полях, что подчеркивает его художественную ценность. Правая часть свитка заполнена стихотворными колофонами Хуэйцзуна. Вот лишь несколько строк надписи, помогающей понять настроение, которое хотел передать художник: «Пестрый попугай прилетел из Линбяо. / Он вырос в императорском дворце за оградой и стал послушным и ласковым. / Он порхает по саду и поет, / Теперь, в середине весны, абрикосы в полном цвету, / И он над ними летает, преисполненный благости и безмятежности...» [полн. перевод см.: 3, с. 71–72]. Следует отметить, что колофоны с комментариями Хуэйцзуна и его печати содержатся на нескольких известных свитках других художников. Эти комментарии императора-художника можно отнести к выдающимся произведениям каллиграфического искусства и поэзии сунского времени, а сам он «внес значительный вклад в развитие синтетического содружества живописи, поэзии и каллиграфии» [1, с. 18].





Рис. 2. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Фазан и цветы. 1115 г. Шелк, тушь, краски. 81,5 х 53,6 см. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

Рис. 3. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Голубка на ветке цветущего персикового дерева. Ок. 1108 г. Шелк, тушь, краски. Государственный музей, Токио

В Государственном китайском дворце-музее Гугун в Пекине хранится картина Хуэйцзуна «Фазан и цветы» («Цветы лотоса и золотой фазан», 1115 г. ил. 2). Она поражает изяществом и живостью передачи сюжета: «Чтобы схватить насекомое, фазан только что сел на ветку дерева,

которая дрожит под его тяжестью. Это действие в бездействии, жизнь, которую не выразить словами» [4, с. 128].

Особой сдержанной красотой, трогательностью и кажущейся простотой отличается работа Хуэйцзуна «Голубка на ветке цветущего персикового дерева», которую император написал в 25 лет (ок. 1108 г. Государственный музей, Токио. ил. 3). На листе крупным планом изображена дикая голубка, сидящая на ветке с только-только распускающимися розовыми цветами и бутонами. Композиция полна очарования весны и легкой грусти, понимания мимолетности запечатленного момента и уходящей юности. Птица решена условно и плоскостно, но магия мастерства Хуэйцзуна заставляет зрителя «поверить» в ее реальность, проникнуться настроением его картины и подпасть под ее очарование. Особенно интересно решен глаз птицы — если присмотреться, то он окружен, будто лепестками у цветка, маленькими белыми точками краски. Голубка живо и заинтересованно глядит на зрителя. О даровании Хуэйцзуна изображать именно глаза птиц свидетельствует и Дэн Чунь, не раз подчеркивавший виртуозность императора как живописца и его колористический дар: «Например, всех поражала живость глаз птиц, которую он создавал тем, что наносил каплю «лака размером в горошину», после чего глаза «выступали рельефно и казались живыми» [цит. по: 3, с. 74]. Можно также отметить тщательность и изысканную выписанность каждого перышка, досконально точно переданные окраску и видовые особенности птиц, которые позволяют иногда, в ряде произведений Хуэйцзуна, ставить природоведческий характер и ценность его картин над живописным. Большинство его работ отличает цветовая моделировка формы, когда каждое перо отделяется от другого светлым контуром на более темном фоне. Но мастер писал и монохромные композиции, пользуясь исключительно тушью. О таких его картинах с тональной моделировкой объемов, создававшей своеобразную игру света и тени, не раз говорится в средневековых трактатах.

Тематические альбомы Хуэйцзуна с живописью «цветов и птиц», в том числе с анималистическими композициями, являются прекрасным примером умения наблюдать, рисовать с натуры, натуралистично передавать строение животного и растения, но в то же время и обобщать, создавать определенные образы. Его мастерство было вдохновляющим — свитки и альбомные листы пользовались большой популярностью, а потому часто копировались (что объясняет то огромное количество его



Рис. 4. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Журавли. 1112 г. Шелк, тушь, краски. Государственный музей провинции Ляонин

картин, упоминающихся в средневековых трактатах, и сохранившихся реплик).

Кроме альбомных листов и каллиграфически выполненных послесловий, поэм и комментариев, император известен как автор больших станковых свитков: «Журавли у бамбукового домика» (ил. 4), «Утки в драконовом пруду» (ил. 5) и др. Все эти картины отличает умение «завязать сюжет», в основе каждой из картин — увиденные в жизни, в реальности сценки: кружащие над павильоном журавли, будто вернувшиеся домой



Рис. 5. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Утки в пруду у бамбука. Сороки на иве. Левая и правая части горизонтального свитка. Начало XII в. Шелк, тушь, краски. Государственный Шанхайский музей

после зимы; с криком и летящими перьями ссорящиеся вороны (ил. 6); чирикающие на ветвях бамбука воробьи — все исполнено достоверно, проникнуто ощущением подлинной жизни, и в то же время — это традиционные благопожелательные темы в китайской живописи, которые решены своеобразно и талантливо.



Рис. 6. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Вороны на сосне. Начало XII в. Шелк, тушь, краски

Хуэйцзун, безусловно, опирался на своих маститых предшественников. Хорошо известна его копия на шелке знаменитой росписи художника X века Хуан Цюаня «Шесть журавлей». Несмотря на то, что император изменил расположение птиц и написал их по-отдельности, мы можем составить об оригинале верное представление — все описанные в исторических свидетельствах птицы без труда узнаются благодаря поразительному соответствию названий и воссозданных им изображений. Ему удалось передать образы птиц в различные моменты их жизни, сохранить стиль и манеру письма Хуан Цюаня, эмоциональный «нерв» его живописи.

Картины Хуэйцзуна отличаются по стилю как от свитков X века, так и от живописи последующих столетий. Ему удалось синтезировать в своем творчестве каноны классической живописи старого Китая, а также привнести в живописную традицию хуаняо свою индивидуальность, определенно стать новатором. Его творчество характеризует ряд специфических черт: сосредоточенность на определенной теме; использование свободного пространства, которому отводится важная роль в композиции; отсутствие светотеневой моделировки (согласно китайской традиции), работа исключительно цветом и линиями, с помощью которых достигается ощущение воздуха и глубины; тяготение к построению асимметричных композиций (занявших господствующее место в живописи позже, во второй половине XII–XIII вв.) Неотделимой, составной частью его свитков являются печати и каллиграфически исполненный текст, который несет не только смысловую, но и художественно-декоративную нагрузку. По техническим приемам и колориту техника живописи Чжао Цзи была очень разнообразна, его равноценное наследие составляют как полихромные, так и монохромные картины.

Следует особо подчеркнуть стремление Хуэйцзуна к реализму, являвшееся одной из важнейших составляющих его стиля. В работах его учеников и в дальнейшей деятельности Академии живописи это направление получило еще большее развитие, что было связано с серьезным и глубоким изучением натуры и постижением философских идей бытия. Усиление декоративных качеств живописи было обусловлено удовлетворением эстетических потребностей императорского двора с его стремлением к изысканной красоте и пышности.

Тонкий наблюдатель, мастер воссоздания мельчайших деталей окружающего мира, прекрасный рисовальщик и колорист, автор произведений с обязательным подтекстом, Хуэйцзун требовал от молодых или начинающих художников воспитания в себе таких же качеств. Нарядные, приятные глазу, декоративные и благожелательные сцены становятся самыми популярными в кругу аристократического сословия. В ряде картин мы можем проследить общие тенденции развития сунской академической живописи и композиций Хуэйцзуна.

Серьезное значение в то время имели монументально-декоративные работы, выполнявшиеся в тематике хуаняохуа (и не только). Это была одна из главных функций живописцев двора. У Дэн Чуня мы встречаемся с упоминанием должности министра, ведавшего оформлением интерьеров внутренних покоев дворца (эта должность впервые была введена императором Хуэйцзуном, а первые записи датируются началом XII в.) Хотя росписи стен дворцов и храмов занимают в творчестве художников уже не такое место, как в предыдущие периоды, так как все более и более развивается станковая живопись, тем не менее, сооружение ни одного светского или культового здания не обходилось без участия монументалистов. Сохранилось письменное свидетельство, что «в 1119–1125 годах во дворце императрицы Минда стена коридора была использована художником Лю И под роспись композиции «Сто обезьян», а Сюэ Чжи создал в другом коридоре роспись «Сто аистов» (за что мастера были вознаграждены)» [3, с. 87].

Заслуга Хуэйцзуна состоит не только в том, что он привнес в классическую живопись много нового и вдохновил своим личным творчеством последователей. Его вклад гораздо значительнее и связан, конечно, с его организационной деятельностью — развитием императорской школы живописи, имевшей общегосударственное значение, а также реорганизацией департамента живописи, которая, благодаря ему, началась

в 1073 году и завершилась созданием Академии (в 1111–1117 гг.). В ведение Академии живописи входили: художественные работы, сами художники, их творческие замыслы и решения, контроль обучения молодежи.

В основу преподавания были положены каноны, которые постулировали обязательность правдивого отображения окружающей жизни и «насыщение произведений идеями века». Великолепная императорская коллекции живописи и каллиграфии, предметов декоративно-прикладного искусства способствовала учебному процессу: классические образцы штудировались и копировались, изучались техника и композиционные приемы мастеров прошлого. Одно из главных занятий было посвящено изучению шедевров древности, постижению приемов творческого метода старых мастеров, выражавших свое отношение к жизни и окружающему их миру в ярких образах природы, познанию своего рода философской концепции каждой их картины. Темами экзамена по живописи служили стихи танских и сунских поэтов. После обучения в школе живописи молодые художники могли поступить в императорскую Академию живописи для работы при дворе.

Дифференциация по тематическим направлениям происходила уже в художественной школе, а в Академии каждый живописец работал и совершенствовался в каком-либо одном художественном жанре: в религиозной живописи, в пейзаже, живописи птиц, зверей, цветов, бамбука, домов, деревьев и пр. Работа Академии теснейшим образом была связана с жизнью двора — ее подчас называли «Академия живописи, всегда следующая за императорским двором» (Тунчан гунцин хуа-юань).

Несмотря на то, что влияние двора и самого императора на формирование классической живописи Китая представляется бесспорным, ее развитие, как и развитие средневекового искусства в целом, определяла господствовавшая, признанная государством религиозная система — конфуцианство.

Неоконфуцианская мораль в эпоху Сун оказала сильнейшее влияние на теорию живописи Китая, нашла отражение во взглядах как на функцию живописи, так и на природу ее выражения. Художники различали три функции живописи (и в анималистике это прослеживается довольно ярко): иллюстративную, магическую и моральную. «В основу моральной функции были положены следующие принципы: умение увидеть хорошее способствует предупреждению дурного; зрелище дурного приводит к тому, что заставляет людей стремиться к мудрости» [3, с. 82–83].

Утверждая моральную ценность живописи, теоретики неоконфуцианства обосновывали почетную роль и место изобразительного искусства в общей системе учения.

И хотя всегда, на всем протяжении средневековья в Китае, именно конфуцианство являлось духовной доминантой, «нервом» всей духовной жизни страны, на идеологические воззрения общества влияли также религиозные концепции даосизма и буддизма. При этом одна из своеобразных особенностей китайского общества заключалась в том, что идейные эстетические и этические взгляды и представления общества, в том числе и живописцев, представляли своеобразный синтез этих трех учений.

Новые технические приемы, которые появились в китайской живописи в эпоху Тан, были обобщены теоретиками искусства в важных для понимания художественных процессов того времени трудах. В Сунскую эпоху роль сюжета картины постепенно уступает свое место ее художественным качествам и содержанию. В то же время конфуцианская доктрина обогащается новыми философскими трактатами о живописи, в которых подчеркивается важность увековечивания идей через художественные произведения, долголетие существования догм и творений живописцев.

Придворные художники Сунской эпохи развивали техники и стиль живописи Хуан Цюаня (903–965) и Сюй Си (ок. 886–975), в основе которых лежало правило «следования натуре» и стремление к синтезу реализма и декоративности. В период правления династии Сун основной художественный метод лежал в плоскости наблюдения за повадками, внешним видом и особенностями жизни птиц и зверей, а затем в стремлении запечатлеть их живо и выразительно, в чем мастера достигли серьезных успехов. Тогда же, на фоне расцвета академического направления придворной живописи, в среде образованных людей возникает «непрофессиональная» живопись — шидафухуа, которой занимались в свое удовольствие интеллектуалы-чиновники и которая позже перерастет в направление вэньжэньхуа (с его помощью художники старались выразить средствами искусства свои душевные переживания, свою индивидуальность и внутренний мир). Излюбленным жанром продолжал оставаться хуаняохуа, а изображения птиц и зверей достигли высокого художественного уровня. Также следует отметить, что анималистика в эпоху Сун хотя и пережила блестящий расцвет (как и хуаняохуа в целом),

но доминирующие позиции в иерархии жанров все-таки сохранял пейзаж (шаньшуйхуа). Вместе с этим, достиг своего зенита стиль гунби («тщательная кисть») как основной стиль китайской академической живописи, который использовался во всех жанрах, в том числе анималистическом.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* «Цветы — птицы» в живописи Китая. — Москва: Белой город, 2009. — 48 с.

2. *Панова О.С.* Статус художника в придворной и городской культуре Китая в X–XI вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. — Москва: РГГУ, 2019.

3. *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XII вв. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976. — 264 с.

4. *Чжан Аньчжи.* История китайской живописи / перевод с английского С. Дёмина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 350 с.: ил.

ЧЖАО ЛИЛЭ

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: zhaolile2020@163.com

ZHAO LILE

Graduate student of the department of art history Humanities. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: zhaolile2020@163.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_319_325

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРМЫ И ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ «МЭНЬШЭНИ С ПЛЕТЬЮ И БУЛАВОЙ» (ЦИНЬ ШУБАО И ЮЙЧИ ГУН) В НОВОГОДНИХ КАРТИНАХ МЯНЬЧЖУ

ANALYSIS OF THE ARTISTIC CHARACTERISTICS OF THE FORM AND COLOR CHOICES OF THE IMAGES OF «DOOR GOD WITH WHIP AND MACE» (QIN SHUBAO AND YUCHI GONG) IN MIANZHU NEW YEAR PAINTINGS

Город Мяньчжу （绵竹） расположен на западе Сычуаньской котловины в окрестностях столицы Чэнду. Начиная со времен династии Тан (唐), он был одним из центров ксилографии. На новогодние картины, изготавливающиеся в Мяньчжу （绵竹） большое влияние оказала сычуаньская опера, что позволило мастерам города выработать уникальный художественный стиль. В данной статье будут проанализированы художественные характеристики наиболее популярных в новогодних гравюрах няньхуа образов мэньшэней с плетью и булавой（《鞭铜门神》）Цинь Шубао и Юйчи Гуна (秦叔宝和尉迟恭) центра Мяньчжу с точки зрения выбора формы и цвета.

Located in the western part of the Sichuan basin, southwest of Chengdu, Mianzhu is situated in Sichuan Province and has been one of the centers of woodblock printing since the Tang Dynasty. The

New Year paintings made in Mianzhu have been greatly influenced by Sichuan opera, which has led to the development of a unique artistic style among the city's artisans. In this paper, we will analyze the artistic characteristics of the images of the «door god with whip and mace» (Qin Shubao and Yuchi Gong) in the Mianzhu New Year paintings in terms of form and color choices.

Ключевые слова: няньхуа, новогодние картины поселка Мяньчжу, мэньшэни с плетью и булавой, анализ формы и цвета, китайская ксилография.
Keywords: New Year pictures of Mianzhu City, Door god with whip and mac, Analysis of form and color, Chinese woodcut.

Город Мяньчжу（绵竹）расположен на западе Сычуаньской котловины, на юго-западе Китая более чем в 80 километрах от города Чэнду （成都）. Название города Мяньчжу （绵竹） было образовано от двух иероглифов «Мянь» (绵 — река Мяньшуй) и «Чжу» (竹 — бамбук), по причине того, что город был расположен рядом с рекой Мяньшуй （绵水）, где произрастает большое количества бамбука. На северо-западе города Мяньчжу （绵竹） находится обильная горная растительность, а также местность, хорошо подходящая для его выращивания. Поскольку бамбук в Китае являлся одним из ключевых сырьевых материалов для производства бумаги, здесь со временем возник центр ее производства [1, с. 14] и создания новогодних картин няньхуа.

Исторически, территория Сычуаньской котловины не входила в состав Великой Китайской равнины （中原中心论）, которая являлась центром Поднебесной （天下之中） и колыбелью китайской цивилизации （中华文明）, обладая развитыми технологиями и большим количеством талантливых людей. Однако множество археологических исследований доказывают, что центры китайской культуры также формировались вокруг озера Дунтинху (洞庭湖) в Сычуаньской котловине — юго-западном и юго-восточном культурном регионе, а также на территории древних княжеств Ци （齐） и Лу （鲁） [2, с. 37]. Китайские ученые полагают, что около пяти тысяч лет назад в среднем течении реки Янцзы (扬子江) на Цзянханьской равнине (江汉平原) появилось древнее государство Ба и Шу (巴蜀文化) [3], датируемое началом эпохи Шан-Инь (殷商) (1554–1046 гг. до н. э.). Это говорит о том, что предполагаемая эпоха Ся (夏), а также ранние династии Шан (商), Западная и Восточная Чжоу (周), несмотря на то, что столицы были расположены в центральной части Китая, обладали культурным и политическим правом голоса, став важным фактором формирования китайской цивилизации.



Рис. 1. Общая композиция расположения образов мэньшэней поселка Мяньчжу

Город Чэнду (成都), находящийся на территории провинции Сычуань (四川), начиная со времен династии Тан (唐 618–907) был одним из центров ксилографии. Наиболее ранними работами, созданными в этой технике, были изображения будд, различные религиозные сюжеты, а также иллюстрированные календари. Позже появились книжные иллюстрации, бумажные узоры, было налажено изготовления цветной бумаги, а затем стали в большом количестве печатать новогодние картины няньхуа. В уездах, окружавших столицу Чэнду (成都), постепенно сформировались отдельные мастерские, которые занимались изготовлением новогодних картин няньхуа. Среди них одним из центров данного ремесла был город Мяньчжу (绵竹).

Наиболее признанными и распространенными образами мэньшэней у простых людей стали Цинь Шубао (秦叔宝) и Юйчи Гуна (尉迟恭), поскольку они были стражами-охранителями жилища, и их изображения обязательно вывешивали на створках входных дверей. Мэньшэни своим внешним видом должны были отпугивать злых духов от дома, поэтому они всегда представлены в агрессивных позах и с воинскими атрибутами: Юйчи Гун держит в руках «бянь» (鞭, плеть), Цинь Шубао держит «цзянь» (铜, булаву).

Расположение мэньшэней на створках дверей традиционное: с левой стороны изображен Юйчи Гун (尉迟恭) (рис. 1а), а с правой — Цинь Шубао (秦叔宝) (рис. 1б). Линейные размеры ксилографии близки к форме дверей: длина по вертикали — 80 см, по горизонтали — 40 см, фигуры крупных размеров и занимают большую часть листа, таким образом формируя композиционный тип «динтянь лиди» (《顶天立地》, «исполины»).

На рассматриваемом изображении рядом с фигурами мэньшэней нет каких-либо подписей, которые иногда присутствуют в композициях других художественных центров.

В фигурах стражей-охранителей важными являются пропорциональные соотношения, что объясняется стремлением изобразить физически сильных людей. Если расстояние между верхней и нижней частью головы принять за 1, то (рис. 2), можно увидеть, что размер тела составляет 4 части от размера головы. Стопы и ладони в пропорции к голове по длине близки к параметрам реальных, суставы пальцев рук изображены детально. Низкий рост, большая голова, широкие руки, крепкое телосложение — все эти характеристики, с точки зрения китайской культуры, являются признаками военного человека, генерала, что демонстрирует мощь мэньшэней и соответствует представлениям о их силе и защите. Для образов стражей-охранителей также характерна динамика в постановке фигур (рис. 3) и активное движение, которое, однако (рис. 3а) уравновешено симметричным расположением мэньшэней относительно центральной оси, что визуально усиливает композиционное единство двух гравюр.



Рис. 2. Пропорции головы и тела мэньшэней поселка Мяньчжу



Рис. 3. Позы и динамика в постановке фигур мэньшэней

Мэньшэнь Юйчи Гун, представленный слева, одет в темный китайский халат с цветочным узором. Левое и правое плечи, а также обе ноги его облачены в доспехи. Центральная часть доспехов украшена узором в виде рыбьей чешуи, а по краям располагается орнамент в виде облаков. У персонажа в руках находятся две плети «бянь» (《鞭》). Каждая плеть разделена на 8 секций, имеющих отдельные украшения. Концы

плетей заканчиваются острыми наконечниками, которые используется для нанесения удара при атаке. Структура шлема тяготеет к квадратной форме. В верхней части сапог, а также у подошвы находятся традиционные облачные узоры. Одежда и доспехи Цинь Шубао, расположенного справа, менее декорирована, строение шлема дугообразное.

Линейный рисунок — важное средство художественной выразительности в ксилографии. Толщина линий, по большей степени, однородна. В целом, на гравюрах преобладают тонкие дугообразные линии. В декоративных элементах также используются тонкие и короткие плавные линии. Основное внимание уделяется изменению толщины и контрастности линейного рисунка лиц для повышения их выразительности. Если смотреть на разделку волос, контурные линии лиц, абрис бороды бровей, можно обнаружить эффект полупрозрачного покрытия. Потому, как именно были обработаны линии волос видно, что отдельные части гравюры после оттиска были раскрашены тушью и краской, что отличается от линий, созданных при помощи ксилографической печати. Некоторые части гравюры были напечатаны только в конце, например, на халате фигуры слева узоры в виде наслаивающихся цветов были напечатаны не в начале, а в конце процесса изготовления.

Исходя из анализа колорита ксилографий, видно, что, помимо черного и белого, также были использованы пять других цветов, которые перечислены в порядке убывания: оранжевый, синий, красный, светло-зеленый, желтый. Наиболее часто встречающийся цвет на гравюрах — оранжевый.

Наибольший цветовой контраст в изображениях обоих мэньшэней представлен в украшении одежды. Основная часть халата у левой фигуры Юйчи Гуна (尉迟恭) окрашена в синий цвет, в то время как халат у Цинь Шубао (秦叔宝) оранжевого цвета. Комбинация данных цветов занимает наибольшую площадь среди прочих цветовых элементов, что создает яркий колористический акцент. У мэньшэней на спинах закреплены по четыре знамени, которые обрамлены декоративными лентами. Цветовые сочетания этих знамен отличаются: декоративные элементы, расположенные на верхней части знамен у правой фигуры, окрашены в красный цвет, в то время как эти же элементы у левой фигуры представлены в светло-зеленом цвете. В то же время основная часть полотна знамени у левого мэньшэня окрашена в красный цвет, а у правого — в светло-зеленый. Сами флаги также отделаны бахромой, состоящей из ко-

ротких линий, проходящих и по краям доспехов. Данные линии у Юйчи Гуна имеют светло-зеленый цвет, в то время как у Цинь Шубао они окрашены в красный цвет. Подобное соотношение цветов также можно встретить в области пояса и обуви, где расположены узоры в виде облаков.

Из колористического анализа фигуры слева (рис. 4) видно, что цветом, который занимает наибольшую площадь, является синий. Это делает восприятие данного образа более темным, тяжелым. Цветовой анализ фигуры справа (рис. 5) свидетельствует, что наибольшая доля приходится на оранжевый. Это делает восприятие образа данного мэньшэня более легким. Оружие у правого мэньшэня, в основном, окрашено в желтый цвет, в то время как у левого большая часть оружия окрашена в черный цвет. Система более насыщенных и менее насыщенных пятен дополнительных цветов создает ощущение устойчивого цветового равновесия в постановке фигур.



Рис. 4. Выделение основных цветов левого изображения Юйчи Гуна (尉迟恭) поселка Мяньчжу

Рис. 5. Выделение основных цветов правого изображения Цинь Шубао (秦叔宝) поселка Мяньчжу



Рис. 6. Фрагмент постановки сычуаньской оперы «Юймэньгуань» (《玉门关》)

Таким образом основной колористический эффект гравюр строится на соотношении основных цветовых пятен оранжевого и синего, тогда как красный и светло-зеленый в значительной степени обогащают детали в изображении фигур.

Следует отметить, что на образы стражей-охранителей в новогодних гравюрах няньхуа большое влияние оказала сычуаньская опера, поскольку наиболее репрезентативной частью действия является гаоцян (高腔), в образах которого часто появляются военные персонажи ушэни (武生). В цветах одежды и аксессуаров ушэней сычуаньской оперы используются яркие контрастные сопоставления для большей выразительности и характеристики персонажей. Так в опере «Юймэньгуань» (《玉门关》) актеры (рис. 6), стоящие рядом с генералом, одеты в красные одежды, что создает ярко выраженный контраст по отношению к основному персонажу. На гравюрах няньхуа центра Мяньчжу также использованы цветовые контрасты и насыщенные сопоставления цветов. Четыре знамени за спинами фигур, с точки зрения количества и размера, похожи на те, что используются в оперных постановках. Сами сценические костюмы генералов ушэней также выполнены с искажениями в пропорциях, чтобы продемонстрировать силу и могущество воинов. Персонажи в рамках конкретного оперного сюжета являются типологическими. На гравюрах нянхуа в фигурах стражей-охранителей переданы не только позы и мимика сценических персонажей, которые участвуют в ходе оперных выступлений, но также грим и костюмы актеров. Ксилографии центра Мяньчжу с образами Юйчи Гун (尉迟恭) и Цинь Шубао (秦叔宝) имеют более разнообразные яркие колористические и орнаментальные решения, особенности в постановке фигур, фиксированных движений, что явилось во многом следствием влияния традиционной сычуаньской оперы на гравюры няньхуа.

Список литературы:

1. *Фэн Цзицай.* Сборник китайских ксилографических новогодних картин. Поселок Мяньчжу. — Пекин: Издательство «Мяньчжу», 2008. 冯骥才，中国木版年画集成，绵竹卷，北京：中华书局，2008.

2. *Су Бинци.* Происхождение китайской цивилизации. — Пекин: Издательство «Саньлянь», 2000. 苏秉琦．中国文明起源新探．北京：三联书店, 2000.

3. *Юань Тиндун.* Журнал о археологических культурах Ба и Шу. — Шанхай: Народное издательство Шанхая, 1998. 袁庭栋. 巴蜀文化志上海上海人民出版社，1998.

В.Н. ГУСЕЙНОВ
Кандидат филологических наук, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

ЧЭНЬ ЧУНХУЭЙ
Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: artcch@qq.com

V.N. GUSEYNOV
Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of History of Arts and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

CHEN CHONG HUI
Postgraduate student of the Department of History of Arts and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: artcch@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_326_340

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ ЧЖУ ДЭЦЮНЯ

RETHINKING THE EXPRESSIVE MEANS OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING AND CALLIGRAPHY IN ZHU DEQUN'S ABSTRACT PAINTING

В статье анализируются технические приемы традиционной китайской живописи и каллиграфии, перенесенные Чжу Дэцюнем (1920–2014) в его абстрактную живопись. Показано, как использование формального языка китайской традиционной живописи и иероглифики дает возможность художнику достигать не только большей экспрессии в своих абстрактных работах, но и создавать неожиданные коннотативные смысловые ряды, углубляющие план содержания его творчества.

The article analyzes the techniques of traditional Chinese painting and calligraphy transferred by Zhu Deqiun (1920–2014) to his abstract painting. It is shown how the use of the formal language of Chinese traditional painting and hieroglyphics allows the artist to achieve not only greater expression in his abstract works, but also to create unexpected connotative semantic series that deepen the plan of the content of his work.

Ключевые слова: Чжу Дэцюнь, гохуа, цвет, свет, иероглифика, абстрактная живопись.
Keywords: Zhu Dejun, guohua, color, light, hieroglyphics, abstract painting.

Чжу Дэцюнь (22 мая 1920 г. — 26 марта 2014 г.) родился в городе Байту уезда Сяо провинции Аньхой (в то время Цзянсу) в высокообразованной семье врачей, где дед и отец были ценителями и коллекционерами классической китайской живописи.

Полученное в детстве прекрасное китайское традиционное образование сформировало, по-видимому, и его утонченно развитое эстетическое восприятие, основанное на традиционной китайской живописи гохуа, которая не ищет сходства в форме, подчеркивает возвышенное, стремится к выражению чувств, настроения, придает большое значение философичности и литературности, каллиграфическому мастерству, ценит в картинах замысел художника.

В 15 лет Чжу Дэцюнь начинает изучать западную живопись в государственной художественной академии Ханчжоу — сегодняшней Китайской академии искусств. После окончания обучения в 1941 году Чжу Дэцюнь многие годы посвящает преподавательской работе: так, в 1945 году он преподавал на архитектурном факультете Нанкинского центрального университета; в 1949 году — на художественном факультете Тайбэйского педагогического университета; с 1951 по 1955 год преподавал в Тайваньском педагогическом университете.

И только в 35 лет, когда художник переезжает в Париж, он, наконец, основные свои усилия направляет на собственные занятия живо-

писью и достигает на этом поприще невероятных успехов: получивший в 1980 году французское гражданство, он в 1997 году первым из китайских художников избирается членом Французской академии изящных искусств — и это несомненное признание его заслуг в области масляной живописи!

Сегодня Чжу Дэцюнь — один из самых известных в мире китайских художников. Его живописная манера выражения, поэтическая по своей сути, дала возможность западному зрителю увидеть, как может расцвести восточное искусство масляной живописи — немногим художникам дано это умение перевести традиционную китайскую живопись и каллиграфию на язык современного живописного искусства. Ученик Линь Фэнмяня и У Даюя, он такой же признанный авторитет в области абстрактной живописи, как Чжао Уцзи и У Гуаньчжун.

Чэнь Бианьцюнь оценивает художественное творчество Чжу Дэцюна следующим образом: «Чжу Дэцюнь, используя технику акварели, модернизирует язык западной масляной живописи, переносит приёмы работы кистью — с масляными красками в пространство работы пером — с чернилами. Линии и штрихи масляных красок при этом обретают характер чернил и пера, а свойственная акварели ясность и насыщенность эффектов находят отклик в языке масляной живописи. Это придает работам дополнительную визуальную энергию, создает множество переменчивых размытых эффектов, активизирует свободное воображение зрителей и делает произведения живыми и глубокими по смыслу» [15, с. 36, 37].

Но, в отличие от западных художников-модернистов, в его работах скрыта восточная одухотворенность, которая глубоко укоренилась не только в его картинах, но и в его сердце.

Свет и цвет в художественном мире Чжу Дэцюня

Чжу Дэцюнь любил говорить: «Инь и Ян соотносятся с темным и светлым, однако все они есть свет. Я стремлюсь изображать свет. Идея моей живописи заключается в гармонии между небом, землей и человеком» [12, с. 128]. Сочетая китайские Инь и Ян и концепцию «Единства Неба и Человека» с западными оптическими приемами, он в своих работах добился неповторимого свето-цветового эффекта.

Свет и цвет в абстрактных работах Чжу Дэцюня отличаются от внешнего естественного света и цвета, к изображению которых так стремились западные импрессионисты. Чжу Дэцюнь не стремится к воспро-

изведению физической реальности, объективности своих изображений. Его работы не похожи и на современную живопись, в которой специфика художественного выражения концентрируется в акцентировке на цвет и в ослаблении света и тени. Он извлекает свет и свободно усиливает или ослабляет его, показывает или скрывает. В его произведениях свет является не только формой, но и содержанием картины, становясь символом выражения личных эмоций художника. Он сополагает темные и светлые, холодные и теплые, серые и чистые цвета, мазки, различные по форме и размерам; контраст между цветами создает у него ощущение света, свет равномерно исходит от картины, формируя центр зрительского внимания.

Картины Чжу Дэцюня, вдохновленного передачей света в работах Рембрандта, в основном, наполнены тяжелыми тонами, темная часть его произведений неясная и иносказательная, светлая же — яркая и правдивая, а соотношения пустоты и наполненности разнообразны. На большой площади картины темных тонов появляются одно или несколько скоплений яркого света, а светлые пятна смешиваются и перекликаются друг с другом. Благодаря их направленному движению, создается ощущение потока, как будто свет вырвался из оков тьмы, а его лучи столкнулись друг с другом и разлетелись, оставив красочный след, еще больше углубляющий оттенки цвета на темном участке и делая саму картину более таинственной. Иногда автор поступает наоборот — добавляет в светлые области темные вкрапления или линии насыщенного цвета, словно это тьма, до которой не может добраться солнце, или рифы в морской пучине, тем самым создавая контрастный и насыщенный световой эффект.

В масляной живописи Чжу Дэцюня тяжелые цвета, такие как черный, при помощи большого количества масляных красок и использования крупных мазков большой кистью оставляют на картине плавные следы, очень похожие на китайские брызги тушью, отражающие жизненную силу рождения.

В то же время яркие цвета остаются более плотными и насыщенными. Чжу Дэцюнь применяет технику быстрых мазков, чтобы создать эффект, похожий на «летящий белый» китайской национальной живописи гохуа: часть цвета фона проявляется там, где проходят мазки, создавая ощущение пропускания света. В центре изображения используются различные цвета, наложенные слоями, причем области прозрачности и перекрытия между разными цветовыми слоями отчетливы, что соответствует ритму танской поэзии:

«Цао-цао» — шумят, шелестят — «тье-тье»,
сплетя воедино все звуки,
И крупных и мелких жемчужин град
гремит на нефритовом блюде» [2].

Чжу Дэцюнь использовал цвет, чтобы усилить привлекательность света, а ощущение света, в свою очередь, усиливает выразительную силу цвета. Благодаря своему поэтическому видению мира, он извлекал из природы чистые, яркие и гармоничные краски, создавая сильный и полновесный, подобный симфоническому звучанию, эффект.

У Гуаньчжун писал, что цвет в работах Чжу Дэцюня обычно реализуется в двух вариациях: «Один тип склонен к созданию ощущения расширения, в основном, это элегантные и светлые холодные тона, а поглощение также создает эффект чернил на рисовой бумаге; другой склонен к обволакиванию, с теплыми цветами в качестве основных оттенков, а ощущение света играет важную роль в изображении, например, необычные светлые пятна, вспыхивающие во вселенной первозданного хаоса» [13, с. 136]. Чжу Дэцюнь сочетает теплое и холодное, светлое и темное, пустоту и наполненность — во взаимодействии цветов, оживляя их и вызывая у публики бесконечные ассоциации со Вселенной. У него широкая цветовая палитра, и особенно он любит синие тона. По его мнению, синий — это цвет неба и моря; это цвет, обладающий наибольшей жизненной силой: цвет «спокойствия», «лазурных волн» и «раннего лета». Мощная композиция выталкивает лазурный образ в непредсказуемое пространство. У него также есть большое количество работ, выполненных в иных тонах, и каждая из картин показывает его великолепное умение управлять цветом. Он мастерски использует разные оттенки схожих, близких друг другу цветов, чтобы заполнить картину, создать основной оттенок, а затем, используя фрагменты более чистых контрастных цветов, разбросать привлекающие внимание части по всему изображению. Положение и размер, наполненность и пустота, казалось бы, случайных цветных фрагментов в его работах на самом деле являются результатом глубоких размышлений Чжу Дэцюня. Эти контрастные цвета перескакивают из одной области в другую, словно отдельные па в танце или подобно звуковым акцентам в музыкальном произведении, благодаря чему картина начинает искриться, и, оттеняемая ими, проясняется глубокая часть картины, а легкая звучит мощнее. Морис Барнье из французской галереи Legende так характеризовал творчество Чжу Дэцюня: «Его выбор и использование

цвета чрезвычайно проницательны и тонки; эти маленькие квадратики, нарисованные насыщенными красками, он упорядоченно распределяет по картине, где создается источник изгибающегося и меняющегося светового потока, и свет, исходящий из него, одновременно формирует пространство и структуру картины…» [9, с. 118].

Самосовершенствование с целью осуществления художественного замысла

Чжу Дэцюнь начинал свою работу художника в Париже как мастер, работающий в фигуративном направлении масляной живописи. Уже в 1957 году за работу «Портрет Цзин Чжао» он был удостоен серебряной медали на Парижском весеннем салоне, а это означало, что он достиг определенных высот в реализме. Но сам Чжу Дэцюнь не был доволен тем, что пошел по этому пути.

Еще раньше, в 1956 году, он был очень тронут ретроспективной выставкой абстрактных картин Никола де Сталя. Чжу Дэцюнь всегда стремился к обостренным чувствам и свободе в живописи, он все больше убеждался в том, что реалистические «формы» ограничивают его свободу выражения, сдерживают его эмоции. Поразмыслив над этим, Чжу Дэцюнь позволил себе соединить абстрактную масляную живопись с идеями традиционного китайского искусства. Он пошел по пути абстракционизма, и его работы постепенно превратились из конкретных изображений в лишенные формы, он перешел от фигуративного направления к абстрактному. В этой «чистой» живописи он ощущал и безмятежность свободы, и бессилие пустоты, за которой следовал. Годы исследований дали ему возможность осознать, что чувство свободы дается также самосовершенствованием, и надо только научиться его грамотно использовать, найти решение, как наделить безысходность внутренним содержанием, как обогатить ее и достичь высшей степени гармонии и совершенства.

В своем исследовании китайских и зарубежных эстетических теорий Чжу Дэцюнь обнаружил, что западная концепция пустоты и наполненности склонна в физическом пространстве быть четкой и одновременно расплывчатой, в то время как традиционная китайская идея взаимодействия пустоты и наполненности смещена в сторону воображаемого пространства художественных реалий. Для своих картин он использовал способ выражения, характерный для живописи китайских художников-литераторов. Пустота в китайской национальной живописи

подразумевает под собой редкие мазки или пустые части картины. Это дает зрителям пространство для воображения и оставляет незабываемое впечатление. Эта пустота иногда представляет собой реальные пейзажи, такие как облака, туман и реки, а иногда просто пустоту и ничего больше. Однако сама по себе пустота ни в коем случае не пуста, это тоже некая сущность. Она становится результатом воображения, опирающегося на реальность. Пустое и реальное дополняют друг друга. Пустота — это пространство, порожденное наличной живописной средой и расширяющее эстетическое воображение. Уникальный эстетический опыт китайских живописных картин Чжу Дэцюнь включил в свои абстрактные масляные картины, что стало источником восточной возвышенности в его произведениях. Однако он не стал просто оставлять пробелы на полотне для изображения пустоты, как это делали китайские живописцы. Напротив, он полностью закрашивал свои картины масляными красками, а затем мастерски использовал скрытность и явность композиции и образа, линейный и отрывистый «методы кисти», тусклость и насыщенность цвета и света, чтобы передать взаимосвязи между пустотой и реальностью, их взаимопроникновение и взаимную трансформацию.

Для передачи пустоты в реальном мире и действительности в пустоте Чжу Дэцюнь создал новый стиль масляной живописи. Западные абстрактные картины, как правило, представляют собой комбинации элементов формального языка живописи, таких как точки, линии, поверхности и цвета, в то время как Чжу Дэцюнь использует интерпретацию китайской философии «Бытия и не-Бытия», чтобы наполнить художественный абстракционизм новым содержанием. Он интегрирует познание и чувства в бесформенную Вселенную. В непрерывном дыхании, в расслабленном ритме, в духе прямой экспрессии он масляными красками передает восточную одухотворенность, избегая концептуализации и нигилизма западной абстрактной живописи, изображает аморфность, что есть отсутствие всякой формы.

Интересно, что, создавая свои картины, Чжу Дэцюнь имел привычку слушать европейскую классическую музыку. Так, свою работу «Мелодия обиды» он писал под сильным впечатлением от оркестровой сюиты Клода Дебюсси. Чжу Дэцюнь впитывает и перерабатывает ритм, энергию, содержание и эмоциональность музыкальных произведений. Чередование ритмов звучания порождает тусклые и насыщенные цвета, своеобразие мелодического контура задает направление движения кисти. Линия следует

за темпом произведения. От темно-синего к оранжево-розовому, различные цвета меняются вместе с взлетами и падениями его настроения. Ритм мира и человека сливаются воедино. Гармонию воображаемого пространства он находил именно в музыке, а затем переводил ее из сферы слухового восприятия в сферу зрительного, добиваясь «создания этой загадочной области, которая зависит от духовного самосовершенствования художника, его врожденных талантов, что, в свою очередь, достигается посредством эмоциональных взлетов и последующего умиротворения» [10, с. 6].

Современная трансформация традиционной живописи и каллиграфии в творчестве Чжу Дэцюня

Точки, пятна и динамичные линии в абстрактных произведениях Чжу Дэцюня являются характерными чертами его художественного стиля. В своем уникальном художественном стиле Чжу Дэцюнь многое заимствовал из традиционной китайской живописи и каллиграфии.

Это хорошо видно в сравнении. Левая часть изображения на рисунке 1 — это представленные крупным планом точки, пятна и плоскости в абстрактных картинах Чжу Дэцюня. Если приглядеться, то можно увидеть, что они разнообразны и обладают специфическими чертами точек в китайской монохроматической живописи и каллиграфии, а именно: отражают подъем и нажатие, квадратность и округлость, скрытость и проявление, наклон и т. д. — точно такие же, как у точек и пятен в традиционной живописи (правая часть рисунка 1).

Левая точка, правая точка, точка, обращенная вверх, откидная влево с точкой, откидная вправо с точкой и т. д. — это начертательные

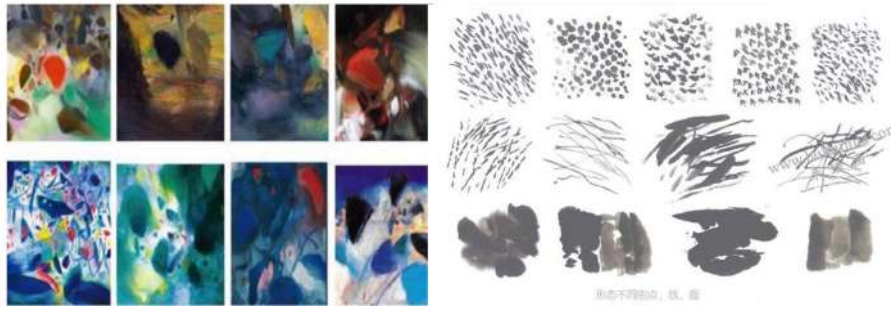


Рис. 1. Точки и пятна, линии и плоскости в живописи Чжу Дэцюня и их соответствия в традиционной китайской живописной манере шаньшуй



Рис. 2. Чжу Дэцюнь. «Перемены», холст, масло, 100 х 80 см, 2004 г., частная коллекция



Рис. 3. Чжу Дэцюнь. «Граница воспоминаний», холст, масло, 65 х 81 см, 1991 г., частная коллекция

элементы китайской иероглифики. Эти различные формы точек, штрихов и черт в художественном стиле Чжу Дэцюня берут начало в его многолетних упорных занятиях каллиграфией, когда днем он практиковался в масляной живописи, а ночью при свете настольной лампы писал иероглифы. В древности говорили: «Великие художники сильны в каллиграфии», и владение каллиграфией пришло на помощь Чжу Дэцюню, когда он искал средства новой художественной выразительности. Каллиграфические «методы кисти», их экспрессивность применены им в живописи. Это гармоничное сочетание китайских и западных техник в произведениях Чжу Дэцюня делает его абстрактные работы уникальными, выделяет их среди картин западных абстракционистов, превращая его творчество в достояние не только китайского, но и мирового искусства.

«Перемены» (рис. 2) и «Граница воспоминаний» (рис. 3) — типичные произведения Чжу Дэцюня в каллиграфическом стиле, влияние которого особенно заметно в сплетениях ярко-красных, оранжевых, розово-зеленых и черных точек в «Границе воспоминаний» (рис. 2), благодаря которым композиция обретает динамичность. Точки активно заполняют всю картину. Это позволяет зрителю проникнуться радостной атмосферой произведения, которая еще долго будет откликаться в его сердце.

На картине «Перемены» (рис. 2) доминирует цвет холодных тонов. Переход от темно-синего к светло-голубому как бы переносит нас в мир фантазий. Белое мерцание вдали словно зовет, оно похоже на белый туман, влекущий нас в царство небожителей. Расположение цветовых точек и пятен в этой абстрактной работе более уравновешенное и стабильное, чем в «Границе воспоминаний» (рис. 3). При взгляде на картину «Перемены» ощущаешь спокойствие и чувствуешь свежесть лазурного мира, созданного Чжу Дэцюнем.

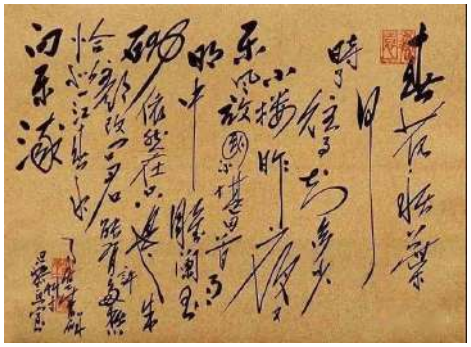


Рис. 4. Каллиграфические работы Чжу Дэцюня



Рис. 5. Чжу Дэцюнь. «Без названия», холст, масло, 60 х 73 см, 1995 г., частная коллекция

Это осознание пригодности использования эмоциональной выразительности китайской каллиграфии в абстрактной живописи пришло к Чжу Дэцюню после его приезда во Францию и оживило воспоминания о буддийском монахе Хуайсу (его настоящее имя Цзы Цанчжэнь), который был известен как «выдающийся каллиграф в стиле цаошу» эпохи Тан.

Чжу Дэцюнь с детства он был увлечен работой Ван Сичжи «Методы цаошу» и больше всего любил работать именно в стиле цаошу. Привлеченный свободными и расслабленными штрихами этого скорописного стиля, лаконичной выразительностью законченных, но в то же время извилистых и изменчивых линий, он всю свою жизнь восхищался этим живым каллиграфическим стилем. Сегодня мы можем сравнить каллиграфию Чжу Дэцюня и его абстрактную живопись. Так, на рисунке 4 представлены его каллиграфические работы. Картины «Без названия» (рис. 5) и «Светлый блеск» (рис. 6) — это его абстрактные произведения. Линии на этих картинах, длинные и короткие, толстые и тонкие, легкие и тяжелые, постоянно меняющиеся, несут ощущение свободы и дают чувство энергии. Чтобы передать свободный и вольный ритм жизни, Чжу Дэцюнь объединяет две широкие кисти в одну (шириной до 12 сантиметров), точно так же, как

это делается в цаошу. Чжу Дэцюнь остался доволен резкими линиями и цветами, которые нарисовал, завершая работу. После успеха своего эксперимента художник продолжил пользоваться данным способом. В работе «Без названия» (рис. 5) мы отчетливо видим изменение толщины линий и переход из пустоты в наполненность. Черты сами по себе довольно ритмичны. Верхний правый угол картины отражает этот эффект свободного письма такой широкой кистью. Одним и тем же линиям присущи разный ритм и изменения цвета. Тонкие линии в середине рисунка выполнены боковыми краями кисти, что делает их более изящными и энергичными. Картина «Светлый блеск» (рис. 6) выполнена в зеленых тонах. В ней линии и цвета смешиваются друг с другом, а парящие штрихи прыгают по полотну, словно танцуют.



Рис. 6. Чжу Дэцюнь. «Светлый блеск», холст, масло, 65 х 81 см, 1983 г., частная коллекция

В 1970 году Чжу Дэцюнь специально оправился в Амстердам, чтобы посетить «Ретроспективную выставку, посвященную 300-летию со дня рождения Рембрандта». Представленные на ней работы голландского художника глубоко потрясли господина Чжу. Особенно его привлекла работа со светом. Рембрандт тщательно следит за передачей бликов и светлых областей на полотне. Он представляет свет в виде совокупности линий, подобно пучкам света, исходящим от фонаря. Персонажи картины будто стоят на темной сцене в свете софитов. Такая игра с освещением усиливает акцент на основной части композиции, при этом ослабляя контраст между темной и затемненной областями, что позволяет четко разделить изображение на уровни и углубить его таинственность и притягательность. В своей портретной живописи Рембрандт не только преследовал внешнее сходство, но также придавал большое значение изображению человеческой души, поэтому Чжу Дэцюнь считал, что работа голландского художника со светом — это не только художественная техника, но и внутренние переживания автора, которые наделяют произведения глубоким смыслом. Именно поэтому его картины трогают сердца современных зрителей даже спустя три столетия.

При посещении выставки работ Рембрандта Чжу Дэцюнь заглянул также в находившийся рядом павильон современной живописи, где были представлены работы известных современных художников. Он обнаружил, что там не было посетителей. Такой сильный контраст с предыдущим залом потряс Чжу Дэцюня: «Я нашел эти работы поверхностными, без какого-либо содержания, словно это реклама, на которую Вы теперь постоянно натыкаетесь. Цвета были очень кричащими. Придя на следующий день, я долго всматривался в них, но так и не уловил смысла, просто набор оттенков красного и зеленого цветов… Вы просто смотрите и думаете, что вот перед Вами какая-то картина художника. И даже взглянув на нее повторно, Вы не можете прочувствовать это произведение. Под давлением критики оно постепенно пустеет. Это и значит, что в нем не сокрыт глубокий смысл или идея» [9, с. 13].

После этого события Чжу Дэцюнь стал особые усилия вкладывать в углубление смысла своих работ, уделять особое внимание раскрытию их содержания. Он задумался о коннотациях в своих работах и перешел на более глубокий уровень изображения действительности и своего внутреннего мира.

Лучи света — это едва ли не одно из самых великолепных и захватывающих явлений, которые созерцает человек. Р. Арнхейм упомянул в одной из глав своей работы «Искусство и визуальное восприятие», что свет порождает эффективное пространство, а именно, самые яркие пятна так же, как и поток света, могут определять направление в пространстве [1, с. 311]. Когда в пространстве есть градиентное освещение, взгляд будет падать на центральный источник света, который может как присутствовать, так отсутствовать точно так же, как точка схода в линейной перспективе подразумевается стремящимися к соединению линиями, но на полотне непосредственно не отображается, положение и интенсивность источника света также могут подразумеваться через его косвенное воздействие. Он также утверждал, что каждый живописец и художник-постановщик хорошо знает, насколько полезным может оказаться такое неоднородное освещение для усиления глубины композиции, потому что оно не воспринимается как свет отдельно, но как пространственные характеристики освещаемых объектов» [1, с. 294], следовательно, ясно, что свет имеет большое влияние на эффективность пространства, видимо, поэтому Чжу Дэцюню так нравилось изображать его. Он использует освещение разной яркости, чтобы увеличить глубину пространства и уси-



Рис. 7. Чжу Дэцюнь. «Светящееся тело», холст, масло, 116 х 89 см, 1990 г., частная коллекция



Рис. 8. Чжу Дэцюнь. «Ожидание», холст, масло, 80 х 100 см, 1993 г., частная коллекция

лить смысловое содержание произведения. Например, «Светящееся тело» (рис. 7) и «Ожидание» (рис. 8) — типичные для творчества Чжу Дэцюня произведения, где он с помощью света фокусирует внимание зрителя на центральной части полотна. Основная часть картины «Светящееся тело» (рис. 7) выполнена в синем цвете, а центральная — в оранжевом. Чжу Дэцюнь использовал эту пару контрастных цветов для усиления интенсивности освещения. Теплые оттенки в центральной части создают резкий контраст с холодными на заднем плане. Это позволяет нам почувствовать теплоту, согревающую наши сердца холодной ночью. «Ожидание» (рис. 8) тоже является центростремительной композицией. Синий фон на картине контрастирует с белым источником света в центральной части полотна, которая усыпана яркими точками желтого, алого, розово-зеленого, синего и черного цветов. Они не только обогащают композицию, но и осветляют ее визуально.

В.В. Кандинский, пионер абстрактного искусства, предположил, что «художники должны наблюдать за своим духовным состоянием и прислушиваться к внутренним потребностям — голосу эмоций. Эмоции определяют форму произведения искусства. Неприемлемы никакие приемы, кроме следования эмоциям» [4, с. 95].

Культурное наследие Чжу Дэцюня

Художественные достижения Чжу Дэцюня получили широкое признание. В своей масляной живописи он успешно соединил идеи китайского искусства с западным изобразительным языком, сумел показать, что и китайское, и западное искусство имеют «общие знаменатели», а их встреча и интеграция неизбежны в современных реалиях.

В своих картинах маслом он соединил переплетение чувств и образов, взаимопорождение пустоты и наполненности, активный ритм жизни, столь почитаемые в китайской живописи, и гармонично смешал дух китайской живописи с западным абстрактным способом выражения.

В то же время слияние китайского и западного в его творчестве — это не просто совокупность навыков, а слияние мыслей, чувств и души. С точки зрения сути самой живописи, восприятие и выражение природы Чжу Дэцюнем действительно вернулись к естественному состоянию; он возрождает духовные традиции династий Тан и Сун, и в то же время художественная концепция, раскрывающаяся через его картины, в соответствии с западными современными абстрактными представлениями, все еще далека от нас и загадочна; как сказал Ли Цзэхоу, «состояние — это единство формы и духа, смысл — это единство эмоции и разума» [6, с. 37].

Список литературы:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Прогресс, 1974. — 386 с.

2. *Бо Цзюй-и.* Стихотворения / Пер. с кит. Л.З. Эйдлина. — Москва: Художественная литература, 1978.

3. *Виноградова А.Н., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х.* Традиционное искусство Востока. — Москва: Эллис Лак, 1997. — 360 с.

4. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — Пекин: Общественно-научное издательство Китая, 1987. — 37 с.

5. *Ли Син.* Наделяя абстракцию поэзией. — Впечатление от живописи абстракциониста Чжу Дэцюна в стиле // Художественные обзоры, 2014 (6). — 77 с.

6. *Ли Цзэхоу.* Сборник эстетических работ . —Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1980. — 95с.

7. *Николаева Н.* О национальной традиции в современной китайской живописи гохуа // Художественные направления в современном зарубежном искусстве. — Москва, 1959.

8. *Сюй Дэминь.* Китайское абстрактное искусство. — Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2009.

9. *У Ган*. Чжу Дэцюнь. — Шицзячжуан: Хэбэйский образовательный издательский дом,2009. — 118 с.

10. *Цзун Байхуа.* Художественное пространство. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство, 2006. — С. 6.

11. *Цзян Ши-лунь.* О каллиграфической основе китайской традиционной живописи «гохуа» // Общество и государство в Китае: 9-я научная конференция: тезисы докл. / ответственный редактор и сост. А. Н. Хохлов. — Москва: Наука, 1978. — Часть 3. — С. 149–158.

12. *Чжоу Ва.* Биография Чжу Дэцюня. — Нанкин: Народное издательство провинции Цзянсу, 2011.

13. *Чжу Дэцюнь.* История моей живописи // Литературно-художественные исследования. 2000 (05).

14.*Чжу Цин.* Чжу Дэцюнь — от выходца из китайской семьи до французского академика. — Чжэнчжоу: Издательство литературы и искусства Хэнань, 2007.

15. *Чэнь Бианьцюнь.* Исследование глубины эмоций и поэтической интенсивности: путешествие в художественный мир Чжу Дэцюна // Сегодняшний Шанхай, 2000 (12).

К.М. ШТЫРЕВА

Преподаватель кафедры «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: cosmos777@yandex.ru

А.А. КОНДАКОВ

Старший преподаватель кафедры «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Соискатель на степень кандидата наук
e-mail: aleksandrkondakov@gmail.com

K.M. SHTYREVA

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: cosmos777@yandex.ru

A.A. KONDAKOV

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: aleksandrkondakov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_341_346

КОПИРОВАНИЕ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

COPYING AS AN INTEGRAL PART OF THE PROCESS OF TEACHING FINE ARTS

Данная статья освещает место, которое занимает практика копирования в обучении изобразительному искусству. Автор статьи рассматривает различные исторические и культурологические аспекты копирования, также показывает, какое значение копирование имеет в современном образовательном процессе.

This article highlights the role that copying plays in the teaching of fine arts. The author examines various historical and cultural aspects of copying, as well as the place that copying occupies in the contemporary educational process.

Ключевые слова: копия, копирование, живопись, рисунок, культурология.
Keywords: copy, copying, painting, drawing, cultural studies.

Для любого человека подражание и копирование являются важными познавательными процессами. Более того, можно предполагать, что идея подражания до определенной степени заложена в любом искусстве. Еще античные философы отмечали миметическую природу художественной деятельности [4], стремление же искусства подражать либо окружающей действительности, либо другому искусству с особенной ясностью сформулировал немецкий культуролог Э. Ауэрбах уже в XX веке [2].

Мы склонны рассматривать копирование как одну из предельных практик миметического искусства, которое не только расширяет перцептивные способности человека, но, вне всякого сомнения, является важнейшей частью процесса обучения изобразительному искусству. В этом же ключе предлагает рассматривать копирование выдающийся художник В.А. Фаворский: «Копия может быть механической и может быть художественной, где, анализируя конструкцию копируемого произведения, поняв его художественную суть, поняв, конечно, по-своему и с ударением на том, что для нас сейчас понятно и реально, мы эту суть и передаем» [5, с. 285]. Фаворский также отмечал, что копирование является ключом к возможностям познания художественного своеобразия разных эпох.

Обобщая, следует заменить, что копирование в течение значительной части истории художественного образования было важной частью систематического подхода. Важным методом подготовки художников было копирование графических и живописных работ, которые были признаны в качестве образцов. Копирование было также значимым для развития эстетической мысли, поскольку именно такой подход позволял исследовать и развивать сложившиеся в изобразительном искусстве каноны. И самое главное — копирование работ выдающихся мастеров являлось наиболее понятным практическим способом усовершенствования навыков начинающих художников.

Постоянная погруженность в осмысление стилистических и технических особенностей также в значительной степени помогала обучающимся художникам сформировать собственное эстетическое видение и расширять границы художественных канонов. Как отмечал Т.С. Элиот в своих «Заметках к определению культуры», художник может сформироваться только при условиях глубокой погруженности в культуру [7]. Заметим, что процесс копирования как раз обеспечивает такую погруженность и в значительной степени обогащает.

Хорошо иллюстрирует вышеозначенный тезис история обучения живописи в контексте франко-бургундской культуры позднего Средневековья, то есть XV века, потому что именно живопись представляется наиболее выдающимся наследием этого времени. Братья ван Эйки стали учителями живописи для многих художников, в том числе и из Германии, Испании и Италии. Копируя работы ван Эйков, живописцы привносили в собственные, национальные, традиции элементы другого эстетического канона, а также распространяли новую художественную технику. Как отмечает искусствовед Ю.М. Арсенюк, «процесс обучения начинался с того, что ученики повторяли за мастером сначала простейшие, а затем и более сложные технические приемы, постепенно переходя от копирования к непосредственному созданию картин. В XVI веке копирование картин известных художников было хорошо налаженным производством. Многие сами делали копии своих работ. Известно, что этим занимались Ханс Мемлинг, Ян Ван Эйк, Рогир Ван дер Вейден. Но если в XV веке копии делались анонимно, то с XVI века они стали подписными. Приобрести мастерскую известного художника, где сохранились заготовки картин, считалось большой удачей, потому что давало возможность заниматься копированием и обеспечить себе существование» [1, с. 67].

Для итальянских художников эпохи Кватроченто копирование также было важнейшим элементом обучения. Фактически, чтобы стать художником, необходимо было пройти путь копииста в мастерской признанного мастера. Можно предполагать, что это был путь, отчасти унаследованный из средневековых художественных практик, тем не менее, во многом именно итальянское Возрождение способствовало тому, что был сформирован сам процесс обучения — и через создание копий в том числе. Состязательность, которая являлась важной составляющей любой мастерской — боттеги, также позволяла именно в процессе копирования довести технические живописные аспекты до совершенства.

Следует также отметить, что в художественном образовании в Российской империи копирование занимало заметное место. Таким же образом, как в свое время европейские художники обучались друг у друга посредством копирования, обогащая тем самым эстетические национальные традиции, русские художники обучались у европейцев. Поскольку копия со всей очевидностью служила одним из инструментов обучения, а также освоения новых техник, один ключевых аспектов копирования всегда заключался в соблюдении технологии и последовательности выполнения.

Императорская Академия художеств требовала от живописцев предельного точного следования указанным технологиям и последовательности при создании копий. Отметим также, что технология создания копий была столь отработанной, что к ней обращались вплоть до конца XIX века. Как отмечает исследователь А.В. Чубаков, «все художественные нововведения заключались в выборе сюжета, его трактовке, то есть в описательской части. Так, в программе заданий портретного класса Академии Художеств 1773 г. Д.Г. Левицкий предлагал на основе «классических поз» с картин старых мастеров создавать жанровые композиции из русской жизни. А технология и методика “написания”, взятая изкопирования, оставались неизменными. И это касается не только мастеров конца XVIII века, начала XIX века, но и самих передвижников» [6, с. 194].

Таким образом, мы видим, что копирование было целым образовательным направлением не только в контексте обучения отдельно взятой личности, но и в контексте формирования целого эстетического канона. Сама по себе идея трансформировать содержательные аспекты живописи при строгом соблюдении технологий указывает нам на то, что копирование было основным способом формировании художественного направления или школы. Можно также предполагать, если мы вновь обратимся к терминологии Фаворского, что речь идет как раз о «художественной копии», а не «технической».

Если мы обратимся к подходам обучения живописи в XX веке, мы можем заметить, что отношение к копированию как к форме обучения и освоения новой техники несколько отступает на второй план, и это во многом связано с развитием авангардных направлений в искусстве. Тем не менее, когда авангардистская эстетика встроилась в культурные процессы и перестала быть превалирующей, копирование снова стало востребованным методом, во всяком случае, как процесс обучения академическому рисованию и живописи.

В настоящий момент обучение на художественно-графических факультетах в российских высших учебных заведениях в большинстве случаев включает освоение копийного искусства. Тем не менее, как отмечает искусствовед В.А. Ваняев, основная сложность, связанная с копированием шедевров станковой живописи, в настоящее время характеризуется тем, что студенты художественно-графических факультетов занимаются копированием известных мастеров живописи самостоятельно, без научно обоснованной методики [3], то есть значение освоения технологии и последовательности уже совсем не столь велико, как это было в Российской империи. Можно предполагать, что такое положение дел, в первую очередь, связано с тем, что искусство копирования более не направлено на решение столь глобальных задач, как формирование эстетического канона, но, главным образом, направлено на совершенствование индивидуальных навыков молодого художника.

Другой крайне важный образовательный аспект копирования связан с тем, что человек таким образом получает огромный культурологический опыт, который, безусловно, необходим человеку искусства.

Первоочередной задачей педагога является обеспечение не только самого процесса копирования, но всей предшествующей и сопутствующей информации. Например, специфика масляной живописи в определенный исторический период, техника нанесения, эстетические каноны этого периода и т. п. В.А. Ваняев пишет: «Полное отсутствие научно обоснованных методических разработок и недостаточная изученность роли и места копийного искусства подтверждают необходимость и актуальность решения данной проблемы на современном этапе в системе ХГФ педагогических вузов» [3, с. 141]. Действительно, утрата некоторого опыта из истории обучения изобразительному искусству посредством копирования значительно, как нам представляется, повышает требования к педагогам. Чтобы использовать весь потенциал копирования в качестве обучающей техники, необходимо также и значительное погружения в искусствоведение и культурологию.

Подводя итоги, хочется еще раз подчеркнуть, что копирование как часть процесса обучения изобразительному искусству было неотъемлемой частью европейской культуры. Копирование не только способствует усовершенствованию индивидуальных навыков художника, но и значительно расширяет его культурологический опыт.

Список литературы:

1. *Арсенюк М.Ю.* Значение копирования работ старых мастеров в становлении личности художника // Academy. — 2020. — № 1 (52). — С. 64–79.

2. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — Москва: Прогресс, 1976.

3. *Ваняев В.А.* Копирование произведений станковой масляной живописи на примере специальной подготовки художника-педагога // Наука и школа. — 2012. — № 4. — С. 139–142.

4. *Платон.* Собрание сочинений в 4 томах. Том I. — Москва: Мысль, 1990.

5. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. — Москва: Советский художник, 1988.

6. *Чубаков А.В.* Традиции копирования в Императорской Академии художеств // Обсерватория культуры. — 2017. — № 14 (2). — С. 192–197.

7. *Элиот Т.С.* К определению понятия культура. — London: Overseas Publication Interchange, 1968.

И.В. АКИЛОВ

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

Н.В. АКИЛОВ

Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» РГХПУ им. С.Г.Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

I.V. AKILOV

Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akiloff@yandex.ru

N.V. AKILOV

Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_347_352

К ПРОБЛЕМЕ ОТСУТСТВИЯ ЖИВОПИСНОГО ВИДЕНЬЯ У НАЧИНАЮЩИХ ХУДОЖНИКОВ

TO THE LACK PROBLEM OF NOVICE PAINTERS PICTORIAL VISION

В статье рассматриваются причины слепоты современных начинающих живописцев в отношении теплых оттенков цветовой диффузии воздушной среды при построении колорита художественного произведения.

The paper discusses the causes of modern novice painters blindness regarding the warm shades in the air environment's colour diffusion creating the artwork coloration.

Ключевые слова: живописное виденье, цвет, колорит, трихроматное зрение, индивидуальное восприятие, учебный процесс.
Keywords: pictorial vision, colour, coloration, trichromatic vision, individual perception, educational process.

В предыдущем исследовании, посвященном влиянию индивидуальной иерархии восприятия цвета на творческий потенциал учащегося, мы обозначили проблему художественного воспроизведения учебных постановок в холодной гамме с использованием цветов сине-зеленого спектра [1, с. 180–187]. Нами было показано, что практическое несоответствие итогового результата целям и задачам учебного процесса обусловлено подчинением начинающего художника примитивно упрощенной системе цветового восприятия. Ложное понимание сине-зеленых оттенков как холодных исключает художественность трансформации зрительного опыта в новую живописную форму, в силу чего учащийся не в состоянии преодолеть наивный колористический примитив в их использовании. Из-за этого задача сформировать узкий художественный эмоциональный посыл от создателя к зрителю [6, с. 152] остается недостижимой.

Распространенность проявления живописного бессилия среди учащихся при работе с постановками в холодной гамме, на наш взгляд, говорит не только об индивидуальной незрелости начинающих художников и дизайнеров, фрагментарности их художественного и эстетического воспитания, но также и о чем-то более серьезном и сложно преодолимом, носящим общечеловеческий характер. Иначе как объяснить, что не менее 90 % учащихся, отстаивая свою творческую индивидуальность через утверждение главного для себя цвета, выбирают в качестве оного голубые, синие или изумрудные оттенки?

Знакомство будущего художника с красками всегда сопровождается объяснением теплохолодных цветовых отношений [3, с. 82–85]. По сути, учащийся привыкает к анализу количества ультрамариновых (как самых холодных) и оранжевых (как самых теплых) оттенков в воздушно-предметной среде изображаемой действительности. Постепенно, совершенствуя живописное виденье, он учится улавливать присутствие в натуре другой инверсионной группы — красного и изумрудного. При этом холодные цвета (ультрамарин и изумрудный) постигаются почти мгновенно, а противоположные им теплые оттенки почти всегда остаются незамеченными, когда их участие в цветовой диффузии минимально. Дисгармонию колорита учащемуся проще преодолеть через валёры, следуя исключительно тональным отношениям, искусственно понижая интенсивность синего и зеленого, дабы сблизить их с итоговой ущербностью оранжевого и красного.

Чтобы объяснить распространенность слепоты начинающего живописца в отношении участия теплых оттенков в цветовой диффузии воздушной среды при построении колорита художественного произведения, мы обратимся к физическим особенностям человеческого зрения.

Известно, что фоторецепторные клетки глаза, ответственные за цветовосприятие, на 84 % состоят из палочек, ответственных за сумеречное и ночное виденье, именно они различают циано-изумрудные оттенки и видят часть ультрафиолетового спектра как темно-бурый цвет; то есть вполне ожидаемо, что у начинающего художника, чья жизнь проходит при недостаточном освещении и в полумраке, мозг привыкает различать серо-глауконитовые оттенки в светах и темно-коричневые в тенях. Именно поэтому в затемненных количеством людей учебных аудиториях в пасмурные дни и в вечерних сумерках начинающий живописец хорошо выявляет изумрудные и бурые оттенки, но путает серые с голубыми.

Дневное цветовосприятие человеческого глаза ограничено 16% фоторецепторных клеток — трех типов колбочек. Из них больше всего L-колбочек, воспринимающих длинные волны, — около 10%. Их фоточувствительный пигмент — эритролаб — различает пурпурный, красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, а также немного зеленый и сине-зеленый цвет. Волны средней длины воспринимают другие 5% колбочек (M-тип) с пигментом хлоролабом, чувствительным к желтому, желто-зеленому, зеленому, сине-зеленому и частично к оранжево-красному цвету. 1% колбочек улавливает световые волны короткой длины (S-тип), их пигмент — цианолаб. Благодаря ему человек видит сине-зеленый, цианový, голубой, синий, ультрамариновый, фиолетовый цвета и немного зеленый с желтоватым оттенком. При этом каждая из групп колбочек, имея чувствительность почти к половине цветов спектра, нацелена на выявление одного из трех основных цветов светового потока: красного (L-тип), зеленого (M-тип) и синего (S-тип).

Таким образом, для учащегося при хорошем дневном свете все цвета освещенных объектов должны быть хорошо различимы. Однако из-за того, что для восприятия желтых оттенков требуется одновременная работа сразу двух групп колбочек (L+M), то начинающему живописцу почти невозможно его выделить в качестве общего колорита видимой воз-

душной среды даже при ярком средиземноморском дневном освещении. При этом он без труда считывает его на предмете желтого цвета.

Налицо парадокс. Учащийся постоянно испытывает сложность с определением оранжево-красной части любой цветовой диффузии, и чем меньше процент участия этих оттенков в смешении, тем более невидимым он для него является, то есть он не чувствует длинные световые волны, несмотря на подавляющее большинство L-колбочек по отношению к M- и S-типам, причем синие оттенки учащийся воспринимает в первую очередь при ничтожном количестве цианолаба.

При этом мы знаем, что красные и пурпурные оттенки выделились в культуре человека раньше прочих цветов [4, с. 12–42], а синие и голубые — значительно позже [5, с. 12–21]. Объяснить сложившееся противоречие можно географическими условиями. Яркий дневной свет, необходимый для восприятия красного и оранжевого, типичен для Средиземноморья, поэтому понимание этой части спектра характерно для его задокументированной древнейшей культуры. В северных же широтах ранняя история цветовосприятия неизвестна, но очевидно, что ясных солнечных дней меньшинство и средний световой день заметно короче, поэтому сумеречная светочувствительность родопсина палочек наиболее востребована. При дневном же свете они становятся чувствительны к синим оттенкам, многократно усиливая зрительный опсин S-колбочек.

Однако справедливость этого вывода не подтверждают образцы живописи начинающих средиземноморских художников. Безусловно, в их палитре бесконтрольно звучат карминово-лиловые оттенки, что сближает их живопись с примерами тетрахроматного зрения у некоторых женщин [7, с. 4–33]. Но при этом они остаются настолько же слепы к участию теплых цветов в созидании колорита световоздушной среды, как и их северные соседи, поэтому географическая разница объясняет лишь привычку северных народов к валёрной живописи, но не оправдывает общую неспособность начинающих художников к выявлению красно-оранжевого присутствия в цветовой диффузии, необходимого для развития их живописного виденья.

С другой стороны, леность L-колбочки вполне может быть объяснима редукцией аналитического цветового мышления у современного человека, по сравнению с поколениями, жившими до распространения цветной фотографии. Нельзя забывать, что восприимчивость человека к красно-оранжевой части спектра первично была связана с жизненной необходимостью отличать красное от зеленого.

Трихроматное зрение у приматов не изначально, и было развито благодаря дупликации гена L-колбочки. Ночной образ жизни теплокровных млекопитающих привел к дихроматному зрению, при котором восприятие цвета было ограничено наличием только двух групп колбочек, из которых L-тип был чувствителен к желто-зеленому диапазону, а S-тип — к циано-фиолетовому, при этом красный цвет виделся зелено-коричневым, а сине-зеленый был ближе к ультрамарину. При этом нельзя сказать, что дихроматные предки человека не воспринимали красный цвет, поскольку их L-колбочка была чувствительна к длинным волнам, но они не могли отличить его от зеленого. Смена ночного образа жизни дневным и необходимость различать оттенки растительной пищи привела к дупликации гена на хромосоме X, поэтому фотопигмент обоих колбочек L- и M-типа у человека идентичен на 98 % [8, с. 229–279]. Таким образом, колбочки, ответственные за красные оттенки, не изначальны и являются частью раздвоения L-колбочек дихроматного предка, из-за чего лишь частично напоминают утраченные в древности [2, с. 47], как и S-колбочки в случае остаточной восприимчивости к волнам ультрафиолета [9, с. 2].

По причине сходства колбочек L- и M-типа, диапазон их светочувствительности затрагивает общую оранжево-желто-зеленую часть спектра, из-за этого ленивый мозг, приученный постигать изобразительный цвет через ограничения фотообъектива, редуцирует красные оттенки, ложно заполняя их синими. Так черно-оранжевая диффузия (черный + (красный + желтый)) воспринимается как смешение черного с зеленым (черный + (синий + желтый)), а темно-желтый цвет (оливковый) именуется «зеленым», ошибочно включая в смесь синий оттенок. Отсутствие осознанного (не интуитивного) анализа по дифференциации участия красного и зеленого в смесях, приводит к тому, что L- и M-колбочки, привыкнув совместно определять желтый цвет, работают как единая группа, сокращая индивидуальную для каждой из них информацию. Именно поэтому яркий красный, оранжевый и сине-зеленый в светах становятся менее насыщенными, а в тенях трактуются как при дихроматном зрении предка: красный приобретает зелено-коричневый цвет, а сине-зеленый трансформируется в ультрамарин, исключая при этом необходимую для живописного виденья цветовую инверсию тени.

Невозможность для цветной фотографии одновременно выявить присутствие лиловых оттенков в полутонах и ультрамарина в тенях оранжевого предмета и оранжевых оттенков в полутонах и пурпура в те-

нях зеленого ложно воспринимается ленивым мозгом начинающего живописца как документально достоверное свидетельство о цвете. К тому же в мозге сохраняется задача, заставившая древних приматов развить трихроматное зрение, — выявление собственного цвета предмета без анализа его цветовых контрастов в светах и тенях, что также тормозит развитие живописного виденья.

Таким образом, учащийся уже на самом раннем этапе своих занятий живописью вынужден дополнительно развивать восприимчивость своих L-колбочек к красно-оранжевым световым волнам, а S-колбочек (и палочек в условиях плохого освещения) к восприятию части ультрафиолета посредством аналитической работы мозга. Именно знание того, что глаз должен увидеть, и ведет к пониманию и восприятию искомого, поскольку сознание всегда определяет виденье. И чем раньше учащийся поймет постоянное присутствие оранжевого колорита в воздушной среде, тем скорее он сможет его уловить визуально, положив этим основу для дальнейшего развития своего живописного виденья.

Список литературы:

1. *Акилов И.В., Акилов Н.В.* Влияние индивидуальной иерархии восприятия цвета на творческий потенциал учащегося // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 4/1.

2. *Голдсмит Т.* Что видят птицы // В мире науки. — 2006. — № 10.

3. *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. — Москва: Искусство, 1986.

4. *Пастуро М.* Красный. История цвета. — Москва: Новое литературное обозрение, 2022.

5. *Пастуро М.* Синий. История цвета. — Москва: Новое литературное обозрение, 2022.

6. *Hurlbert A., Ling Y.* Understanding colour perception and preference // Colour Design: Theories and Applications. — Duxford: Woodhead Publishing, 2017.

7. *Jameson R.A., Winker A.D., Herrera Ch., Goldfarb K.* The Veridicality of Color: A case study of potential human tetrachromacy // IMBS Technical Report Series. — 2018. — № 14–02.

8. *Regan B.C., Julliot C., Simmen B., Vienot F., Charles-Dominique P., Mollon J.D.* Fruits, foliage and the evolution of primate colour vision // Philosophical Transaction of the Royal Society of London B: Biological Sciences 356. — 2001.

9. *Yokoyama Sh., Xing J., Liu Y., Faggionato D., Altun A., Starmer W.T.* Epistatic Adaptive Evolution of Human Color Vision // PLOS Genetics. — 2014. — Vol. 10. — № 12.

А.И. ЗОТОВА

Аспирант 1 курса. Кафедра истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: alyonazotova14@yandex.ru

Г.К. КОШЕЛЕВ

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

A.I. ZOTOVA

1st year postgraduate student. Department of Art History and Humanities, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: alyonazotova14@yandex.ru

G.K. KOSHELEV

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History of Arts and Humanities, Department of Art History and Humanities, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: logomachia@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_353_360

ОБРАЗЫ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРХАРДА РИХТЕРА 60-х ГОДОВ

IMAGES OF MEMORY IN THE WORKS OF GERHARD RICHTER OF THE 60s

Статья посвящена изучению образов памяти в творчестве Герхарда Рихтера. В статье анализируется то, как на искусство художника могут повлиять окружение, сложная историческая и художественная эпоха. То, что происходило в Германии в послевоенные годы, и то, как живопись выживала после фотографии, — все это есть в работах Рихтера. Герхард Рихтер показал, как с помощью приема отстранения художник балансирует в творческом пути.

The article is devoted to the study of memory images in the works of Gerhard Richter. The article analyzes how the artist's art can be influenced by the environment, a complex historical and artistic era. What happened in Germany in the post-war years, and how painting survived after photography — all this is in Richter's works. Gerhard Richter showed how the artist balances his creative path with the help of the withdrawal technique.

Ключевые слова: капиталистический реализм, творчество Герхарда Рихтера, историческая память, дядя Руди, тетя Марианна, Биркенау.
Keywords: capitalist realism, creativity of Gerhard Richter, historical memory, Uncle Rudy, Aunt Marianne, Birkenau.

Герхард Рихтер является одним из важнейших и наиболее влиятельных художников второй половины XX века. В данной статье исследуется сложная историческая и художественная эпоха, в которой формировался Рихтер, — период послевоенного изобразительного развития, обусловленный новыми политическими, экономическими и социальными реалиями 1950–1960 х гг.

Герхард Рихтер — один из первых, кто начал в своих работах исследовать тему личной и коллективной и исторической памяти. Его работы охватывают широкий диапазон тем и отличаются многообразием стилевых приемов. Художник на протяжении своего творческого пути балансирует между живописью и фотографией, жестовой абстракцией и фотореализмом.

Самое известное направление в творчестве Рихтера — это лирическая абстрактная жестовая живопись, которую он начал создавать в 1960-х годах, — ей свойственны глубокие цвета, сложные текстуры и экспрессивные мазки кисти. Однако Рихтер не останавливается на этом и экспериментирует с различными техниками, стилями, материалами, включая масло, акрил, гуашь, лаки, стекло, сухие кисти, что позволяет ему добиваться различных эффектов на своих полотнах. Он создает абстрактные работы, портреты, скульптуры фотографические серии. В 1981 году художник стал лауреатом премии им. Арнольда Боде, в 1985 году — премии Оскара Кокошки. В 2002 году Нью-Йорк стал центром ретроспективы «Творчество за сорок лет». На выставке экспонировалось 188 работ: по масштабам Музея современного искусства — это рекордное число картин [1].

Одной из причин важности Рихтера является его осмысленный и критический подход к искусству в целом. Художник задает вопросы о том, что такое искусство, о том, как и зачем мы создаем его. Он изучает взаимодействие искусства и общественной жизни, а его работы часто служат каталогом эстетических и культурных проблем в нашем мире.

Рихтер родился в Дрездене 9 февраля 1932 года. После заключения Потсдамского соглашения в конце войны район, в котором жил Рихтер, перешел под советский контроль. Вторая мировая война глубоко изменила облик страны, в которой родился Рихтер, что оказало длительное влияние на образование Рихтера и его последующую художественную практику. Герхард Рихтер получил художественное образование в Дрезденской академии художеств, где на тот момент доминировали художественные методы социалистического реализма.

Несколько лет спустя Герхард Рихтер совершил побег из Восточной Германии в Западный Берлин, перебравшись через границу в зоне нейтралитета Швейцарии и Австрии в 1961 году. Его решение переехать было связано с многими обстоятельствами, включая политическую ситуацию в Германии. Кроме того, желание работать вместе с современными художниками и принимать участие в международных выставках стало для него важным фактором в принятии решения об эмиграции.

Оказавшись на Западе, Рихтер обнаружил, что отношения между имиджем и идеологией снова поменялись местами. При нацистах, при Советах и на Западе Рихтер видел искусство, используемое для выражения политической идеологии.

Художники Герхард Рихтер и Зигмар Польке в 1962 году окончили Академию художеств в Дюссельдорфе. С 1963 по 1966 год они создали неформальную группу с художниками единомышленниками на почве интереса к американскому поп-арту. Это были три выходца из Восточной Германии — Герхард Рихтер, Манфред Каттнер, Зигмар Польке — и западный немец Конрад Люге (Конрад Фишер).

Художники сплотились в общей вере в то, что искусство может сыграть определенную роль в революционной деятельности студенческого или молодежного движения в ФРГ. Для сторонников стало обычной практикой иронически показывать важные для общества вопросы в своих работах. Германия на тот момент все еще была разделена на четыре зоны, управляемые администрациями союзников.

1963 год для Рихтера можно назвать одним из наиболее важных в карьере, в этот период он начал создавать работы, которые получили публичное признание на западе. В мае 1963 года Г. Рихтер с единомышленниками З. Полке и К. Лейг представил перформанс на выставке в магазине на Кайзерштрассе в Дюссельдорфе. Художники сидели в мебельном отделе, спиной к телевизору, транслировавшему новости. Несмотря на то, что перфоманс был анонсирован, многие посетители магазина не подозревали, что попали на представление. [2] Художники выступали в качестве живой скульптуры. Они назвали эту выставку «Жизнь с поп-музыкой: демонстрация капиталистического реализма». Это фактически противопоставило их социалистическому реализму Советского Союза.



Рис. 1. «Эмма», 1966 г. 200 см х 130 см. Холст, масло.

Термин «капиталистический реализм» также использовался для приглашений на выставку, каждое немного отличалось от другого.Учитывая, что это был единственный оригинальный термин, созданный самими художниками, «капиталистическому реализму» придавалось большее значение, чем другим. Очевидно, игра слов, происходящая от «социалистического реализма», намекала на воспитание Польке и Рихтера в ГДР.

В 1962–1966 годах художник начал увлекаться фотографией как особым видом искусства: он не только фотографировал, но и создавал картины на основе фотоснимков. Рихтер работал, в основном, с образами, использовал фотографию. Он говорил, что фотография — идеальная иллюстрация реальности. Не сама реальность, но ее схема. А камера — это идеальная машина: она не судит, не принимает решений, не выбирает объект изображения — просто отражает его в черно-белых тонах.

К середине 1960-х Герхард Рихтер начал фокусироваться на фотопортретах, исполняя картины на основе фотографий, используя их с помощью источника. Его метод включал в себя проецирование фотографического изображения на холст и перенос точных контуров. Затем он воспроизводил фотографию, используя ту же цветовую палитру. Иногда он смягчал контуры для создания расфокусированных изображений. В других случаях он использовал скребок. Сюжеты его картин широко варьировались от личных снимков до пейзажей и морских пейзажей. То, что происходило в Германии после войны, и то, как живопись выживала после фотографии, — все это есть в работах Рихтера. Выставка 1963 года прошла незаметно, но спустя четыре года автор получил премию «Молодое дарование Запада», во многом благодаря картине «Эмма» [3] (ил. 1), написанной в 1966 году, на которой изображена жена художника. Рихтер проверяет в своих работах долговечность форм и стилей, которые, по его мнению, все еще работают. Им движет не легкость постмодернистской эклектики, а некий атавистический живописный «инстинкт», который он отказывается считать устаревшим.



Рис. 2. «Дядя руди», 1965 г. 87 см х 50 см. Холст, масло

Искусство использует память столь разнообразными способами, что его легко можно рассматривать, как репрезентативный диапазон отношения к памяти и ее использования в культуре в целом. Художники понимают важность темы памяти и используют ее в своих работах.

Нигде в Европе так, как в Германии, память о войне не является такой сильной, но также и отталкивающей одновременно. Тему памяти о военных событиях в своих работах затрагивали такие художники, как Йозеф Бойс, Ансельм Кифер, Герхард Рихтер, Маркус Люперц, Йорг Иммендорф, Ханс Хааке.

Кроме фотографий и печатных изданий, для своих портретов Рихтер применял и снимки из семейных альбомов. Фотографии притягивали его свойственной им документальностью. Противоречивый исторический, политический и психологический контекст, в рамках которого Рихтер просматривает семейный альбом в поисках фотографий показывает: с одной стороны, замалчивание фашистского прошлого, с другой стороны — бремя личной памяти. Увеличивая формат полотен, по сравнению с оригиналом, он сохранял объективность фотокамеры, стараясь достичь беспристрастности увиденного. Его портреты не несут эмоциональной окраски, они не несут оценочного суждения, они попросту констатируют окружающую действительность, непроницаемую и непонятную. Рихтер в целом был противником любой идеологии. Прожив детство и юность в послевоенной Германии, он, равно как и многие его согражда-

не, с трудом принимает пережитое. Таким образом, в своих работах Рихтер с помощью использования нечеткого фокуса выстраивает дополнительную дистанцию между зрителем и полотном, предполагая неясность восприятия и сокрытие увиденного, — это авторский прием отстранения.



Рис. 3. «Тетя Марианна», 1965 г. 100 см х 115 см. Холст, масло

Исторические изображения, включая семейные альбомы, воспроизводят образы памяти одновременно на индивидуальном и общем социальном уровне. Среди таких работ Герхарда Рихтера в качестве предмета исследования была выбрана картина «Дядя Руди» (ил. 2), созданная в 1965 году [3]. Фото дяди Руди было взято из архива семьи Рихтера. Дядя, облаченный в нарядный офицерский мундир, улыбается. Изображение с фото переведено на холст и проработано сухой кистью. Монохромный колорит и нечеткий фокус отсылают, с одной стороны, к черно-белому фотоальбому, а с другой — помогают достичь нейтральности взгляда.

По мере того, как оригинальная фотография превращается в картину, неуклюжесть памяти встречается с непринятием запечатленного. Изображение вызывает у зрителя эмоциональный отклик, при этом сохраняя анонимность любительского фото. На картине дематериализуется образ дяди плавным кистевым жестом, смазывающим контуры и стирающим детали написанного. Новая форма — ни фотография, ни картина в традиционном смысле этого слова.

Замалчивание преступного прошлого, коллективный отказ немцев встретиться лицом к лицу с исторической памятью, их стремление вернуть себе место в послевоенном мире. Все это Рихтер в своей работе пытался изобразить, дистанцируя зрителя с помощью живописного приема, ведь «Дядя Руди» олицетворяет прошлое, которое немцы не хотят вспоминать.

Другой важной работой для Рихтера является работа «Тетя Марианна» (ил. 3), написанная также в 1965 году которая, кажется, симметрично закрывает противоположный, пассивный конец участия семьи



Рис. 4. «Биркенау», 2014 г. 260 см х 200 см. Холст, масло

Рихтера в войне. Здесь тоже речь идет о живописной интерпретации фотоснимка из семейного альбома. Молодая женщина улыбается, слегка глядя в сторону, держа на коленях хмурящегося ребенка. В ее взгляде, улыбке и легком наклоне головы есть что-то неуверенное и покорное. Комплекс двух лиц образует равнобедренный треугольник. На темном фоне слабо видны ствол дерева и игра его листвы, а слева просвечивает след окна. Фигуры рельефно выступают из темного фона.

Рихтер не фотореалист в строгом смысле слова — его интересуют не столько медиум, сколько сам исторический факт. Девушка — тетя Марианна. Сестра матери Рихтера. Тетя Марианна стала жертвой нацизма. Но не такой, как дядя Руди. Напротив, Марианна была заперта в одном из специальных лагерей, которые построили нацисты для людей с особенностями развития, чтобы очистить страну от тех, кто не соответствовал ее спецификациям, с помощью программ эвтаназии. Она была убита там, как и тысячи других жертв нацистского режима. Работа холодно отмечает этот факт. Но здесь перед нами не только «живопись после фотографии», но и слепок послевоенного мышления. Эта работа не только принесла Рихтеру настоящую славу, но и отразила незакрытые гештальты современного общества.

В 2014 году Герхард Рихтер сделал цикл работ «Биркенау» [4] (ил. 4). Он начался с четырех фотографий, выполненных неизвестным членом зондеркоманды концлагеря в августе 1944 года. Этот цикл сделан в технике ранних работ художника. Рихтер сначала воспроизвел изображения на огромные холсты, живописью по фотографии, затем расписал их, после чего закрасил и соскоблил шпателем излишки краски. В результате на

месте сцены с трупами появились самодостаточные абстрактные, можно сказать, красивые композиции. Но, несомненно, торжественные и значительные. Так Герхард Рихтер нашел способ изобразить документальный материал, не показывая его напрямую.

Смазанные, вибрирующие изображения будто растворяются в пространстве и времени или, наоборот, силятся воплотиться вновь, но тщетно. Индивидуальные черты исчезают, вытесняются, превращаясь в смутное воспоминание, не подлежащее моральной оценке.

Рихтер с помощью отстраняющего живописного жеста обезличивает написанное. У Рихтера это происходит на уровне жеста. С одной стороны, Рихтер отображает образы памяти, которые никогда не уйдут из нее. С другой — Рихтер показывает некую память жестом, который все перекрывает. От ранних картин Рихтера к поздним можно проследить некий атавизм художественного мышления. Он смотрит на память как живописец, выстраивая взаимодействие на уровне моторики. В его работах изображена не просто расфокусировка. В «Биркенау» этот жест полностью уничтожает зримые образы. Уничтожает сам визуальный факт фотографии, эти работы воспринимаются уже как самодостаточная абстрактная композиция, но свидетельство памяти изображенного все равно продолжает существовать под слоем краски. В творчестве Рихтера этот путь сокрытия памяти с годами только увеличился.

Примечания:

1. *Storr R.* Gerhard Richter: Forty Years of Painting // The Museum of Modern Art, NY. — 2002. — С. 340.

2. Contemporary-Artists. — URL: http://contemporary-artists.ru/Gerhard_Richter.html (дата обращения: 08.03.23).

3. *Buchloh B.* Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four Essays on Atlas / Armin Zweite, Rainer Rochlitz // Museu d'Art Contemporani, Barcelona. — 2000. — С. 137.

4. *Zucker S.* Gerhard Richter, Uncle Rudi [2015]. — URL: https://smarthistory.org/gerhard-richter-uncle-rudi/ (дата обращения: 25.03.23).

5. *Косякова В.А.* Рождение современного искусства из духа памяти, травмы и холокоста // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2022. — № 4/ 2. — С. 293–303.

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛАДШИЙ)

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ

e-mail: kozorezenko@mail.ru

ЮЙ ВЭЙ

Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова

e-mail: mengli3647130@gmail.com

P.P. KOZOREZENKO (JUNIOR)

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of «The Art of Graphics» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Honored Artist of the Russian Federation

e-mail: kozorezenko@mail.ru

YUI WEI

Researcher of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

e-mail: mengli3647130@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_361_368

ОБРАЗ НОВОЙ НАДЕЖДЫ В «ВЕСЕННЕЙ» ЖИВОПИСИ КИТАЯ И ЖЕНСКОМ ПОРТРЕТЕ СССР 1970-х И 1980-х гг.

THE IMAGE OF A NEW HOPE IN THE «SPRING» PAINTING OF CHINA AND A FEMALE PORTRAIT OF THE USSR OF THE 1970s AND 1980s

В статье на основе сравнительного анализа произведений российских и китайских художников 1970–1980-х годов рассматриваются образы женщин в станковой живописи. Анализируются символика и содержание картин, подчеркиваются моменты сходства в передаче настроения модели и образа времени.

Based on a comparative analysis, the article examines the paintings of Russian and Chinese artists of the 1970s and 1980s focusing on the representation of women images. The symbolism and content of the paintings are analyzed, the moments of similarity in the transmission of the mood of the model and the image of time are emphasized.

Ключевые слова: женский образ в масляной живописи, китайская масляная живопись 1970–1980-х гг., советская живопись 1970–1980-х гг., женский портрет.
Keywords: female image in oil painting, Chinese oil painting of the 1970–1980s, Soviet painting of the 1970–1980s, female portrait.

В мировом изобразительном искусстве женские образы представляют собой огромный пласт культурных значений, художественных открытий, набор «вечных» тем как в религиозном, так и философском плане; духовно-нравственном и общественно-социальном смысле; лирическом и психологическом контексте. Жанровая и портретная живопись Китая и России XX — начала XXI века, посвященная этой теме, дает возможность рассмотреть ее в различных ракурсах. Иконография социальных героев и отображение эмоциональных состояний представляются одной из площадок, позволяющих в общих и параллельных тематических блоках показать характерные этапы развития искусства двух стран.

Живопись в концентрированном виде передает настроение эпохи, эстетические и нравственные идеалы людей. В истории искусства Китая и России значимый период связан с искусством «оттепели» и «сурового стиля» в СССР и ее отголосками, а в Китае — с периодом открытости, последовавшим за культурной революцией. Небольшой ряд произведений позволяет показать несколько характерных образов, передающих индивидуальные эмоциональные состояния, благодаря которым художники фиксируют моменты исторического времени и контекста.

После культурной революции женские образы в картинах китайских живописцев ушли от того «официального» образа, который был распространен во время культурной революции, образ женщины вновь стал живым, полным истинных эмоций и переживаний. Происходит усложнение женских образов, они становятся более содержательными и разнообразными. Художники Китая проникаются идеями гуманизма и приходят к значительному развитию выразительных средств в живописи.

Все это оказывает непосредственное влияние на эволюцию женских образов в живописи.

Если говорить об общих тенденциях в развитии женской образности как квинтэссенции представлений эпохи о женской красоте, то воспетый художниками соцреализма идеальный образ женщины постепенно претерпевает изменения в условиях социокультурных трансформаций. С конца 1970-х гг. на фоне жесткой критики культурной революции в Китае и грядущей перестройки новых настроений 1970-х и 1980-х гг. в Советском Союзе постепенно завоевывает популярность образ стройной и легкой женщины. Легкость присуща молодости, а потому образы женщин живописи более раннего периода, пересекавшиеся с материнским началом и идеей труда и производства, сменяются совсем юными тонкими образами молодых девушек. Образ женщины нового времени формируется вне контекста ее трудовой деятельности, ее вклада в коллективное дело на благо общества, а потому женщина могла изображаться в свободных позах, обычных бытовых ситуациях, не связанных с работой.



Рис. 1. Ван Хай. Весна. Холст, масло. 200 x 100 см. 1979

В этот период большое развитие получают образы сельских жительниц, однако эти образы наполнены новой энергией и смыслами. Идеи обновления и предчувствия новой жизни отражены в «весенних» женских образах того времени. Так, на картине «Весна», 1979 (рис. 1), Ван Хая изображена красивая молодая девушка. Из лилового сумрака проступает ее тонкая фигура. Ее лицо, мягко озаренное лучом солнца, задумчиво и мечтательно. В руке она держит письмо, с которым, видимо, и связаны ее надежды. Рядом порхают ласточки, а у ног расцветает кактус. Его яркий оранжево-желтый цветок словно освещает и согревает написанную по большей части в холодных сиреневато-синих тонах картину. Белые пятна весенних цветов на переднем плане перекликаются со светлыми пятнами рефлексов на рубашке героини и оперением птиц. Каждый элемент изображения связан с символикой весны и надежды.

В картине Ван Чуаня «Прощай, тропинка» изображена девушка, которая собирается покинуть место, где она жила в юности. В картине пе-

реданы смешанные чувства, которые она испытывает. Покидая место, где ты жил в течение некоторого времени, конечно, ощущается ностальгия. Уходящая вдаль тропинка будто символизирует ее будущее: каким оно будет, она не уверена. Изображение относительно простое, в центре — молодая девушка, в руке она держит чайник, вдалеке идут люди с багажом, оглядывались назад, как будто призывая ее поторопиться. За спиной — извилистая тропинка. На мгновенье обернувшись назад, девушка нахмурила брови. Возможно, она унеслась мыслями в будущее.



Рис. 2. Су Тяньцы. Девушка. Холст, масло. 50 х 70 см. 1977

Мягким лиризмом и очарованием наполнена картина «Девушка», 1977 (рис. 2), Су Тяньцы. Этюд написан легко и непринужденно. Автор тщательно изображает выразительные глаза героини, выписывает изящную линия носа и тонкие губы, складывая их в скромную улыбку. Теплота шафрановой кожи круглого лица подчеркивается темными волосами, переходящими в длинные косы. С цветом кожи гармонирует мягкого желтого цвета шарф, красиво повязанный на шее. Его оттеняет красная клетчатая рубашка, написанная быстрыми уверенными мазками.

Яркий образ женщины в национальных одеждах воплощает Чжан Цзянцзюнь в картине «Сяо Цзэбо», 1978. Темным силуэтом художник изображает молодую девушку в желто-зеленом окружении бескрайних полей, отчего не видна даже линия горизонта. Темное красивое лицо ее написано в тех же теплых цветах, но более темного оттенка, так как она стоит спиной к солнцу. От этого еще темнее и насыщеннее кажется ее тулуп, краснее платье под ним, ярче украшения на поясе и серьги, которые прекрасно гармонируют с меховой дымчатой оторочкой. Вертикаль ее стройной фигуры уравновешивается четко прописанной горизонталью жерди изгороди, на которую они опирается. Изящные тонкие стебли с белыми цветками на переднем плане напоминают саму героиню.

Аналогично сложную гамму чувств передают и близкие по времени картины российских живописцев.

Легкостью, весенним настроением и вдохновением пронизано настроение картины советского живописца В.И. Ерофеева «Праздничное шествие», 1986 (рис. 3). Художник создает праздничный и светлый образ женщины. Он намеренно поднимает высоко линию горизонта, чтобы показать синь бескрайних полей и широкой реки, окружающих группу молодых женщин. Они стоят на вершины высокого холма, как бы господствующего над ландшафтом вокруг. Композиция многим напоминает работы А. Дейнеки с изображением бегущих или стоящих на берегу девушек. Так же, как у представителя ранней советской живописи, это все молодые и красивые героини, но, в отличие от образов 1930–1960-х гг., они менее подвижны и раскованы, а также очень разные в отношении внешнего вида. Одни — стройные, а другие — дородные. Различен и цвет их кожи в спектре от оливкового до нежно-розового, разнятся и их волосы, уложенные в разные прически. Пестрый ритм образуют чередование пятен костюмов: синие, желтые, белые и красные. Объединяет образы тема молодости, здоровья и жажды жизни. О последнем говорит их дружное шествие вправо, вперед, к неведомой зрителю цели. Лишь одна из них, уже ставшая матерью, на время приостановила свой путь, чтобы насладиться счастьем материнства и будто поделиться им со зрителем.



Рис. 3. В.И. Ерофеев. Праздничное шествие. Холст, масло. 107 х 112. 1986

Утонченной эстетикой обладает портрет девушки-студентки Е.В. Поленова «Студентка», 1978 (рис 4.), сидящей у окна в три четверти оборота. Манерой написания, достаточно детализованной, но в то же время, будто сглаживающей возможные несовершенства, образ напоминает портреты ренессансных дам. Сходство есть и в использовании достаточно ярких локальных цветов со светотеневой проработкой. Здесь преобладает зеленый

цвет, перекликающийся с цветом глаз прекрасной дамы, повторяющийся в рисунках шелковой ткани ее платья. Такой же почти изумрудный зеленый виден в фрагменте стены комнаты, в которую помещена героиня, а также в зелени деревьев за окном. Мягкость и теплоту образа подчеркивает и желтый цвет, появляющийся в пышных золотистых волосах красавицы, тоне ее кожи и окружении. Особенно обращают на себя внимание руки женщины, которые автор намеренно тщательно прорабатывает, демонстрируя их красоту и утонченность.



Рис. 4. Е.В. Поленов. Студентка. ДВП, масло. 110 х 61 см. 1978



Рис. 5. А.И. Олейников. Портрет девушки. Холст, масло. 100 х 57 см. 1980-е гг.

Столь же выразительным и нежным является женский образ, воплощенный А.И. Олейниковым в картине «Портрет девушки», 1980-е гг. (рис. 5). В почти пустом мрачном пространстве мастерской изображена в полный рост фигура девушки. Светлым пятном на темном фоне выделяется ее белая кофта и лицо с завитками русых волос. Полы длинного пальто мягко подчеркивают изгиб бедра. Линия плеч и пояса задает контрапост, но визуально неустойчивое положение стоп создает дисбаланс, который порождает ощущение тревоги. Темная вертикаль фигуры перекликается с расстановкой мольбертов на заднем плане, которые еще и уравновешивают композицию полотна, заполняя собой правую часть.

Свою трактовку времени и героев дает советский живописец Май Данциг. Обыденный, бытовой момент в его работах 1960–1970-х гг. превращается в обобщение, жанровое полотно, рассказанную историю. Полотно с изображением молодой матери со спящим на кровати ребенком передает ощущение безмятежности летнего зноя и покоя, несмотря на пастозную и яркую живопись. Только что въехавшая в новую квартиру семейная пара строителей — «Новоселы», 1962, — на наших глазах ведет свой безмолвный диалог. В картине «Наследие», 1973, на поле с созревшими колосьями идет жатва. Полевая бригада, в составе которой есть девушка (она оказывается в композиции главным героем), вдруг находит обелиск времен Великой Отечественной войны. В своих произведениях Май Данциг часто использует необычную «оптику», необычную трактовку пространства, подобную широкоугольному объективу в фотографии, что буквально втягивает зрителя в изображенную сцену, делая его соучастником моментов жизни своих персонажей.

Подобные трактовки и обобщения можно увидеть и во многих картинах китайских художников.

На материале творчества художников небольшого исторического периода и ряда примеров можно заметить, как схожие исторические условия, эстетические идеалы, политические и социальные установки и прочие социокультурные факторы развития общества порождают пересечения в живописных образах женщин и в творчестве художников обеих стран в целом.

В период 1970–1980-х гг. типизированные образы женщин наполняются индивидуальным содержанием, существенно обогащаются, выходя за рамки политического заказа и идеологии. Современное искусство двух стран пришло к полифонии женской образности, предлагая все новые и новые интерпретации образа женщины путем эксперимента, доказывающего безграничность художественных методов репрезентации данной темы.

В своих произведениях китайские и российские художники стремятся отобразить дух времени, воплотить знаковые концепции эпохи, не теряя при этом интерес к субъективному миру человека, создавая выразительные и запоминающиеся психологические образы.

Список литературы:

1. Выставка «Женский образ в искусстве. Живопись и скульптура» в РОСИЗО // Музеи России. — URL: http://www.museum.ru/N52722 (дата обращения: 28.03.2022).

2. *Козорезенко П.П. (младший).* Май Данциг. — Москва: Art Russ, 2016.

3. *Ленцевич А.В.* Эволюция образа советской женщины в отечественной культуре 1950–1960-х гг. (на материале журнала «Работница») // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования / сборник научных статей. — Барнаул: Алтайский государственный университет, 2017. — С. 148–153.

4. Международный женский день. Феминизм: от авангарда до наших дней. (Каталог выставки). — М.: МВО «Манеж», 2013. — 168 с.: ил.

5. *Юй Вэй.* Причины изменения женского образа в китайской масляной живописи // Ритмы бытия: праздник и повседневность в социокультурном измерение: сборник научных трудов. — Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. — С. 150–155.

6. *Чжоу Пиньхун.* Анализ женского образа в произведениях китайской масляной живописи после периода «политики реформ и открытости». — Сянтань: Хунаньский научно-технический университет. Магистерская диссертация, 2013. — 48 с. 周品红，改革开放以后中国油画作品中女性形象研究，湖南科技大学硕士论文，湖南，2013年，总共48页.

7. *Цинь Янь.* Эволюция женского образа в современной масляной живописи Китая // Научный вестнике университета Чаоху. — 2016. — Январь. — С. 91–95. 秦艳，当代中国油画艺术中女性形象的嬗变，巢湖学报，安徽，2016年1月，91－95页.

8. *Тань Юнши, Лян Бин.* Краткий анализ исторических трансформаций женских образов в китайской масляной живописи в новую и новейшую эпохи // Художественный обзор. — 2016. — Апрель. — С. 176–179. 谭永石、梁冰，浅析女性形象在中国近现代油画中的历史流变，艺术评论，中国艺术研究院，2016年第4期，176－179页.

ВАН АНЬЮЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wanganyu77@gmail.com

WANG ANYU

Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: wanganyu77@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_369_378

ХРОНОЛОГИЯ И ОТДЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИОГРАФИИ О ЧЖУ ДА (1626–1705) В КИТАЕ И ЗА РУБЕЖОМ

CHRONOLOGY AND CERTAIN ASPECTS OF HISTORIOGRAPHY ABOUT ZHU DA (1626–1705) IN CHINA AND ABROAD

В статье анализируются публикации и научные труды, посвященные творчеству Чжу Да, изданные за последние полвека. Они сгруппированы в хронологическом порядке, среди них особо выделены связанные с уточнением псевдонимов (имен) Чжу Да, его родословной и биографии. На основе сравнительного анализа рассмотрены различные подходы китайских и зарубежных ученых к изучению творчества выдающегося китайского мастера и его художественного наследия.

The article analyzes publications and scientific works devoted to the work of Zhu Da, published over the past half century. They are grouped in chronological order, among them are those related to the clarification of Zhu Da's pseudonyms (names), his pedigree and biography. On the basis of a comparative analysis, various approaches of Chinese and foreign scientists to the study of the work of an outstanding Chinese master and his artistic heritage are considered.

Ключевые слова: Чжу Да, Бада Шаньжэнь, исследование китайского искусства, китайская традиционная живопись, династия Цин, хуаняохуа, живопись «цветов и птиц», пейзаж, живопись тушью, чань-буддизм.

Keywords: Zhu Da, Bada Shanren, study of Chinese art, Chinese classical painting, Qing dynasty, Huanyao-hua, painting of «flowers and birds», landscape, ink painting, Chan Buddhism.

Чжу Да (1626–1705) — известный китайский художник, живший в конце правления династии Мин и начале эпохи Цин. Он родился в Наньчане, в провинции Цзянси. Вехи его биографии довольно примечательны: художник находился в родстве с императорским домом Мин, после падения династии он на некоторое время принял монашество и достиг высот в изучении буддизма, после чего вернулся к мирской жизни. На Чжу Да и его творчество оказали значительное влияние классические тексты конфуцианства, философия Чэн-Чжу («ли сюэ» — учение о принципе, распространенное в эпоху Мин), буддизм и даосизм. Его стихотворные подписи и отдельные стихи крайне символичны и обладают особым художественным стилем. Являясь самостоятельными произведениями каллиграфии, они изысканно вплетены в его пейзажи и живопись хуаняохуа. Чжу Да унаследовал традицию объединения поэзии, каллиграфии, живописи и печати от мастеров династии Сун и Мин, а как реформатор традиционной «живописи ученых-литераторов» (вэньжэньхуа) поднял ее на новую вершину. В дальнейшем он оказал большое влияние на живопись представителей групп «Четырех монахов» и «Восьми чудаков из Янчжоу», а также на стиль таких мастеров XX столетия, как Ци Байши и Сюй Бэйхун, работавших в конце периода Цин и начале Республиканского периода в Китае.

В изучении творчества Чжу Да в китайских и зарубежных научных кругах можно выделить следующие шесть этапов.

Первый, до 1950-х годов, когда исследователи уделяли меньше внимания личностным качествам Чжу Да, концентрируясь на его технике живописи.

Второй этап пришелся на 1950-е годы, когда творчеством Чжу Да заинтересовались не только в Китае, но и за рубежом, например, в США и Японии.

Третий этап, 1960-е годы, когда произошла первая, своего рода кульминация в изучении наследия Чжу Да, которая была связана с обнаружением в процессе научных изысканий «Гэшаньского портрета» — единственного достоверного прижизненного изображения Чжу Да. До этого момента исследования о художнике носили преимущественно ознакомительный и поверхностный характер, им недоставало более глубокого изучения его биографии и его живописи.

Четвертый этап, 1970-е годы, когда исследования о Чжу Да были сосредоточены в научных школах Южного Китая и за рубежом (в особенности, США и Японии).

Пятый этап пришелся на 1990-е годы, когда изучение творчества Чжу Да перешло на новый уровень благодаря музеям, собравшим коллекции его картин, таким как Национальный музей Гугун в Пекине, Шанхайский музей и Мемориальный зал Бада Шаньжэнь в Цзянси.

Шестой этап — с начала XXI века по настоящее время — характеризуется всесторонним изучением жизни Чжу Да, его творческих достижений и подведением определенных итогов.

Можно сказать, что именно последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения творчества Чжу Да. Исследовательское поле постоянно расширялось и в результате переместилось за пределы Китая, о художнике появились публикации зарубежных ученых, а имя Чжу Да (Бада Шаньжэнь) обрело мировую известность и признание.

Провинция Цзянси как родина Чжу Да активно поддерживает исследования о художнике. Издательство изобразительных искусств провинции Цзянси, к примеру, опубликовало «Полное собрание сочинений Бада Шаньжэня» [14], а Народное издательство Цзянси опубликовало два сборника научных работ «Исследования творчества Бада Шаньжэня» [13], что стало началом очередного пика в изучении наследия художника. В 1986 и 1988 годах в Наньчане дважды проводились научные семинары и конференции, посвященные Чжу Да, тогда же было создано исследовательское сообщество для содействия всесторонним и углубленным исследованиям творчества художника. Материалы этих конференций, написанные известными мастерами искусства, были опубликованы в значимых китайских и зарубежных журналах. В сентябре 2006 года в городе Наньчан состоялась Международная научная конференция, посвященная празднованию 380-летия со дня рождения Чжу Да. Ее участники обсуждали историю семьи художника, анализировали стиль его живописи и каллиграфии, поэзию, синтез искусств в его творчестве. Однако, к большому сожалению, до сих пор материалы, представленные на этой конференции, не были опубликованы.

Анализируя результаты исследований о Чжу Да за более чем полвека, можно сделать вывод, что посвященные ему научные труды и статьи условно делятся на следующие три тематических направления.

Первое — это изучение псевдонимов (имен) Чжу Да, его жизни и контактов с художниками и поэтами, его современниками, жившими в тот же отрезок времени. Второе — изучение творческой мысли и художественных достижений Чжу Да, причем более строгий и глубокий их анализ можно найти в научно-исследовательских работах, начиная с 1960-х годов. Третья область научных интересов — это изучение влияния стиля живописи Чжу Да на более поздних художников и соответствующие сравнения.

Рассмотрим ряд аспектов и характерных тенденций исследований о Чжу Да, в частности, связанных с уточнением настоящего имени и псевдонимов художника, его родословной и биографии.

Чжу Да был членом правящего клана династии Мин, и его семейное происхождение оказало прямое и глубокое влияние на его жизненный путь, социально-политическую позицию и художественное творчество. Многие ученые, особенно зарубежные, в настоящее время ошибочно полагают, что «Чжу Да» — настоящее имя художника. Это связано во многом с недостаточностью и ограниченностью их знаний о традициях и правилах китайского императорского двора. Мы же считаем, что имя «Чжу Да» было лишь временным цзянем (псевдонимом), использовавшимся художником для сдачи императорского экзамена. Изменения его имени в разное время тесно связаны с его жизненной ситуацией. Действительно, некоторые трактаты прошлого, такие как «Сэтан Цзаши» Цао Маосяня и «Сицзян Чжи» Бай Хуана, записывали его подлинное имя как Чжу Да, но иероглиф «Да» на самом деле означает «большие уши», что имеет уничижительный оттенок, и это вызвало подозрение у некоторых ученых. Ци Гун в своих исследованиях пишет, что «Да» (耷) — «большеухий» — это иероглиф, образованный слиянием иероглифов 大 (большой) и 耳 (ухо), является распространенной формой слова, означающего «осел». Некоторые ученые также считают, что «Чжу Да» — это «молочное», то есть детское, имя или цзянь (псевдоним) художника. Исследователь Яо Япин в своей статье «Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя “Чжу Да”...» пишет: «Исходя из родословной Бада Шаньжэня, можно сделать вывод, что его настоящим именем было Чжу Туань Юань» [20, с. 87–88]. Параллельно Яо Япин подробно анализирует систему именования отпрысков правящего клана династии Мин [там же].

В Древнем и Средневековом Китае членам императорской семьи не разрешалось сдавать экзамены для того, чтобы стать чиновниками, что согласовывалось с конфуцианской концепцией «мира семьи», но,

по мере разрастания нескольких поколений императорского клана, число его членов росло, и средства на их содержание не могли покрыть всех расходов. В результате придворный протокол постепенно смягчился и позволил членам побочных ветвей императорской семьи сдавать государственные экзамены, чтобы стать чиновниками, но при этом они должны были отказаться от своих первоначальных титулов и сдавать экзамены как простолюдины, используя только вымышленные имена. Независимо от того, выдержали они испытание или нет, они больше не могли использовать свои урожденные имена, поэтому Чжу Да мог использовать свой псевдоним (цзянь), который был его детским прозвищем — Чжу Дацзы. Но детское прозвище для императорских экзаменов выглядело слишком неформальным, поэтому он стал «Чжу Да». Примечательно, что на его картинах такая подпись почти никогда не встречается, однако его псевдоним (цзянь) и обстоятельства его сокращения до «Чжу Да» записаны в дошедших до нас Краевых записях провинции Цзянси, как и его первоначальное имя.

Среди китайских ученых также существуют разногласия относительно других псевдонимов Чжу Да, таких как Сюэ Гэ, Люй Хань и Бада Шаньжэнь. Согласно исследованиям почерка Чжу Да, выполненным Цай Синьи, многие достоверные подписи Бада Шаньжэня в ранние и поздние годы его жизни сильно отличались, что наводит на размышления об их подлинности [18, с. 235–264]. Анализируя его другой псевдоним — Бада Шаньжэнь — Чжу Лянчжи считает, что часть его, Бада Шань (八大山, в переводе — «Восемь великих гор»), можно трактовать по-разному, и что это буддийский термин, обозначающий мифическую гору — центр мира, окруженную восемью великими горами [19, с. 106–110]. Возможно, Чжу Да заимствовал этот термин из названия свитка «Бада Шань Цзюэцзин Те» другого великого мастера более ранней эпохи Юань Чжао Мэнфу, чтобы выразить свое одновременное восхищение и выдающимся предшественником, и Буддой. Эта догадка небезосновательна, ведь Чжу Да вступил в чань-буддийскую секту в возрасте 23 лет и после длительного периода обучения достиг сана «просветленного», став даже настоятелем храма. Таким образом, прозвище Бада Шаньжэнь метко выражает неразрывную связь Чжу Да с буддизмом.

До 1960-х годов из-за недостатка исторических материалов возникало много вопросов о жизни и рождении Чжу Да, но с обнаружением «Гэшаньского портрета» и некоторых других эпиграфических памятни-

ков ряд вопросов постепенно прояснился и был достигнут определенный консенсус. Было установлено, что Чжу Да был потомком в девятом колене Чжу Цюаня, семнадцатого сына Чжу Юаньчжана, основателя династии Мин, он наследовал титул пониже и жил в городе Наньчан; его дед, Чжу Дуо-Маци, генерал-управитель Фэнго, был поэтом и художником, а его пейзажные картины наследовали стиль живописи Ми (Ши). Отец Чжу Да, также искусный каллиграф и художник, был известен на правом берегу Янцзы. Его дядя также был художником и автором сочинения по истории живописи.

В целом, родословная Чжу Да также являлась объектом споров для многих китайских исследователей. Так, в статье Ван Шицина «Родословная Бада Шаньжэня», основанной на записях Ли Линя и Чжу Каньцзяня, художник рассматривается как представитель поколения «Тун», утверждается, что его генеалогическое имя — Чжу Тунжэнь, а в качестве косвенного доказательства используется «Стихотворение, начертанное на титуле дяди Бада Сяоина в Лэйфу», принадлежащее Чжу Каньцзяню [8, с. 585–614]. Согласно же исследованиям Ли Даня, дедом Чжу Да был Чжу Дуо-Маци, а отцом — Чжу Моу [11, с. 79–84]. Чжу Лянчжи в своих работах доказывает, что братом Чжу Да был Чжу Чжунъюнь, основываясь на остатках поэтического сборника Рао Юй Пака, буддийского брата Чжу Да, а также приводит косвенные доказательства из сборников Фан Ичжи и Чэнь Хунсу, что оба они были внуками Чжу Чжэньцзи, что доказывает, согласно родословной правящего дома, что Бада Шаньжэнь должен быть правнуком Чжу Чжэньцзи [19, с. 106–110].

Существуют также более систематические и авторитетные труды о настоящем имени Чжу Да, такие как публикации Яо Япина «Жизнь Бада Шаньжэня, восстановленная на основании “Гэшаньского портрета”, и настоящее ли имя Бада Шаньжэня “Чжу Да?”» и др. [21, с. 14–15; 20, с. 87–88], в которых тщательно анализируются происхождение настоящего имени Чжу Да и его биография. Автор подробно описывает историю жизни художника, который прошел путь от члена императорской семьи до придворного узника у маньчжуров, бежал и ушел в буддистское монашество на десятки лет, чтобы спасти свою жизнь, затем вернулся в Наньчан в возрасте 55 лет, где пережил период расцвета художественного творчества и, наконец, там же скончался. В целом, в китайской науке наблюдается все меньше разногласий по вопросам генеалогии и биографии Чжу Да, а также осмысления его художественного наследия.

Что касается исследований зарубежных ученых, то они, в основном, сосредоточены в Японии, США и России. При этом специалисты из каждой страны по-разному фокусируются на творчестве Чжу Да. Например, японские исследователи больше сосредоточены на практическом анализе применения стиля живописи Чжу Да, в то время как российские делятся на две группы: одни склоняются к историческому анализу положения Китая периода династии Мин и начала Цин, мимолетно упоминания самого художника, рисуя жизнь Чжу Да широкими мазками, однако его стиль и техника живописи почти не рассматриваются. Другие посвящают свои работы сравнительному анализу каллиграфии Чжу Да и Ши Тао, но больше внимания уделяется второму мастеру, в то время как выдающиеся каллиграфические достижения первого и его понимание живописи и каллиграфии как единого целого не учитывается. Между тем, С.Н. Соколов-Ремизов, к примеру, считал, что визуальная оценка играет важную роль в атрибуции китайской живописи и каллиграфии, поэтому стоит начать именно с нее [6, с. 161–176]. Ситуацию осложняет и то, что в российских музейных собраниях подлинные работы Чжу Да, к сожалению, отсутствуют.

В отличие от статей о Чжу Да, опубликованных зарубежными учеными, в исследованиях китайских специалистов, как правило, используется имя художника Бада Шаньжэнь, которое более известно в Китае и наиболее часто встречается на его подписных произведениях, его достоверность подтверждена историческими исследованиями. Это более точное имя художника, в отличие от его псевдонима (цзяня) Чжу Да. Зарубежные ученые ограничены старыми сведениями, не имеют переводов соответствующих исторических материалов, что затрудняет понимание этой особенности. Наблюдается и отсутствие подробных и объективных иностранных исследований о Чжу Да за пределами Китая, а большинство существующих ограничивается кратким описанием его жизни и основных произведений, что может быть связано с отсутствием информации и переведенных с китайского языка исторических материалов.

Судя по публикациям, иностранные исследователи, занимающиеся историей семьи и биографией Чжу Да, работают в Гонконге, на Тайване, в Соединенных Штатах Америки и Японии. Что касается его каллиграфии и живописи, то большинство ученых являются китайскими специалистами и работают в Пекине и Шанхае.

В начале XXI века появилось новое поколение экспертов, изучающих наследие Чжу Да. Интерес к его неординарной личности и его

выдающимся произведениям не угасает. Об этом свидетельствует выход двух крупных монографий о Чжу Да, изданных за последние два десятилетия. Одна из них, книга «Жизнь и труды Бада Шаньжэнь» автора Сяо Хунмина, представляет собой подробное исследование жизни художника, его родословной и дружеских связей [15]. Она входит в серию книг о Чжу Да, содержит много новых идей и может считаться достойным исследованием, но в ней есть и отдельные спекулятивные взгляды. Вторая — это уже упоминавшаяся нами монография Чжу Лянчжи «Исследование о работах Бада Шаньжэнь» (朱耷研究) [19]. Благодаря обнаружению большого количества новой информации, Чжу Лянчжи удалось уточнить происхождение Чжу Да, его биографию и этапы жизни, а также подробно представить более ста его друзей, большая часть которых, как, к примеру Хуан Дагу (黃大谷), не рассматривалась предыдущими исследователями. Чжу Лянчжи попытался представить свой собственный взгляд на сложные вопросы, которые давно обсуждались в академических кругах.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на существование обширного пласта научной литературы по отдельным аспектам биографии Чжу Да, в нем практически отсутствуют работы, предлагающие комплексный анализ его живописи в контексте развития художественных школ в Китае эпохи Цин. Его уникальное художественное дарование позволило ему создавать картины, по своему пластическому и образному языку намного опередившие свое время, и в дальнейшем оказать сильнейшее влияние на творчество современных художников. Именно этот исследовательский вектор, возможно, ляжет в основу работ нового поколения китайских и российских ученых.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* «Горы и воды»: китайская пейзажная живопись. — Москва: Белый город, 2008.

2. *Виноградова Н.А.* «Цветы — птицы» в живописи Китая. — Москва: Белый город, 2009.

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

4. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербург-Москва-Краснодар: Лань, Триада, 2004.

5. *Соколов-Ремизов С.Н.* От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX вв. — Москва: Государственный институт искусствознания, 1995.

6. *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / редакторы-составители П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2014.

7. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — Москва: Государственный музей Востока, 2014.

8. 汪世清，《八大山人的世系问题》，《上海古籍出版社》. — Ван Шицин. Родословная Бада Шаньжэня. — Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, Б.г.

9. 王方宇《八大山人论集》，《中华丛书》编审委员会，台湾, 1984. — Ван Фаньюй. Рассуждения о Бада Шаньжэне. — Тайбэй: Редакционная коллегия Китайской серии, 1984.

10. 赵祖尼. 对八大山人的系统研究。— 南昌： 江西美术， 2016. — Жао Зуни. Системное исследование о Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Изобразительное искусство Цзянси, 2016.

11. 李旦，《写意画派大师--八大山人》，江西人民出版社，1988年，《江西人民出版社》. — Ли Дань. Бада Шаньжэнь. Мастер школы письма и живописи. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988.

12. 刘蓉. 八大山人画的美。— 北京：民间艺术，2018年。— Лю Жун. Красота живописи Бада Шаньжэнь. — Пекин: Народное искусство, 2018.

13. Мемориальный зал Бада Шаньжэнь. Исследование о Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1986. — URL: https://book.douban.com/subject/26692148/ (дата обращения: 20.12.2022).

14. Полное собрание сочинений Бада Шаньжэнь. — Наньчан: Цзянсинское художественное издательство, 2000. — URL: https://book.douban.com/subject/1606890/ (дата обращения: 20.12.2022).

15. 萧鸿鸣《八大山人生平及作品系年》北京燕山出版社，2009. — Сяо Хунмин. Искусство Бада Шаньжэня и его этапы. — Пекин: Яншань, 2009.

16. 新藤武弘《八大山人与<安晚册>》 Fookwu, 1989. — Такеширо Синдо. Бада Шаньжэнь и его «Вечерний свиток». — Фукуи: Книжный магазин, 1989.

17. 方闻《八大山人生平与艺术之分期研究》南昌，江西人民出版社，1988. — Фан Вэнь. Исследование жизни и творчества Бада Шаньжэнь по этапам. — Наньчан: Народное издательство Цзянси, 1988.

18. 蔡星仪，《河水一担直三 —谈谈八大山人卖画的问题，《河北教育出版社》，2012. — Цай Синъи. Когда в реке возникают три потока: обсуждение продажи картин Бада Шаньжэня. — Шицзячжуан: Издательство «Хэбэйское образование», 2012.

19. 朱良志《八大山人研究》. 安徽教育出版社，2008. — Чжу Лянчжи. Этапы и характеристика живописи хуаняо Бада Шаньжэня // Исследование о Бада Шаньжэне. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство (Anhui Education Press), 2008.

20. 姚亚平，《从个山小像看八大山人的身世》，《地方文化研究》，2021年, № 05. — Яо Япинь. Действительно ли Бада Шаньжэнь носил имя «Чжу Да»: влияние истории семьи на Бада Шаньжэня // Краеведческие исследования в области культуры и искусства. — 2021. — № 5.

21. 姚亚平，《八大山人真名为“朱耷”吗：宗室家世对八大山人的影响》，文化艺术研究，2021， Vol. 14. — Яо Япинь. Жизнь Бада Шаньжэня, воссозданная на основе «Гэшаньского портрета», и настоящее ли имя Бада Шаньжэня — «Чжу Да»? // Исследования культуры и искусства. — 2021. — № 4.

А.Н. ГУМЕНЮК

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Дизайн», Омский государственный технический университет
e-mail: gumenyuk-alla@mail.ru

A.N. GUMENYUK

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department «Design», Omsk State Technical University
e-mail: gumenyuk-alla@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_379_387

АЛЬБЕРТ КАРИМОВ: ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР И ЕГО ВРЕМЯ

ALBERT KARIMOV: THE CHIEF ARCHITECT AND HIS TIME

Статья посвящена Альберту Миниховичу (Михайловичу) Каримову (1941–2015), главному архитектору Омска с 1975 по 2005 г. Акцентируются важнейшие факты творческой биографии, отмечается умение зодчего чувствовать время, работать в его стилевом формате: модернизма, постмодернизма, неомодернизма. Приводятся проекты и реализованные объекты, где проявляется авторский (творческий) почерк архитектора; отмечаются характерные черты. Приводятся памятные акции, посвященные 80-летнему юбилею архитектора.

The article is dedicated to Albert Minikhanovich (Mikhailovich) Karimov (1941–2015), the chief architect of Omsk from 1975 to 2005. The most important facts of the creative biography are emphasized, the ability of the architect to feel the time, to work in its style format: modernism, postmodernism, neomodernism is noted. Projects and implemented objects are presented, where the author’s (creative) handwriting of the architect is manifested; characteristic features are noted. Commemorative actions dedicated to the 80th anniversary of the architect are given.

Ключевые слова: Омск, архитектура, Альберт Каримов, авторские проекты, творческий почерк.
Keywords: Omsk, architecture, academician Albert Karimov, author's projects, creative style.

Альберт Миниханович (Михайлович) Каримов (1941–2015), заслуженный архитектор РФ, профессор, академик Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), крупный архитектор, градостроитель, главный архитектор Омска с 1975 по 2005 г. — личность неординарная, и уже в силу тридцатилетней службы в должности главного архитектора областного сибирского города-миллионника он вошел в историю Омска и заслуживает внимания исследователей архитектуры (рис. 1). О деятельности А.М. Каримова нередко писали в средствах массовой информации, его имя внесено в энциклопедии города Омска и Омской области [1, с. 503; 2, с. 447–448], а в 2021 г. к 80-летию со дня рождения Альберта Миниховича была выпущена книга Светланы Васильевой «Главный архитектор» [3]. Как правило, отмечая его заслуги перед городом, в публикациях указываются реализованные объекты авторства А.М. Каримова (и в творческих коллективах), со всем вниманием и подробно описываются их важность для города, технологические и конструктивные особенности, использованные строительные и отделочные материалы, без чего невозможно оценить значимость и сложность процесса проектирования и возведения объекта. Наша задача, отмечая заслуги А.М. Каримова в профессионально-общественной деятельности, талант проектирующего архитектора, акцентировать внимание на его авторском почерке, выявить характерные черты, присущие именно его профессиональному мышлению.

Альберт Каримов родился за два месяца до начала Великой Отечественной войны: 19 апреля 1941 г., в городе Омске, в семье учителей [4]. В 1958 г. Альберт Каримов поступил в Новосибирский инженерно-строительный институт им. В.В. Куйбышева (далее НИСИ) на архитектурно-строительный факультет и, будучи ленинским стипендиатом,



Рис. 1. А.М. Каримов. Главный архитектор Омска с 1975 по 2005 г.

окончил его с отличием в 1965 г. Интересно, на наш взгляд, впечатление омского архитектора Александра Бегуна от дипломного проекта А. Каримова, выполненного много лет назад: «Какого высочайшего уровня он был архитектор, я убедился, когда в 1995 году мы готовили выставку "Невостребованная архитектура" и Каримов принес свой дипломный проект "Город будущего" (проект города Ташара Новосибирской области — А.Г.). Это была работа на уровне великих Нимейера, Корбюзье, а ведь сделал ее Альберт Михайлович еще в пору студенчества» [3, с. 246].

После возвращения в 1965 г. в Омск (хотя поступали предложения работать на кафедре в НИСИ и стажироваться за границей), А. Каримов трудится в институте «Омскгражданпроект». Последняя его должность перед поступлением в 1971 г. в аспирантуру Московского архитектурного института (далее МАРХИ) — главный архитектор «Омскгражданпроекта». В книге «Главный архитектор» автор написала: «Тема научного исследования самого Альберта Миниховича была захватывающей дух: архитектурное проектирование в космосе, создание искусственных пространств жизнедеятельности на поверхности Луны. <…> Но произошла трагедия: в авиакатастрофе погиб научный руководитель Альберта Каримова, который все это и затевал» [3, с. 14]. В настоящее время информация кажется невероятной, тем не менее, год поступления архитектора в аспирантуру совпадает с успешной работой первого в мире «Лунохода — 1» на поверхности спутника Земли (17.11.1970–14.09.1971). Тема работы изменилась, защита диссертации состоялась в 1974 г., в ней рассматривались сборно-разборные мобильные конструкции для общественных зданий в районах промышленного освоения Сибири и подробно анализировалась проблема акустики зрительных залов [3, с. 14–15].

В 1975 г. Альберт Каримов вернулся в Омск и в 34 года стал самым молодым в СССР главным архитектором города. В понимании Альберта Миниховича главный архитектор города должен быть «автором сценария долгосрочного развития городской среды» [4, с. 4]. На основе этого сценария определяются приоритеты: что строить, где строить и когда строить, чтобы получить наибольший социальный эффект при минимуме затрат [4].

В течение своей профессиональной деятельности А.М. Каримов получал предложения работать и в столицах, и за рубежом, но не покинул Омск, оставаясь верным своему городу. И даже в непростые для России 1990-е гг., когда инвесторы не особенно заботились об архитектурном облике зданий, не говоря о градостроительных аспектах, главный архитектор

города выносил сложные вопросы на заседания Градостроительных советов, которые, как правило, становились открытыми площадками для дискуссии. Он призывал помнить о постулатах Афинской хартии, принятой конгрессом CIAM в Афинах в 1933 г., «которые определяют, что градостроительство является проявлением разума эпохи, и социальная политика государств должна быть направлена на гуманизацию сверхновых технологий и глобальных проектов, основанных на высокой морали» [4, с. 7]. В связи с проблемой гуманизации городской среды, главный архитектор в качестве примера приводил крупномасштабную градостроительную акцию середины XX века в Омске — превращение абсолютно степного города в «город-сад» при помощи создания системы непрерывного озеленения и обводнения города. Стоит отметить, что слоган «Река — главная улица города» реализовывался А.М. Каримовом на должности главного архитектора Омска крупномасштабной градостроительной акцией — поворотом города к реке, то есть главными фасадами возводимых зданий на красную линию набережных. Многие градостроительные работы в Омске непосредственно связаны с деятельностью главного архитектора, в том числе конкурсный проект концепции генерального плана города, проект детальной планировки одной из главных, широкомасштабных улиц Омска — улицы Маршала Жукова, программа градостроительного развития исторического ядра Омска «Омская крепость». Полный анализ градостроительных идей Альберта Каримова еще предстоит провести аналитикам и специалистам градостроения и урбанистики.

Возвращаясь к работе градосовета, возглавляемого главным архитектором города, следует подчеркнуть, что каждый значительный архитектурный объект неизменно обсуждался профессионалами; в дискуссиях, порой острых, рождался современный облик города. В силу этого Омск приобрел здания, которые потенциально станут памятниками советского периода. Среди них — модернистское здание с элементами деконструктивизма и с интерьерами в духе советского Ар деко — Омский музыкальный театр (1969–1981; арх. Д. Лурье, Н. Стужин, Н. Белоусова — Москва; интерьеры: арх. А. Каримов, дизайнер В. Десятов — Омск). Также объект советского модернизма, за который авторский коллектив получил премию Госстроя СССР, — Спортивно-концертный комплекс «Иртыш» (СКК им. В. Блинова; 1976–1983; арх. М. Хахаев, И. Голенко, Л. Маслова — Омск). В том же ряду — модернистской стилистики Торговый центр «Омский», удостоенный Государственной премии СССР (1984; арх. Ю. Земцов — Ленинград; арх. Ю. Зайченко, В. Паровышник — Омск). В постмодернистском ключе решена Омская государственная областная научная библиотека имени А.С. Пушкина (1986–1995; арх. Ю. Захаров, Г. Нарицина — Омск; скульптор В. Трохимчук — Санкт-Петербург). Этим по-имперски масштабным зданием А.М. Каримов также гордился и демонстрировал вместе с упомянутыми объектами в презентациях на крупных профессиональных форумах.

Будучи чиновником большого ранга, А.М. Каримов не оставлял занятия архитектурным творчеством. До своего назначения на пост главного архитектора города он уже был известен как автор крупного объекта в Омске — киноконцертного зала, возведенного в 1967 г. Долгое время здание, разработанное молодым архитектором (до его масштабной реконструкции в 2010–2011 гг.), оставалось отличным примером советского модернизма. Монументальное, с многочисленным остеклением, включающее в себя несколько объемов: фойе, зрительный зал и административный корпус, оно не выглядело тяжеловесным и не нарушало высотную красную линию исторических памятников. Внутренний световой дворик, имеющий выходы в закрытые помещения, реализовывал идею гуманизации среды — кроме комфортного пребывания зрителей во время антрактов на открытом воздухе, можно было отдохнуть у под сенью зелени у небольшого искусственного водоема. Широкое остекление здания со стороны площади Никольского собора — памятника архитектуры первой половины XIX в., создавало своеобразное «перетекание» внутреннего пространство во внешнее — прекрасную взаимосвязь помещений концертного зала с внешней средой. Многофункциональность зрительного зала предопределила серьезные разработки архитектурной акустики. Проект, где впервые в СССР была разработана трансформирующая акустическая раковина, был отмечен премией Госстроя РСФСР [3, с. 52]. Акцентируем внимание на том, что уже в этом проекте молодого архитектора, практически вчерашнего студента, начинает формироваться творческий почерк А.М. Каримова: инновационный подход в проектировании, учет средовой составляющей, образная монументальность и одновременно визуальная компактность объема с большими площадями, отказ от излишней детализации фасадов.

Творческий почерк А.М. Каримова совершенно отчетливо характеризует его авторский проект Дома политпросвещения, который выполнялся еще в институте «Омскгражданпроект» (1974; ныне Региональный центр по связям с общественностью) (рис. 2). К сожалению, проект до конца не был реализован и тем самым утратил свою первоначальную ориги-

нальность: не выполнен модернистстский прием «излома» в верхней части здания, колористически не выделены вертикальные, попарно протянутые, выступы стен, что должно было создавать светотеневые и цветовые контрасты фасадов. Заострявшие образ здания приемы остались в чертежах. Тем не менее, здание выглядит монументально: компактность главного объема сохранилась, монохромность фасадов придала ему определенную брутальность (рис. 3); высотная красная линия рядом стоящих зданий не была нарушена. В интерьерах Дома политпросвещения для акустики зала заседаний и его освещения были применены инновационные материалы и конструкции, что характерно для архитектора, искавшего, как правило, наиболее эффективное решение.







Рис. 2. Дом политпросвещения. 1974. Проект. Арх. А. Каримов [4, с. 15]

Рис. 3. Дом политпросвещения (ныне Региональный центр по связям с общественностью). 1974. Арх. А. Каримов

Рис. 4. Евангелическо-лютеранская церковь Урала, Сибири и Дальнего Востока в Омске. 1992–1994. Арх. И. Швигер, А. Каримов, С. Цибин

Из значительных церковных объектов А.М. Каримова — получившая диплом Международного фестиваля «Зодчество» Евангелическо-лютеранская церковь Урала, Сибири и Дальнего Востока в Омске (1992–1994; соавторы: арх. И. Швигер — Германия; арх. С. Цибин, Омск) (рис. 4) и Христо-Рождественский собор, сооруженный в левобережной части города (1998–2001; соавтор: арх. А. Слинкин). При всей лапидарности пластики объемов и фасадов кирхи и значительности размеров православного храма оба объекта лишены оттенка брутальности, характерного

для каримовского почерка последних лет. На наш взгляд, здесь работает творческий коллектив, и нет доминирования одного из авторов, но градостроительное решение и в целом средовой подход остаются за главным архитектором. Кирха поставлена в заметной близости к Иртышу и формирует со стороны реки высотный абрис города, а вместе с другими зданиями — речной фасад Омска. Христо-Рождественский собор, ставший высотной доминантой среди жилых многоэтажек Левобережья, создает вокруг себя сакральное пространство. Ориентированный в своей стилистике на образцы допетровского зодчества XVII в. и имеющий в пластике фасадов белые декоративные детали на краснокирпичном фоне, он своим цветовым решением корреспондирует окружающей жилой застройке. В обоих случаях налицо средовой подход, характерный для архитектурного мышления А.М. Каримова.

Монументальной весомости и компактности объемов А.М. Каримов остается верен в проекте семиэтажного неомодернистского здания Первомайского отделения Сбербанка на улице Красный путь. И здание банка, и решенное в той же стилистике административное здание Транссибнефти (диплом Союза строителей, 1997) не утрачивают своего масштаба и устойчивой надежности, несмотря на значительное количество стекла в витражах и прозрачных эркерах. Этот визуальный эффект создают аскетичный в пластике компактный объем операционных залов банка и, словно «граненый», доминирующий в общей композиции, угловой объем здания Транссибнефти (1990-е; оба здания; соавтор: арх. М.Ю. Леженин).

Интересен и неоднозначен своей повышенной экспрессией фасадов ансамбль зданий по улице Чапаева, исполненный в постмодернистской стилистике (1997; соавтор: арх. М.Ю. Леженин). Художественно-образное решение здания Пенсионного фонда отсылает зрителя к русскому стилю допетровского зодчества; по словам самого А.М. Каримова — в основу замысла легла «адаптированная цитата из истории архитектуры Древней Руси» (1). В постройках использован национальный материал — красный облицовочный кирпич; в традиционной белой расколеровке выполнены мощные наличники высоких эркеров и небольших оконоконцев, соединенных попарно. И хотя в облике зданий не видится прямого цитирования, но пластику их фасадов можно отнести к свободному пересказу архитектурных мотивов московско-ярославской школы XVII в., традиции которой позднее проявились в «русском стиле» второй половины XIX столетия. В данном варианте традиция была переосмыслена,

и «русский стиль» представлен в постмодернистском ключе посредством брутального языка омских архитекторов. На довольно стесненном участке перед зданием Пенсионного фонда была организована площадь, с которой хорошо обозревается пластический акцент фасада — вынесенный вовне вертикальный каркас лестнично-лифтового холла. Инновационные приемы, в этом случае пластические и конструктивные, — характерные черты творческого почерка главного архитектора города.

Анализируя авторские (соавторские) проекты и постройки Альберта Каримова, можно выделить основные черты творческого почерка архитектора. В определенные временные периоды зодчий хорошо чувствовал время и работал в его стилевом формате: начинал в модернистской стилистике 1960-х; работал на границе модернизма и постмодернизма 1980–х; энергично вписался в стилевую волну неомодернизма 1990-х — начала 2000-х (попутно заметим, что временные границы стилевых потоков для городов, удаленных от столиц, более подвижны, и стилевые волны могут накладываться друг на друга). Характеристика места, где предполагалось возведение объекта, безусловно, учитывалась архитектором при проектировании. Монументальность и весомая материальность, компактность объемов с выделением главной композиционной составляющей, отсутствие излишней детализации и, тем самым, строгость, а в некоторых объектах — брутальность образов, стремление к инновационным методам в проектировании — это характерные признаки творческого почерка архитектора А.М. Каримова.

В заключение стоит отметить еще одну профессиональную «линию» в многогранной деятельности архитектора — пристальное внимание к процессам реновации городской среды, изучение и непосредственное участие его в проектах реставрации памятников архитектуры города, защита сохранности культурных объектов Омска — с 2008 и до 2015 г. он будет возглавлять Омское областное отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры [5]. Именно в отреставрированным под руководством А.М. Каримова Органном зале Омской филармонии осенью 2021 г. прошел вечер, посвященный памяти архитектора. Пришло много друзей и коллег; приехали архитекторы из других городов — это и понятно. А.М. Каримов был уважаем собратьями по цеху: неоднократно избирался делегатом архитектурных съездов СССР, РСФСР и России, где непременно ярко и аргументированно выступал; был сопредседателем Совета главных архитекторов городов России (1990); избирался членом правления Союза архитекторов РСФСР, многократно делегирован в разные страны для участия во Всемирных конгрессах; открыто в публикациях заявлял о проблемах в области архитектуры, призывая к тонкому и интеллектуальному подходу в планировании городов [6], — всего не перечислить.

В настоящее время набережная на реке Оми (рядом с домом самого архитектора) названа именем академика Альберта Каримова. К 80-летию зодчего (19 апреля 2021 г.) в память об Альберте Миниховиче была проведена научная конференция «Каримовские чтения», организованная кафедрой архитектурно-конструктивного проектирования Сибирской автодорожной академии (СибАДИ), где при активном участии А.М. Каримова в 2009 г. по программам МАРХИ открылась специальность «Архитектура». Каждый год в Омске осуществляется выпуск дипломированных молодых архитекторов — дело академика Альберта Каримова продолжается.

Примечания:

1. Записано в 21.04.2001 при личной беседе автором статьи с А.М. Каримовым.

Список литературы:

1. Энциклопедия города Омска : в 3 т. / под ред. И. А. Кольца, Г. А. Павлова, А. П. Толочко. — Т. 3 : Омск в лицах. Кн. 1 : А–К. — Омск : ООО «Издатель-Полиграфист», 2011. — 648 с. .: ил., порт.

2. Энциклопедия Омской области: [в 2 томах / редколлегия: В.Н. Русаков (главный редактор) и др.]. Том 1: А-М. — Омск : Омское книжное издательство, 2010. — 591 с.: ил., карты, ноты, порт., [4] л. ил.

3. *Васильева С.* Главный архитектор / С. Васильева. — Омск: типография «Золотой тираж» (ООО «Омскбланкиздат»), 2021. — 316 с.

4. Архитектор Альберт М. Каримов. Буклет / составители А. Денисов, О. Михеев, А. Солотюшин. — Омск: ИПТ «Омскбланкиздат», 2001. — 58 с.

5. *Каримов А.М.* Архитектурно-градостроительный подход к регенерации историко-архитектурной среды города Омска / А.М. Каримов // Омская крепость: историко-культурное наследие: сборник материалов Омской городской научно-практической конференции (Омск, 25 ноября 2010 г.). — Омск: Издательский дом «Наука», 2011. — С. 55–59.

6. *Каримов А.М.* Основные направления развития архитектуры и гра-достроительства в XXI веке. Омские традиции и мировой опыт / А.М. Каримов // Архитектура и строительство. — 2011. — № 9 (96). — URL: http://ids55.ru/ais/articles/architect/401-xxi-html (дата обращения: 22.08.2023).

Е.И. КОВЫЧЕВА
Доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: el_kovich@mail.ru

Л.Р. ЯКОВИЦКАЯ
Архитектор, директор ООО «Эстакада», старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
e-mail: lubov21aw@mail.ru

E.I. KOVYCHEVA
Doctor of Science (Art), Associate Professor, Head of the Department of Decorative and Applied Arts and Crafts, Udmurt State University
e-mail: el_kovich@mail.ru

L.R. YAKOVITSKAYA
Architect, Director of LLC «Estakada», Senior Lecturer of the Department of Decorative and Applied Arts and Folk Crafts, Udmurt State University
e-mail: lubov21aw@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_388_402

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ПАМЯТНИКА И.Д. ПАСТУХОВУ РАБОТЫ СКУЛЬПТОРА И.С. ЕФИМОВА В ИЖЕВСКЕ

THE HISTORY OF CREATION AND THE CONCEPT OF RECONSTRUCTION OF THE MO-NUMENT TO I.D. PASTUKHOV BY THE SCULPTOR I.S. EFIMOV IN IZHEVSK

Памятник советскому историческому деятелю И.Д. Пастухову создан московским скульптором И.С. Ефимовым и установлен в Ижевске в 1933 году. Эта редкая авторская монументальная скульптура сейчас требует реконструкции. Представлены история создания и размещения памятника в городском пространстве, концепция обновления, предложенная студентами Удмуртского Государственного университета.

The monument to the Soviet historical figure I.D. Pastukhov was created by the Moscow sculptor I.S. Efimov and installed in Izhevsk in 1933. This rare author's monumental sculpture now requires reconstruction. The history of the creation and placement of the monument in the urban space, the concept of renovation proposed by students of the Udmurt State University is presented.

Ключевые слова: монументальная скульптура, советское искусство, средовое проектирование, история искусства Удмуртии.
Keywords: monumental sculpture, Soviet art, environmental design, art history of Udmurtia.

Законы монументальной скульптуры в наши дни испытывают негативные влияния из-за тенденций постмодернизма, которые уводят идейный замысел памятников в иронию и бытовизм, а формальное решение — во вседозволенность. На примере памятников последних лет в Ижевске хорошо заметно изменение сюжетов скульптур на занимательные вместо значительных, уменьшение до неприемлемо маленьких размеров, внедрение в эту сложную и ответственную сферу искусства самодеятельных скульпторов, слабо владеющих пластикой, пропорциями, анатомией человеческой фигуры. Отсюда — возрастание роли исторических памятников, созданных профессиональными мастерами.

1 мая 2023 г. исполнилось 90 лет со дня открытия на центральной площади столицы Удмуртии памятника местному революционеру, первому председателю Ижевского горсовета И.Д. Пастухову, работы известного московского скульптора И.С. Ефимова. Значение этого монумента для Ижевска в том, что вплоть до последних десятилетий он оставался единственным художественно оригинальным. Сегодня его состояние и расположение в архитектурном пространстве оставляет желать лучшего. Реставрация, выполненная в конце 2022 г., выразилась в косметическом ремонте, не решила проблему утрат памятника, неудачного размещения в среде, и как следствие — искажения идейного замысла и потери воспитательного значения.

Как утверждает опытный архитектор и преподаватель Удмуртского государственного университета Л.Р. Яковицкая, «у Ижевска есть шанс стать примером бережного отношения к памятникам» [18]. 4 апреля 2021 г. в преддверии Международного дня памятников студентами специальности «Монументально-декоративное искусство» был проведен пикет у монумента, расположенного вблизи университета. Цель акции — привлечь внимание к плачевному состоянию объекта культурного наследия регионального значения. Реконструкцию скульптуры и прилегающей территории студенты во главе с преподавателем сочли своей насущной задачей, надеясь поэтапно решить ее. Раскроем суть проекта, ознакомив с историей создания памятника.

Иван Семенович Ефимов (1878–1959) известен массовому зрителю как скульптор-анималист, хотя правильнее было бы отметить творческий универсализм ученика и близкого родственника В.А. Серова. Вместе с супругой Н.Я. Симонович-Ефимовой (1877–1948) они были основателями одного из первых в России профессиональных театров кукол, где куклы, которых авторы называли «движущейся скульптурой», ширма, декорации, афиши было сделаны их умелыми руками, где вдвоем они были сочинителями пьес, опытными актерами-кукловодами, режиссерами постановок, создавшими заново законы кукольного действа. Интересно литературное наследие творца [4]. Педагог, двенадцать лет жизни отдавший делу обучения молодых скульпторов во ВХУТЕМАСе, он щедро делился секретами мастерства. Заслуживают внимания его заметки о художниках-современниках, статьи о народном искусстве, большим знатоком и ценителем которого он был. Как мастер изобразительного искусства И.С. Ефимов также был разнопланов: великолепный рисовальщик, иллюстратор, прикладник, скульптор, открывший новое направления этого вида искусства — «сквозную скульптуру» или «скульптурную графику», применявший, кроме привычных материалов, стекло, фаянс и даже бумагу. Его станковые и садово-парковые анималистические скульптуры лю-бимы зрителями за эмоциональность, которую хочется назвать отзыв-чивостью, контактностью.

Но рамки анималиста тесны для этого мастера. Н.Я. Симонович-Ефимова пыталась доказать, что «зверей Ефимов любит изображать, потому что в них больше простора для осуществления его художест-венных идей, мир животных обладает большим разнообразием форм, чем люди <…> Если посмотреть каталог скульптурных работ Ефимова, там

насчитывается столько же “тем человека”, как и “тем зверя”» [11, с. 55]. Сам же мастер с присущим ему остроумием писал: «У меня немного такое впечатление, что не хочет какая-то группа скульпторов пускать меня в монументалисты: “Сиди, “сукин сын”, делай “сукиных детей”» [4, с. 56]. Широта его натуры, физическая сила, требующие размаха и удали, грандиозность замыслов, стремление к лаконичности художественного языка и внутренней энергии образов — все выдавало в нем монументалиста. Тринадцать раз мастер выполнял эскизы памятников (К. Марксу, А. Навои, А. П. Чехову, В.В. Маяковскому, И.А. Крылову, З. Космодемьянской и др.). В 1924 г. на конкурсе памятника А.Н. Островскому он разделил второе место с А.С. Голубкиной, победил Н.А. Андреев. В 1937 г. был отмечен эскиз его конного памятника В.И. Чапаеву, но осуществление скульптур в материале так и не состоялось, поэтому воплощенный монумент И.Д. Пастухову в Ижевске был дорог автору.

Исследователи творчества скульптора И. Хвойник [13] и М. Нейман [10] лишь упоминают о памятнике. А.Б. Матвеева [8], не останавливаясь на особенностях скульптуры, сделала критические замечания по поводу постамента, поскольку один из рельефов оказался сзади. Ижевский искусствовед Е.Ф. Шумилов [17] разобрал отдельные композиционные особенности монумента, но не стремился развить суждения из-за общего характера исследования. Впервые историю создания памятника восстановила одна из авторов данной статьи [9], опираясь на письма Ефимовых, периодику и архивные материалы. С того момента появились новые сведения о Пастухове, его личность сейчас рассматривается в современной трактовке событий Ижевско-Воткинского восстания 1918 г., изменилась среда памятника и отношение к нему, что потребовало уточнений в его истории.

Вернемся к началу 1930-х гг., когда М.Т. Маркелов (1899–1937), молодой ученый-этнограф, мордвин-эрзя по национальности, привлек супругов Ефимовых к работе в Центральном музее народоведения в Москве. Ученого и художников связывала дружба и сотрудничество, с 1933 г. по переписке, так как Маркелов был арестован по общему для финно-угорской интеллигенции «Делу Софин», сослан в Томск и расстрелян в 1937 г. [6]. В июне-июле 1930 г. на лошадях и лодке, а чаще пешком, Ефимов в составе экспедиции пересек с юга на север Вотскую автономную область (Удмуртская Республика), увлеченно фиксируя в рисунках образы удмуртских крестьян, их быт и обряды, деревянную архитектуру, диковинные для взгляда горожанина трудовые инструменты [7]. Сохранились его за-

писки об этих днях: «Мы проплыли около 200 верст по реке Чепце, приехали потом в Ижевск, сделали не без блеска доклады и выставку о работе экспедиции. Результат — заказали мне 6 картин из вотской жизни и в конце заседания попросили, не могу ли я помочь по постановке памятника местному деятелю Пастухову. На другой день я говорил с председателем облисполкома. Согласился» [2, с. 140]. В ноябре 1930 г. чету Ефимовых пригласили в Ижевск на празднование 10-летия Вотской автономной области. Нина Яковлевна делала зарисовки, писала свежие по исполнению этюды на сюжеты праздника. Иван Семенович изучал документы о жизни своего героя, беседовал с его родными.

Иван Дмитриевич Пастухов родился в 1887 г. в многодетной семье потомственного рабочего Ижевского оружейного завода. В 1905 г. он вступил в ряды местной ячейки Российской социал-демократической рабочей партии, в 1910 г. был арестован и лишен права работать на государственных заводах, скрывался на Дальнем Востоке и в Петербурге. После ареста в 1914 г. сидел в «Крестах» и отбывал ссылку в Енисейской губернии, вернулся в Ижевск после Февральской революции 1917 г., стал во главе ижевской организации большевиков, был избран председателем исполкома Ижевского совета. На этом посту он добился признания городом огромного по меркам тех лет поселка Ижевского завода, способствовал созданию милиции, обучению неграмотного населения, в том числе мусульманского.

Рост безработицы и снижение заработной платы в 1-й половине 1918 г., запрет исполкома на торговлю от подсобного хозяйства, которое имелось почти у всех ижевских рабочих, стал причиной антибольшевистского восстания. Когда сторону возмущенных рабочих принял «Союз фронтовиков» первой мировой войны, имевших дома немало оружия, уничтожение просоветских сил было предрешено. 4 августа 1918 г. Пастухов выступал на митинге, информируя рабочих о положении Красной Армии под Казанью, где продвижение чехословацкой дивизии грозило прервать сообщение с Москвой, призывал рабочих с оружием в руках встать на борьбу с контрреволюцией. Около тысячи ижевских большевиков уехали на фронт, но Казань пала. 8 августа заводской гудок дал новый сигнал, восставшие вооружились на складах завода винтовками, захватили не взорванный красными при отступлении склад с патронами, гранатами, пулеметами. Была свергнута власть большевиков в Сарапуле, к ижевским повстанцам присоединились рабочие Воткинского завода и недовольные

продразверсткой крестьяне. Антисоветский мятеж на территории Удмуртии стал самым крупным в России за историю Гражданской войны, численность повстанческой Прикамской народной армии составляла около 25 тысяч человек.

В первые дни было расстреляно большевистское руководство Ижевска. Накануне на завод пришла заработная плата, половину многомиллионной суммы удалось захватить Пастухову. Его братья вывезли на подводах ассигнации и серебро, закопав их в лесу. За голову Ивана Дмитриевича была назначена большая награда, большевика выдал лесник, перевозивший его на лодке через ижевский пруд. Пытки с требованием выдать месторасположение денег закончились захоронением его, еще живого, на Троицком кладбище. После взятия Ижевска армией В.М. Азина в ноябре 1918 г. брат Пастухова вернул спрятанные деньги в казну. Большинство ушедших за Каму повстанцев с семьями вернулись в Ижевск и Воткинск. Многие снова приступили к работе на заводе, так ценилась их квалификация. Около 3 тысяч бойцов ушли с армией адмирала А.В. Колчака на восток, после ее уничтожения оставшиеся в живых осели в Манчжурии и США.

Еще в 1918 г. в честь И.Д. Пастухова была переименована одна из улиц Ижевска. К концу 1920-х гг. начинают мифологизироваться уходящие в историю события гражданской войны, для чего необходимы герои в ореоле мучеников. Страшная смерть И.Д. Пастухова сделала его таковым. В 1929 г. останки были перезахоронены на Братском кладбище, а в 1967 г. — у обелиска борцам за советскую власть на бывшей Красной площади, где сейчас восстановлен взорванный Михайловский собор. Отношение к большевику как к культовой фигуре доказывает создание в доме семьи Пастуховых музея, присвоение его имени библиотеке. Показательная героизация стала причиной возведения памятника. Именем Пастухова была названа площадь около заводского собора Александра Невского; разобрав колокольню, его переоборудовали в кинотеатр, при котором функционировал музей атеизма. С центральной в ту пору площади начинались праздничные демонстрации, здесь лучших школьников принимали в пионеры.

И.С. Ефимов дал согласие на создание монумента в июле 1930 г., в ноябре он собирал информацию о своем герое. Тогда же было получено предложение организаторов художественно-театрального техникума, помочь в налаживании процесса обучения. Мастер начал настраивать су-

пругу на организацию выставки работ в столице Удмуртии, на гастроли их театра, участие в краткосрочном, интенсивном курсовом обучении студентов. В феврале 1931 г. Ефимовы прибыли в Ижевск с выставкой, посвященной удмуртам, эскизом памятника И.Д. Пастухову, кукольным театром, выступления которого были разрешены после просмотра Облита и ГПУ. Но в одном из писем Н.Я. Симонович-Ефимова замечает, ее картины «местным нотаблям» не нравятся [с. 119–120]. Причина негативного отношения — в религиозно-обрядовой тематике, которая попадает под запрет. Но картины, рисунки и альбом литографий все же приняли в местный музей, а Н.Я. Симонович-Ефимова получила заказ на написание двух огромных картин на тему юбилейных празднеств «Красный обоз в Ижевске» и «Празднование 10-летия УАО». 19 апреля 1931 г. президиум Ижевского горсовета поручил инженеру Шабсюку и председателю горсовета Матвееву подписать договор на создание памятника с профессором Ефимовым [14]. Работу Иван Семенович начал в мае 1931 г., а 1 июня уже демонстрировал комиссии в Ижевске проект и чертежи. В протоколе записали: «1. Проект памятника И.Д. Пастухову одобрить. 2. Считать необходимым поставить памятник в саду против горсовета на свободном месте с торцовой стороны заводского архива согласно представленной скульптором планировке. 3. Произвести точную съемку рельефа местности в натуре для установки памятника в текущем сезоне» [15].

Летом 1931 г. Ефимовы вновь должны были приехать в Удмуртию с экспедицией М.Т. Маркелова, но приглашения не последовало. Причиной стала статья в «Ижевской правде», критиковавшая их интерес к ритуальной культуре в ущерб «интересам социалистического строительства» [3]. Ученый и художник уехали с этнографическими целями Башкирию, Нина Яковлевна прямо в квартире писала заказанные картины. Лепить скульптуру из глины в натуральную величину Иван Семенович начал в ноябре. Он делал это в помещении Гауптвахты Центрального музея народоведения в Нескучном саду (помощники лишь набрали предварительный объем) несмотря на то, что ходил на костылях, излечиваясь от язвы ноги, полученной в экспедиции. Скульптор оставался ночевать у Маркеловых, имевших квартиру при музее, чтобы не тратить время на дорогу. 12 ноября он сообщает в письме сыну гидрогеологу в Сибирь: «Сегодня я начал как следует лепить Пастухова. Без костылей; лажу в клетке совершенно как орангутанг. А клетка ведь над ним установлена вроде твоей вышки буровой. Я как-то думал, что это труднее и сложнее лазить, а ведь

оказывается так как это 1 ½ роста — станешь на табуретку, вот тебе и лицо. Тут в Музее тем хорошо, хозяйство большое — понадобилось подгородить еще доски, пошел — бери дубовые дюймовые, положил посередине его роста сидишь, и доска пружинит покачивается. Целый день проработал и стало можно смотреть без ужаса <…> штаны ему справил, теперь еще день голова и перед блузы. Приблизились, одолеем. Авось» [2]. 12 декабря 1931 г. в Ижевский горсовет пришла телеграмма о завершении памятника в глине, скульптор просил организовать комиссию по приему. 20 января 1932 г. приехавшие в Москву члены комиссии приняли памятник и картины Н.Я. Симонович-Ефимовой. Местоположение ее произведений «Празднование 10-летия Удмуртской автономной области» и «Красный обоз в Ижевске» затерялось, сохранились только эскизы: первой — в мемориальной мастерской Ефимовых, второй — в Государственной Третьяковской галерее. Формовка и отливка статуи в бронзе была произведена на ленинградском заводе «Монумент-скульптура».

Скульптура обладает ярким творческим решением. Коренастая фигура героя-пролетария наполнена силой и уверенностью. Могучие плечи обтянуты распахнувшейся на груди рубахой. Привычно закатаны рукава, обнажающие крепкие руки мастерового. Автор ввел в композицию изображение слесарных тисков. Они конкретизировали предметную среду, приобрели метафорическое звучание, перечеркнутые двумя прислоненными к станку винтовками, что напоминало, что Ижевский завод был кузницей стрелкового оружия для России.

Поражает способность И.С. Ефимова найти выразительную позу. Главный мотив скульптуры — призыв подняться на защиту города, поэтому смысловой и композиционной доминантой скульптуры стал жест вытянутой руки. Скульптор учел, что зрительно часть объема будет уменьшаться, поэтому преувеличил ее длину. Жест от этого приобрел должную властность. Взгляд зрителей чувствует горизонталь руки, удлиненную линией плеч, усиленную рисунком складок рубахи и отставленной ноги. Кажется, герой весь устремлен туда, где решается судьба Ижевска, оказавшегося в самом горниле гражданской войны. Лицо Пастухова, наоборот, решительно повернуто в противоположную сторону. Движение руки уравновешивается направлением винтовочных прикладов и штыков. Особенно хорошо четкий повтор винтовок чувствовался сзади, усиленный геометрией станины тисков. В противопоставлении вертикальных опор и горизонтального стола она воспринималась как схема. Это придавало незыблемость массивной

фигуре рабочего, предельно обобщенной, благодаря значительной ширине рубахи и брюк. Но за большими объемами мы прекрасно чувствуем формы мужского тела: развитый плечевой пояс, сильную спину, крепкие руки и ноги, колоннообразную шею, голову с округлым затылком и выразительным профилем. Лепка головы тоже обобщена, однако лицо с массивным подбородком и коротким прямым носом портретно. С разных точек зрения оно приобретает разные выражения: то властность, то спокойствие, то даже затаенную грусть. Ефимов сумел передать главную черту своего героя — силу воли и жизненную активность.

Переход от движения к статике, контраст горизонталей и вертикалей создают в скульптуре ощущение динамичности. Это говорит о пристальном изучении натуры, о понимании наследия русских скульпторов-классицистов. При этом, образ, созданный И.С. Ефимовым, влился в русло поисков художниками 1920–30-х гг. «героя своего времени». В соответствии с сохранившимися еще в то время авангардными тенденциями, пропорции фигуры были несколько нарушены. Герой слишком приземист, но сознательная «ошибка» дала возможность подчеркнуть роль указующей руки.

14 октября 1932 г. президиум Ижевского горсовета определил местом установки памятника угол улиц Советской и Коммунальной (сегодня М. Горького), вопреки первоначальному плану И.С. Ефимова. Причиной стало то, что предложенное автором место утратило свое значение с возведением напротив б. Собора А. Невского огромного по меркам того времени Клуба Октябрьской Революции (КОРа). Возведение клуба историки архитектуры сейчас называют градостроительной ошибкой, был нарушен исторический ансамбль завода, собора и площади, возведенный в 1820-е гг. выпускником Академии художеств, учеником и последователем А.Д. Захарова С.Е. Дудиным. И.С. Ефимов планировал установить памятник на месте снесенной в 1918 г. Михайловской колонны (маленькой копии Александрийской колонны на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге). Вознесенный на постамент, обращенный лицом к Дому правительства бронзовый Пастухов, указывал бы на завод, что соответствовало его последней речи 4 августа 1918 г.: «Бьет последний час, и в этот час мы оставляем станки, берем винтовки и идем в последний решительный бой» [1, с. 37].

Открытие памятника предполагалось приурочить к 7 ноября 1932 г. Президиум горсовета предписывал Горкоммунотделу все работы по планировке участка и изготовлению постамента произвести до 1 ноября [15]. Государственная контора «Удмуртстрой», с которой был заключено соглашение на проведение работ, выполнить их за 15 дней не могла. Более того, пришлось дополнительными постановлениями и служебными записками стимулировать ускорение строительных работ и завершение их к следующему большому празднику — 1 Мая.



Рис. 1. Открытие памятника И.Д. Пастухову. 1 мая 1933 г. Ижевск

В этот день и состоялось открытие памятника. Вот что писала об этом событии газета «Ижевская правда»: «Колонны демонстрантов окружили трибуну, тов. Александров (председатель горсовета) открыл митинг, посвященный первомайскому празднику и памяти И.Д. Пастухова. С речью на открытии памятника выступил тов. Ельцов: “Сегодня мы открываем памятник первому председателю горсовета, организатору ижевских большевиков, стойкому ленинцу тов. Пастухову, замученному белогвардейцами. Склоним знамена, обнажим головы. Почтим память Ивана Пастухова повышением темпов социалистического строительства”. Под торжественные звуки похоронного марша и троекратный залп с памятника упало покрывало» [5]. По сведениям краеведа О.В. Севрюкова, автор монумента тоже стоял на трибуне слева от монумента. У подножия расположился оркестр духовых инструментов и отряд красноармейцев с винтовками, для произведения залпа. Около памятника — почетный караул из близких друзей большевика и старики-родители со слезами на глазах (рис. 1).

Установка памятника на пересечении двух главных улиц, под углом в 45 градусов к собору подчеркивала значение площади, где со-средотачивались колонны демонстрантов, поворачивавших здесь, как будто повинуясь жесту указующей руки Пастухова, на ул. Советская, в направлении б. Красной площади, где у памятника борцам революции снова проводился митинг. Соседство с огромным собором вынудило поставить скульптуру на высокий, богато профилированный и украшенный постамент, поставленный на трехступенчатое основание, что еще больше нарушало пропорции фигуры (рис. 2).



Рис. 2. Памятник И.Д. Пастухову работы И.С. Ефимова, угол ул. Коммунальной и ул. Советской г. Ижевск, сзади бывший собор А. Невского. 1940–50-е гг.

Для убранства постамента автор сделал два многофигурных рельефа. Мастер лепил их эскизно, но сумел наполнить ощущением революционной романтики, передать тревожную атмосферу гражданской войны. Художника привлекло само действие, эмоциональный настрой участников. На первом рельефе изображен уход рабочих на фронт, организованность и сплоченность которых подчеркнута повторами фигур, винтовок, окон заводского здания. Во втором рельефе чувствуется динамика боя вчерашних оружейников с конными офицерами, составившими ядро мятежа на Ижевском заводе. Здесь впервые в творчестве И.С. Ефимова получил развитие мотив коня и всадника. Ефимов не раз обращался к этому сюжету в 1930-е гг.: в фарфоровых конных статуэтках советских полководцев, композиции «Взятие командных высот», эскизе памятника В.И. Чапаеву. Второй рельеф оказался на задней плоскости постамента и в те годы был не виден. В 1950-е гг., когда напротив главного фасада б. собора был возведен памятник И.В. Сталину, с окружавшими его трибунами, монумент Пастухову потерял свое значение. Вокруг него возвели двухъярусную клумбу, ее можно было обойти и рассмотреть рельеф на обратной стороне постамента, который был упрощен и получил скромную, однотонную окраску.

В 1960-е гг. площадь Пастухова утратила свою роль, демонстрации стали проходить на ул. Пушкинской, где возвели новое здание Совета министров УАССР и Обкома КПСС. В связи с реконструкцией сквера около кинотеатра «Колосс», по решению Ижевского горсовета от 13 сентября 1967 г., памятник был перенесен на новое место. Коллективом архитекторов института «Удмуртгражданпроект» под руководством Б.С. Чичкина была спроектирована небольшая площадь на пересечении улиц Коммунаров и Красногеройской. Она приобрела замкнутость, благодаря посаженным вокруг голубым елям. В связи с реконструкцией 1987 г., к 70-летию Октябрьской революции, на средства городского субботника, монумент приобрел удачный по рисунку и пропорциям постамент (авт. А.Н. Зорин, С.А. Макаров). Лестницы и мощеные дорожки позволяли подойти к монументу спереди и сзади, рассмотреть рельефы, вынесенные на отдельную стелу. Мягко освещали памятник в вечернее время два фонаря строгой формы (рис. 3).



Рис. 3. Памятник И.Д. Пастухову, угол ул. Коммунаров и ул. Красногеройской г. Ижевск, 1980 г. Фото автора

Однако все что, происходило с памятником в последние десятилетия, не выдерживает критики. Рельефы и стоящие у станка винтовки были украдены на вторсырье в начале 2000-х гг. Неоднократно звучали искаженные сведения об авторстве памятника И.Д. Пастухову в местных телевизионных программах и периодике. В 2019 г. бронзовую скульптуру покрасили черной краской, что недопустимо для охраняемого объекта. Администрация Индустриального района г. Ижевска не имела согласованной документации на проведение работ, нарушив Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов России». Глава Ижевска получил требование об устранении нарушений закона от прокуратуры, а Удмуртское региональное отделение

Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры выписало предписание с требованием срочного восстановления исторического облика памятника, не ограничиваясь косметическим ремонтом постамента и мощением территории. Обзор памятника со стороны ул. Коммунаров стал невозможен из-за переросших елей, а с ул. Красногеройской, с ее активным пешеходным трафиком, фигура видна только со спины, что противоречит законам восприятия и историческому значению монументальной скульптуры и ее героя.

Студенты, готовясь к публичной акции, провели всестороннее обследование памятника, изучив его историю, проверив мнением профессионального скульптора П.К. Медведева его художественные достоинства. Студент Альберт Шамсутдинов в курсовой работе, выполненной под руководством Л.Р. Яковицкой, проанализировал ситуацию и предложил концепцию реновации монументального комплекса. Было предложено развернуть памятник Пастухова на 45 градусов в сторону перекрестка Красногеройской и Коммунаров, вследствие чего он станет ключевым элементом всего градостроительного узла. Студент готов восстановить утерянные винтовки и литые барельефы по сохранившимся фотографиям. По данной концепции, площадь и памятник И.Д. Пастухову должны приобрести прежнее значение, занять роль идейно-исторической доминанты всего района. Будут созданы сразу несколько маршрутов, значимых для воспитания молодежи: к бульвару Гоголя и Удмуртскому государственному университету, к Ижевской медицинской академии, Национальному музею Удмуртской Республики им. К. Герда, и скверу Победы с вечным огнем. План станет частью идеи создания единого зеленого каркаса города, состоящего из комфортных городских пространств, бульваров и целых кварталов.

Председатель Регионального отделения ВООПИК Н.П. Девятова поддержала идею реконструкции памятника с восстановлением утраченных элементов, изменением территории вокруг него. Пока денег на экспертизу откорректированного проекта у города нет, был проведен косметический ремонт и с бронзовой скульптуры была снята краска. 1 мая 2023 г. организовано возложение цветов к памятнику, где родственники Пастухова напомнили его биографию, а Е.И. Ковычева — историю создания монумента. Необходимо изыскивать средства на перепланировку памятника. Тогда Ижевск получит новую площадь, реконструированную с учетом имеющихся недочетов. Будет подчеркнуто бережное отношение

к историческому и художественному наследию. Создание новых, идейно связанных и эмоционально глубоких рекреационных территорий, в комплексе с существующими объектами образования и досуга очень важно. Площадь Пастухова станет началом формирования сети обновленных площадей и улиц, которые сформируют комфортную для жителей Ижевска городскую среду. Идея комплексного подхода к благоустройству целых кварталов поможет органично переплести прошлое и будущее, историческое и современное города. Столица Удмуртии должна развиваться с учетом сохранения исторических и культурных ценностей, каковым является памятник И.Д. Пастухову работы И.С. Ефимова.

Список литературы:

1. *Александров А.* В борьбе и труде / А. Александров. — Ижевск, 1972.

2. *Ефимов И.С.* Письмо Ефимову А.И. 12.11.1931 г. Архив семьи Ефимовых.

3. *Зеленцов В.* Культурническая прогулка или научная экспедиция / В. Зеленцов // Ижевская правда. — 1931. — 28 июля.

4. *Ефимов И.* Об искусстве и художниках. — Москва: Советский художник, 1977.

5. Ижевская правда. — 1933. — 1 мая.

6. *Ковычева Е.И.* Историко-культурное значение содружества мордовского этнографа М.Т. Маркелова и русских художников И.С. и Н.Я. Ефимовых в годы сталинского террора / Е.И. Ковычева // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. — 2014. — Выпуск 1. — С. 56–63.

7. *Ковычева Е.И.* Традиционная культура удмуртов и мордвы в творчестве русских художников / Е.И. Ковычева // Вестник Удмуртского университета. — 2004. — № 7: Искусство и дизайн. — С. 69–76.

8. *Матвеева А.Б.* Иван Семенович Ефимов / А.И. Матвеева. — Москва, 1965.

9. *Наймушина (Ковычева) Е.И.* История создания памятника И.Д. Пастухову скульптором И.С. Ефимовым / Е.И. Ковычева // Уд-муртия: новые исследования. — Ижевск: Удмуртия, 1991.

10. *Нейман М.* Иван Семенович Ефимов / М. Нейман. — Москва, 1951.

11. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Скульптор Иван Ефимов / Н.Я. Симо-нович-Ефимова // Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. — Москва: Советский художник, 1977.

12. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Письмо из Ижевска в Москву Е.В. Дервиз. 8.02.1931 // Н.А. Розенберг. Удмуртия и Мордовия в творчестве И.С. Ефимова и

Н.Я. Симонович-Ефимовой / Н.А. Розенберг // Вестник Удмуртского университета. — 1996. — № 6.

13. *Хвойник И.* Скульптор И.С. Ефимов / И. Хвойник. — Москва, 1934.

14. ЦГА УР. Ф.Р. 177. Оп. 1. Д. 373. Л. 8 об.

15. ЦГА УР. Ф.Р. 177. Оп. 1. Д. 371. Л. 121.

16. ЦГА УР. Ф.Р. 177. Оп. 1. Д. 431. Л. 124.

17. *Шумилов Е.Ф.* Архитектура Ижевска / Е.Ф. Шумилов. — Ижевск, 1978.

18. *Яковицкая Л.Р.* Интервью интернет-изданию «Udm-Info». — URL: https://udm-info.ru/news/2021-04-12/ (дата обращения: 22.04.2023).

Н.И. АНИКИНА

Искусствовед, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России
e-mail: kmdirus@mail.ru

N.I. ANIKINA

Art critic, academician of the Russian academy of arts, honored art worker of the Russian Federation, member of the Union of artists of Russia
e-mail: kmdirus@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_403_409

СЕРГЕЙ ГОРЯЕВ. МОЗАИКИ НА СТАНЦИИ МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА «МАРЬИНА РОЩА» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

SERGEY GORYAEV. «MARYINA ROSCHA» MOSCOW METRO STATION MOSAICS IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE STROGANOV UNIVERSITY SCHOOL TRADITION OF MURAL ART

Статья посвящена истории создания и стилистическим особенностям мозаичного цикла на станции «Марьина Роща». Цикл мозаичных панно «Старая Москва» на станции Московского метрополитена «Марьина Роща» был последней и знаковой для него работой в метро выдающегося художника Сергея Витальевича Горяева (1958–2013 гг.). В этом цикле он смог, опираясь на творческое наследие монументалистов 1960–1980-х годов, а также на опыт стиля модерн с его поисками синтеза архитектуры и искусства, создать оригинальную, запоминающуюся, гармоничную и современную художественную стратегию.

The paper treats the history of the creation as well as the styling features of the «Maryina Roscha» metro station mosaics. The aforementioned mosaics cycle was the last artwork for Moscow metro by the prominent artist Sergey Vitalyevich Goryaev (1958–2013). This

set of mosaic pannots constitutes an original, remarkable, harmonic and contemporary art-strategy. The author builds this strategy on the 1960–1980-s Moscow muralists experience as well as the Art Nouveau tradition of art and architecture synthesis search.

Ключевые слова: мозаичное панно, Строгановская школа, Московский метрополитен, стиль модерн, монументальное искусства «шестидесятников», «Марьина Роща».
Keywords: mosaic pannot, Stroganov university school, Moscow metro, Art Nouveau, mureal art of 1960-s, «Maryina Roscha».

Станция Люблинско-Дмитровской линии метро «Марьина Роща» должна была появиться в начале 1990-х годов, но в силу политических причин стройку заморозили и возобновили только в начале XXI века. Сергею Горяеву была предоставлена полная свобода выбора сюжетов, композиции, пластики, метода включения монументальных произведений в архитектуру, а вот стилистика рекомендовалась заказчиком близкой модерну Серебряного века. Это вполне совпадало с желанием самого художника, который не один раз говорил и писал: «Я сам люблю русский модерн, у меня есть какое-то ощущение родства с этим стилем» [5, с. 31]. Вся история художественного развития Сергея Горяева связана с модерном и ар-деко, то есть с исторически окрашенными, одновременно и общеевропейскими, и национальными стилями.

В конце 1980-х годов молодой художник получил заказ на воссоздание интерьерного дизайна (светильников, декоративных решеток и т. п.) в здании Центрального дворца культуры железнодорожников — знаменитого московского ЦДКЖ. Автором здания является Алексей Щусев, великий мастер и модерна, и ар-деко. Сергей Горяев внимательно изучал архитектурное творчество Щусева, архитектор на всю жизнь стал любимым русским автором Горяева.

В 1991 году Сергей Горяев, находясь в Канаде, воссоздает интерьеры исторического особняка Роббера Форже в стиле модерн по заказу Российского генконсульства в Монреале. Здесь ему очень пригодились предыдущий опыт работы с заданным стилем и тонкое умение передать дух, образный строй вдохновившей его эпохи, не прибегая к прямым заимствованиям. Художник воспринял «грамматику» форм исторического стиля модерн как язык, который можно изучить и на котором можно говорить в наше время, реализовывая свои мысли, свои чувства. Позднее Сергей Горяев блестяще воплотил личную формулу красоты в архитектурно-художественном ансамбле Дома-музея народного художника СССР В.А. Игошева в Ханты-Мансийске. Ансамбль Дома-музея органично соединил в архитектурно-художественном образе воспоминания о Серебряном веке с очень современной многосоставностью смыслов.



Рис. 1. Фрагмент мозаичной композиции «Гульбище»

Станция метро «Марьина Роща» явилась для Горяева продолжением и развитием темы построения формы на ощущении исторического стиля, создания узнаваемости на уровне чувства. Станция была расконсервирована в 2006–2007 годах в условиях новых технологий и новых темпов строительства. Ее вестибюли простых современных архитектурных объемов выходят: один к Шереметьевской улице и Сущевскому валу; другой к 4-му проезду Марьиной Рощи и театру «Сатирикон». По сложившейся в Московском метрополитене традиции декор станции должен, в подавляющем числе случаев, отразить темы, связанные с названием станции, районом ее пребывания. Район Марьина Роща давал широкие возможности для выбора сюжетов от современных театральных до древних языческих. Архитектура перронного зала «Марьиной Рощи», которую архитектор Амантай Куренбаев решил выразительно и просто, не противоречила любым поискам художника. Светлая отделка перронного зала, массивные пилоны из зеленовато-серого мрамора с накладными мраморными элементами, как бы отражающимися в обратной проекции на арочном своде потолка, составили удачную пространственную среду для появления очень ярких, акцентных мозаичных панно, которые создал Сергей Горяев.

На путевых стенах художник поместил шесть больших панно в технике римской мозаики из смальты размером 12,5 м на 3,7 м каждое. Для придания особой пространственности изображениям Горяев создал

специальную радиусную поверхность на стенах, а сами мозаики отделил от зрителя сложными цветными металлическими коваными рамами-кулисами, напоминающими виньетки модерна. Для создания мозаики использовалось несколько сотен оттенков старой, так называемой «советской», смальты Ростовского и Лисичанского заводов, а также итальянская смальта и в небольших количествах даже природный пиленый камень. Набор мозаики очень плотный, почти без швов, и чрезвычайно живописный.

На мозаиках «Марьиной Рощи» работала превосходная бригада исполнителей-мозаичистов под руководством Тамары Кравченко и Валентины Митькиной. В их предыдущем послужном списке были мозаики Леонида Полищука на здании библиотеки 2-го МОЛГМИ в Москве и его же «Сургутская мадонна» для аэропорта в Сургуте; мозаичные портреты Григория Дервиза в Костроме, работа с Борисом Тальбергом, Андреем Васнецовым, Юрием Королевым. Они застали знаменитую «коринскую» бригаду и были наследницами опыта этого прославленного коллектива. Мозаики «Марьиной Рощи» были последними столь масштабными монументальными панно в творческой биографии этих выдающихся мозаичистов и, пожалуй, наиболее яркими.

Темой мозаичных панно Горяев избрал виды Старой Москвы в окрестностях Марьиной Рощи: «Шереметьевский дворец»; «Храм Сошествия Св. Духа на Лазаревском кладбище»; «Гульбище»; «Церковь Вера, Надежда, Любовь и мать их София на Миусском кладбище»; «Храм в честь иконы Божьей Матери “Нечаянная радость” в Марьиной Роще»; «Марьина Роща». Пасторальные пейзажи с тихо поблескивающими прудами, тенистыми рощами, выгулами и лугами, с мирными пейзанами в старинных нарядах отличаются романтической приподнятостью. Начиналась работа над панно в 2008 году с выбора памятных мест, которые хотел отразить в своей мозаичной сюите художник. Изучались старинные гравюры с изображением церквей, рощ, полей, и не только ради старинного облика памятников, но из-за стилистики произведений далекого века Екатерины Великой. Присущее живописи и графике XVIII века кулисное построение пейзажей, характерное изображение ажурной листвы деревьев, театрализованный стаффаж — отзвук этих приемов нашел свое место в окончательном облике мозаичных панно. В процессе подготовки были выполнены не только подробные картоны, которые автору помогал делать Александр Рыжкин, но и картины на холсте в масштабе 1:2 в стилистике русского классицизма, написанные под руководством Сергея Горяева Сергеем Чекунчиковым. Такая сложная работа над мозаиками позволила избежать имитационности и придать им истинно московскую зрелищность, декоративную нарядность и в то же время сердечность, душевную наполненность.



Рис. 2. Мозаичное панно «Церковь Св. Трифона»

На арках выходов из перронного зала расположены четыре малых мозаичных панно: «Церковь Св. Трифона в Напрудном»; «Храм в честь иконы Божьей Матери “Нечаянная радость” в Марьиной Роще»; «Разлив» и «Закат». Эти изящные мозаики завершают общий ансамбль, давая камертон всему пространству станции. Хотя к облику мозаичных панно Сергей Горяев шел через живопись, они ничуть не похожи на имитацию станковых картин с помощью смальты. Они, скорее, продолжают ту классическую линию мозаичного дела II половины XX — начала XXI века, которую основал в московском метро Александр Дейнека циклом «Сутки Страны Советов» на станции «Маяковской». Сергей Горяев в своем цикле мозаик предстает наследником и продолжателем замечательного искусства Строгановской школы по разнообразию кладки, по умению создавать светоносность колорита, по необычайной прямоте пластического высказывания и по романтичности настроя. Если у Дейнеки искусство скорее ораторское, то у Горяева искусство подчинено поэтическим ритмам. Мозаичный цикл «Марьиной Рощи» — глубоко личный комментарий художника к любимой еще с проведенных в Абрамцево детства и юности культурной традиции.

Сергей Горяев называл своими учителями в монументальном искусстве Андрея Васнецова, Виктора Эльконина, Бориса Милюкова, то есть создателей современной Строгановской школы. Ученик Льва Бруни и Владимира Фаворского, выпускник прославленного ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, Виктор Эльконин был живой связью с авангардными 1920-ми и признанным лидером монументалистов 1960–1980-х годов. Андрей Васнецов и Борис Милюков принадлежали первому легендарному выпуску славного детища Александра Дейнеки МИПИДИ. Все трое были близки отцу Сергея Виталию Николаевичу Горяеву, который и сам начинал учебу во ВХУТЕИНе, а позднее даже недолгое время работал в монументальной мастер-

ской при Академии архитектуры Льва Бруни и Владимира Фаворского. Глубокое изучение древнерусского монументального искусства, постоянное внимание к поискам зарубежных современников и особенно к традициям разнообразных течений начала XX века были присущи всем наставникам Сергея Горяева. В сложной родословной нового монументализма «шестидесятников» опыт интеллектуалов Серебряного века занимает заметное и почетное место. Преклонение художников «Мира искусства» перед чистотой и красотой классицизма, кроме социально-политических причин, было вызвано реакцией на прямолинейный, дидактический, грубый социологизм основной массы «передвижников». Похожий психологический момент сделал самих мастеров Серебряного века гораздо ближе творческой молодежи 1960-х, чем замешанное на литературщине и натурализме творчество официальных соцреалистов 1940-х. Эту склонность «шестидесятников» к стильности, фантазии, почти театральной красоте, сказочности унаследовали и многие «семидесятники». Недаром о них уже в 1970-е писали: «Стремление изучить натуру со скальпелем в руке, а не копировать ее; творить “из головы”, предпочитая остроте глаза точность доопытного знания, само по себе соответствует интеллектуальному направлению их живописи» [7, с. 7].

И как для художников модерна пастораль была воплощением грезы о былой гармонии жизни, так и для «семидесятника» Сергея Горяева тема пасторали в мозаичном цикле «Марьиной Рощи» символизирует красоту, совершенство, жизнестроительство искусства, способного в идеале преобразовать жизнь.

Мозаики в пространстве метро — тема особая и вечная. Мозаичный цикл «Старая Москва» на станции «Марьина Роща» открыт для публики в 2010 году. Но и после этого на новых станциях время от времени появляются мозаичные панно, например, в 2018 году — цикл «Русский Север» на станции «Беломорская», созданный молодым художником Максимом Козловым, как и Сергей Горяев, выпускником МГХПА им. С.Г. Строганова. Традиции строгановской школы монументального искусства развиваются и в новом двадцать первом столетии.

Список литературы:

1. *Аникина Н.И.* Иллюзии и реальность. Творчество московских монументалистов 70-90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя. — Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2005.

2. Сергей Горяев // Сергей Горяев. Живопись. Монументальное искусство. Дизайн архитектурной среды. Произведения последних лет // Альбом / вступительная статья А. Сафаровой. — Москва: КМДИ, 2010.

3. *Аникина Н.И.* Мозаика в метро XXI век // Академия. — 2012. — № 1.

4. *Аникина Н.И.* Территория искусства. Виталий и Сергей Горяевы в Абрамцево. — Москва, 2019.

5. *Аникина Н.И.* Территория искусства. Художники Комбината монументально-декоративного искусства в Югре. — Москва, 2020.

6. *Аникина Н.И., Радимов П.Н.* Территория искусства. Московские художники в метро. — Москва, 2021.

7. *Дехтярь А.* Молодые мастера и мастерство // Творчество. — 1977. — № 1.

8. Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой / составитель А. Петрова; вступительная статья Е. Рускевич, А. Петрова. — Москва: Эксмо, 2021.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243
от 28.11.2022

Подписной индекс 81174
В каталоге Урал-Пресс

Свободная цена

16+

Подписано в печать 15.09.2023
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 25,6.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9