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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов.

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

1/2018
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2018. – № 1. Часть 1 –308 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

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

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918 от 10.02.2011

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В.Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор,
верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2018

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2018. – № 1. Part 1 – 308 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2018

И.И. Орлов

ХРИСТИАНСКАЯ ТЕОРИЯ ОБРАЗОВ КАК БАЗОВАЯ ОСНОВА В ИКОНОГРАФИИ ПАМЯТНИКОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

В настоящее время в России наблюдается новый подъем храмового зодчества. В связи с этим, интересно было бы обратиться к культовой архитектуре раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм) и ограниченность как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики как отражения мировоззрения вообще.

Now in Russia new rise in temple architecture is observed. In this regard it would be interesting to address to cult architecture of the early and medieval period of Christianity. In view of all complexity of research of genesis of system of artistic images of Christianity (an iconography and architectural forms) and limitation as results, and their annex to the present, seems lawful and the most actual studying of development of Christian symbolics as reflections of outlook in general.

Ключевые слова: христианское искусство Средневековья, иконоборческие споры, теория художественных образов, догматика, отцы Вселенских соборов, св. Иоанн Дамаскин, прп. Феодор Студит, свт. Никифор Константинопольский.

Keywords: Christian art of the Middle Ages, iconoclastic disputes, theory of artistic images, dogmatic person, fathers of Universal cathedrals, St. Ioann Damaskin, St. Feodora Studit, St. Nikifor Konstantinopolsky.

В настоящее время в России наблюдается новый подъем храмового зодчества. В связи с этим, интересно было бы обратиться к культовой архитектуре раннего и средневекового периода христианства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов христианства (иконографии и архитектурных форм) и ограниченность как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики как отражения системы художественных образов и христианского мировоззрения вообще. Интерес к раннехристианскому периоду обнаруживается уже с XVI в., когда Антонио Бозио были предприняты археологические исследования катакомб, однако научную основу изучение христианской культуры приобретает лишь в XIX веке. В это время появляются фундаментальные труды по искусству первых христиан, которое выделяется в особый раздел истории искусства, и носят, в основном, обобщающий характер. Среди наиболее ранних исследований стоит отметить «Происхождение древнехристианской базилики» Н.В.Покровского, в котором параллельно с разработкой специальной проблемы поднимается ряд общих вопросов, касающихся изучения раннехристианской архитектуры, в их числе и трансформации христианской культовой архитектуры в зависимости от изменения политической ситуации и развития богословия. Кроме того, в книге содержится исследование сохранившихся памятников архитектуры и свидетельств косвенных источников. В «Очерках памятников христианского искусства» тот же автор не заостряет внимание на проблемах архитектуры, но для нашей темы представляет интерес глава, посвященная искусству катакомб, где дается подробное описание их устройства, а также затрагиваются некоторые аспекты взаимоотношений христиан с Римской империей. Особое внимание символике храмов посвятил В.П.Зубов. Им предпринята попытка систематизации символики, относимой к христианской архитектуре. В связи со спецификой темы, большое значение имеют труды по истории Церкви. Особо можно выделить лекции по истории церкви В.В.Болотова. Автор предлагает детальный анализ взаимоотношений церкви с государством, в том числе подробно рассматривает причины

и характер гонений, воздвигаемых против христиан, обвинения, предъявляемые к ним. Кроме того, в его лекциях исследуются взаимоотношения церкви с другими культами и учениями. Болотову удается структурировать историю церкви, разделив ее на периоды. Труды В.В.Бычкова по византийской эстетике проясняют многие вопросы, связанные с христианской культурой и искусством. В них анализируются взаимоотношения искусства религии и государства на протяжении развития Византийской государственности, особо интересен проводимый анализ взаимовлияний государства и христианства и их последствия, находящие выражение в культуре и искусстве.

В ряду исследований, посвященных герменевтике культового средневекового искусства, особо стоит отметить работы Э.Маля, создателя и разработчика иконографического метода в искусствоведении (Male E. L'art religieux du XIIe siecle en France. Paris, 1941). Исследование Э.Маля отличается основательностью и совершенно необходимо, на наш взгляд, для понимания механизма и психологии аллегорической концепции в произведениях средневековой пластики, поскольку автор предлагает теологическую интерпретацию средневекового искусства. Э.Маль рассматривает собор, прежде всего, как явление культуры, как дидактическое послание, которое возникает лишь после прохождения сквозь целые пласты культур — библейскую, теологическую и научную. Грандиозная работа по соединению в одно целое обширного материала французского романского и готического искусства была проделана Эмилем Малем, окончательно реабилитировавшим средневековую скульптуру и живопись. Отныне это искусство предстало как целостное и законченное художественное мировоззрение и рассматривалось в процессе эволюции, происходящей в его недрах. Труды Э.Маля показали, что искусство средневековых храмов является наиболее ярким, конкретным и образным выражением религиозного мышления своей эпохи, а также доказали несостоятельность мысли о стихийном творчестве средневековых мастеров, посеянную в свое время деятелями романтизма. Маль продемонстрировал, что в основе скульптурной и живописной декорации соборов лежит определенная догматическая

программа, которую мастер выстраивал согласно указаниям церковных заказчиков. Однако при этом Э.Маль не считал зодчих и художников слепыми исполнителями чужой воли, связанными по рукам и ногам. Он справедливо полагал, что в средневековом искусстве, которое было призвано полностью воплотить в художественные образы основные догматы христианской религии, богослов непременно должен был сотрудничать с художником в выработке иконографии художественных программ церковных декораций. Союз клирика и художника в средневековом творчестве, о котором писал Э.Маль, был оценен в дальнейшем как необходимый, естественный и закономерный момент средневекового творчества. И хотя за последнее время были высказаны и другие точки зрения на этот вопрос, где фигура средневекового художника предстает то наделенной всей самостоятельностью и независимостью человека Нового времени, то полностью подчиненной воле клириков-заказчиков, однако мы не склонны разделять эти крайние точки зрения. Обращение к первоисточникам позволяет представить систему символических образов, использовавшихся первыми христианами применительно к храмам без умозаключений позднейшего времени. Некоторую сложность при этом представляет тот факт, что никто из вышеупомянутых авторов не останавливался специально на проблемах искусства. Христианское и мистическое восприятие жизни, пронизывающее все в самом человеке и вокруг него и полностью определявшее мышление, чувства и поступки его, встает перед нами непреодолимым барьером. Об этой проблеме писал еще в 1976 году в своей книге о готических соборах Ганс Зедльмайр: «Мы должны смотреть на собор глазами средневекового человека».

Казалось бы, с этим соглашаются все исследователи готического искусства, однако, тем не менее, большинство из них вовсе отбрасывает тот факт, что, помимо христианства внутренний мир людей средневековья был полон оккультно-мистических, а подчас и магических взглядов на окружающую их действительность. Изучению этих моментов средневекового искусства положено начало в работах Аби Варбурга, еще в конце 20-х годов XX столетия и продолжено в книге Урсулы Вейман, рассматривающей влияние мистики на искусство позднего Средневековья. Однако отдельные работы,

посвященные изучению мистических мотивов в интерьерах соборов, носят скорее сенсационный характер и стараются поразить и удивить читателей. Например, книга Фулканелли «Тайны готических соборов» пользующаяся неизменным успехом и на Западе и в России. Стоит заметить тот факт, что, несмотря на глубочайшее проникновение в суть символизма готического искусства, прекрасное по стилю изложение материала, книга эта, увы, не является строго научным исследованием и принадлежит скорее к разряду научно-популярной литературы, поскольку многие утверждения и выводы автора не подкрепляются доказательствами в рамках строго научной методологии. Некоторые современные историки вообще лишь повторяют факты, изложенные Фулканелли даже не стараясь их перепроверить или развить дальнейшее исследование в рамках той проблемы, которую обозначил автор. К таковым можно отнести интересный научно-популярный сборник «Тайны соборов, или соборы тайны» вышедший под редакцией Анджелы Черинотти в 2007 году на русском языке. Сюда же можно отнести серию энциклопедий, посвященных различным аспектам искусства. Например, «Астрология, магия, алхимия в произведениях изобразительного искусства», под редакцией Матильды Баттистини выпущенная на русском языке также в 2007 году. Однако сложность состоит в том, что аллегорические послания средневековых мастеров могут быть прочитаны так, как сами мастера и не предполагали. К таким работам можно отнести некоторые трактаты по герменевтике христианской архитектуры, которые с одной стороны, освещают этот важный аспект средневековой ментальности, с другой же стороны — теряются в дебрях многозначности. Исследователь Э.Болдуин Смит в своей работе «Архитектурный символизм императорского Рима и Средневековья» (Balduin Smith E. Architectural Simbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, Princeton, 1956) видит в средневековой архитектуре сумму символико-космических ассоциаций, небесных и имперских, где купола и арки становятся выразителями политических идей (например, башни Шартрского собора, свидетельствуют о «прото-империалистической» политике его клира). Как мы видим, переход от прямой религиозно-социологической интерпретации форм искусства к криптографическим манипуляциям происходит довольно

быстро даже в серьезных научных трудах. Достаточно вспомнить книгу Ж.Гюисманса «Соборы» (Huysmans J.K. La Cathedrale. Paris,1908), автор которой попадает в западню подобного соблазна в своей романтизированной реконструкции средневековой духовности. Подобными интерпретациями страдает и оригинальный очерк Ю.Балтрушайтиса (Baltruaitis J. Le moyen Age fantastique: antiquites et exotisme dans l'art gothique. Paris, 1955). Автор стремится приписать эзотерической традиции многие изобразительные явления, которые другие исследователи воспринимают как плоды упорного труда средневековой аллегорической мысли. Согласно Ю.Балтрушайтису, получается, что тема «Пляски смерти» имеет тибетские истоки, в то время как еще Й.Хейзинга доказывал, что эта тема — одно из наиболее типичных и оригинальных проявлений мироощущений позднего Средневековья.

В ряду серьезных трудов по герменевтике средневекового искусства стоит особо отметить фундаментальное исследование Франсуа Гранье, профессора Парижского института исследований по истории текстов. Его уникальная книга «Язык образов средневековья: смысл и символика» (1987) является плодом 20 летнего изучения более 60 тысяч фотографий средневековых рукописей, картин, витражей и скульптур. В предисловии французский ученый подчеркивает, что, изучив материалы во Франции, Германии, Италии, Ирландии и Испании X–XV веков можно сделать вывод о существовании единого, скрытого от «непосвященных» языка образов, которым владели средневековые художники и переписчики. Ф.Гранье ввел в научный оборот новый термин — «скрытый язык образов», который, как считает автор, сложился в окончательном виде где-то к XI веку. Судя по изученным Ф.Гранье материалам, художники и зодчие средневековья сознательно подчинялись универсальной и тонкой системе правил «языка образов», который предположительно зародился еще в Византии, а, может быть, и ранее. Профессор Ф.Гранье в своей работе считает, что «скрытый язык образов» был организован по законам своеобразного художественного синтаксиса и, будучи достаточно богатым, отражал сложные понятия и строго организованную идеологию, которую можно было «читать» на всем культурном пространстве средневековой Европы.

Конец «языку образов» наступил в эпоху Возрождения, пишет в своей работе Ф.Гранье. Законы перспективы уничтожили иерархию в росте персонажей. С того момента, когда на заднем плане стали рисовать лишь мелкие группы, исчезает значение прежних строгих правил. Уходят в прошлое символические позы и жесты как не соответствующие реальным движениям человеческого тела, поскольку художники эпохи Возрождения хорошо знали и любили анатомическую достоверность.

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли христианского византийского социума на протяжении иконоборческих споров VIII–IX вв. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем — явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, но после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы VIII–IX вв. поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [1, 425–426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» поствизантийской религиозной живописи как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы. Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам в форме неписанного Церковного Предания, которое имеет силу закона (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25).

Именно эту линию развивал в своих трактатах, посвященных защите иконопочитания IX в. св. Иоанн Дамаскин, имея в виду, в частности, образы искусства. Положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, св. Иоанн различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный). «Для чего необходим образ», — задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [1, 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то св. Иоанн Дамаскин пишет: «…для путеводительства к знанию, для откровения и обнародованного скрытого и выдуман образ», т.е. главная функция образа — гносеологическая [1, 404]. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины — Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неописуемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, дана нам «туманно Божественным промыслом» (PG. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A). Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума видимого нашими глазами. Св. Иоанн прямо говорит: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (Ibid. III. 24). Допускается изображать бестелесные «духовные существа»

(ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»).

Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. Изографам средневековья была хорошо известна и декоративная и дидактически-информационная и коммеморативная функции изображения (художественного образа). Специфическая красота этого цикла фресок, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от более сложных словесных образов Откровения, выдвигая их часто на первое место. Еще св. Василий Великий (вслед за ним и св. Иоанн Дамаскин) признавал, что красота живописного изображения доставляет зрителю особое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг. Я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую целительницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (Ibid. I. 1268 AB). Другими словами, собственно эстетическая функция религиозной живописи, оказывающая сама по себе сильнейшее воздействие на человека, неразрывно соединяется Отцами Церкви с религиозно-сакральными образами, опирающимися через герменевтику непосредственно на тексты Священного Писания. Так, св. Дионисий Ареопагит считает, что изображение (как и всякий религиозный образ) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному». Иными словами, согласно мнениям авторитетных Отцов, религиозное изображение как художественный образ выполняет еще и анагогическую (учительно-воспитательную) функцию. Не случайно уже к VIII–IX вв. сложившаяся христианская традиция иконопочитания, основанная на Церковном Предании и церковных традициях, имеет силу неоспоримого авторитета. Традиционализм в церковном искусстве, опирающийся на герменевтику священных текстов и церковные предания, становится одной и главных составляющих восточно-православной художественной культуры Византийской империи [1, 406]. Если прибегнуть к современной

искусствоведческой терминологии, то изложенная концепция традиционного иконографического типа изображения является по сути дела философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства [1, 412].

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа состоит как бы из трех основных разделов. Первый — общая теория образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй — теория изображения, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И, наконец, третий — теория иконы как антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Как отмечает в своем исследовании В.В.Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение — частным случаем образа. Таким образом, на икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [1, 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 г. были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения теории иконы. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Интересно отметить, что обоснование догмата иконопочитания Отцы Собора строили, в основном, на философско-эстетических, а не на чисто богословских принципах. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении икон встречаются в трудах св. Иоанна Дамаскина, прп. Феодора Студита и свт. Никифора Константинопольского не часто и не играют большой роли в их полемике с иконоборцами [1, 414]. На заседаниях VII Собора лишь приводятся многочисленные свидетельства о чудотворных иконах, но в полемике они занимают относительно скромное место. Участники VII Собора единогласно подтвердили, что, с точки зрения информативной, живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «…что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B). Отцы Собора, помимо прочего, практически провели полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то, и другое «чувственными символами»

(Ibid. Col. 482 E). Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно, насколько возросла значимость церковного изобразительного искусства (прежде всего, живописи) в Византийской православной культуре по сравнению античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи. Если книги по своей дороговизне доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедуют нам об истинных событиях» (Ibid. Col. 361 A) [1, 408]. В заключении (Томосе) Никейского Собора 787 г. однозначно утверждается, что «познаваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (Ibid. Col. 482 E) [2]. На все последующие долгие века главной задачей христианского искусства стало сохранение ортодоксии, и ортодоксальное православное искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Библиография:

1. Культура Византии (вторая половина VII–XII в.) // Институт Всеобщей Истории АН СССР. — М.: Наука, 1989. — 58,6 п. л.

2. *Болотов В.В*. Лекции по истории Древней Церкви III–IV/ В.Болотов. — Минск: Издательство «Белорусский Дом печати», 2004. — 767 с.

3. *Покровский Н.В*. Очерки памятников христианского искусства. — СПб.: Лига Плюс, 2000. — 412 с.: ил.

4. *Спасский А*. История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Издание второе / А.Спасский. — Сергиев Посад, 1914. — 647 с.

В.И. Бочковская

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ХРАМОВЫХ КОМПЛЕКСОВ (НА ПРИМЕРЕ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСА АПОСТОЛА И ЕВАНГЕЛИСТА ИОАННА-БОГОСЛОВА ГОРОДА БАРНАУЛА)

Выявлено значение православных комплексов многофункционального применения в современной градостроительной ситуации, определено, что целью создания православных комплексов является искоренение пороков общества, воспитание нового поколения, забота о престарелых и больных, доказано, что подобные комплексы являются востребованными и нужными для каждого возрастного поколения — от детей и молодежи до людей пожилого возраста.

It was revealed the value of Orthodox complexes of multifunctional use in modern urban situation, it was determined that the purpose of creation of Orthodox complexes is to eradicate the ills of society, educating the next generation, caring for the elderly and the sick, it was proved that such complexes is demanded and necessary for each age generation — from children and youth to the elderly.

Ключевые слова: храм, культура, зодчество, традиции, православный комплекс.

Keywords: temple, culture, architecture, traditions, orthodox complex.

Со второй половины XX в. многофункциональные христианские общественные комплексы становятся ведущим типом в западной церковной архитектуре. По мнению ведущих архитекторов, религиоведов и богословов, в будущем их роль будет возрастать, поэтому в настоящее время появилась необходимость научного осмысления

архитектурных и планировочных принципов формирования храмовых комплексов. Тенденция создания таких комплексов наблюдается во всех религиозных конфессиях. Например, в Европе можно встретить многофункциональные комплексы, в которые, кроме зданий богослужебного назначения, входят общественные сооружения. «Вместо привычной церкви архитектор Ф.Л.Райт «предложил тип здания универсального назначения», служащего для прославления Бога и пользы человека», что отражает два принципа веры, подсказавшие автору двухчастную схему плана: храм, где проходят богослужения, и «дом», где проводятся общественные образовательные и художественные мероприятия прихода» [1, с. 838]. Опыт строительства православных комплексов в нашей стране показывает, что при храмах возводятся воскресные школы, творческие мастерские, реабилитационные центры. Храм с объектами социальной и культурной деятельности может стать культурно-духовным комплексом, что особенно актуально в современном городе, где исторические композиционные связи культовых сооружений и окружающей застройки нарушены, так как почти все города состоят из двух территорий: исторической, для которой характерна ясная градостроительная композиция, и современной, застроенной в последние десятилетия.

После долгого исторического перерыва строительство и реставрация православных храмов вновь становятся актуальной градостроительной задачей. Возникший социальный заказ ведет к активному включению храмов и храмовых комплексов в городскую структуру. Расположение и развитие современных храмовых ансамблей происходит в тесном взаимодействии с окружающей застройкой и в соответствии с функциональными требованиями настоящего времени. Особенно актуальна эта проблема для новых районов города, отличающихся однотипностью застройки. Включение церковного комплекса в планировочную структуру новостроек привнесет в них признаки исторической среды.

В прежние времена храм являлся основой всего градостроительного плана, напоминая людям о возвышенности духовного мира. Здание храма доминировало среди окружающей застройки, выделяясь своей высотой. В настоящее время в городских условиях это очень трудно

осуществить, так как современные здания слишком высоки. Храм, построенный выше окружающей современной городской застройки, приобрел бы гипертрофированный масштаб, не подходящий для православного храма. Современная архитектура обычно нейтральна, однообразна, но она может послужить фоном, на котором храм будет выделяться за счет богатства формы, яркости своего художественного образа.

Композиционная роль православного храма в городе, по сравнению с ситуацией XIX века, изменилась, храмы играют важную градостроительную роль, но она определяется локальным пространством той системы, которой он принадлежит. Значимость строительства крупных православных комплексов многофункционального применения в России увеличивается с каждым годом. Цель создания православных комплексов — это искоренение пороков общества, воспитание нового поколения, забота о престарелых и больных людях. В комплекс могут входить служебно-бытовые сооружения, церковно-причтовый дом, хозяйственные, т.е. гараж и складские помещения, отдельно стоящие или пристроенные к дому, сторожка, а также церковная лавка, воскресная школа, церковные мастерские, богадельня и другие помещения социально-культурного назначения. Все эти сооружения могут быть отдельно стоящими или объединенными в один объем по типу западных религиозно-общественных центров, но по канонам они не могут быть пристроенным к храму. Храм с объектами социальной и культурной деятельности может стать культурно-духовным комплексом.

Расположение христианских комплексов в современных городах можно свести к двум наиболее распространенным вариантам: на свободном участке и в плотной, уже сложившейся застройке. В настоящее время в г. Барнауле идет возведение трех православных комплексов: храмовый комплекс св. благоверного князя Александра Невского, храмовый комплекс апостола и евангелиста Иоанна Богослова, храмовый комплекс при Барнаульском епархиальном управлении.

Там, где находится храмовый комплекс апостола и евангелиста Иоанна Богослова, когда-то был пустырь, на котором располагался спортивный аэродром, поэтому участок земли, выделенный под строительство, отвечает всем требованиям: расположен на значительном

расстоянии от других построек, хорошо просматривается с разных точек зрения. Среди плотной многоэтажной типовой жилой застройки так называемого «спального» района белый храм с золотыми куполами ярко выделяется своим целостным архитектурным обликом. Сейчас этот район продолжает активно застраиваться. Предполагалось, что квартал между улицами Балтийская, Шумакова, Взлетная и Лазурная тоже будет застраиваться крупнопанельными домами.

Приход апостола и евангелиста Иоанна Богослова был зарегистрирован в апреле 1996 года. В мае того же года Преосвященный Антоний освятил крест и камень на основание храма. Преосвященнейший Максим, епископ Барнаульский и Алтайский, благословил эскиз будущего храма, а главный архитектор города Барнаула С.А.Боженко согласовал его для получения дальнейшей разрешительной документации. В январе 2003 г. приходу было выдано архитектурно-планировочное задание. С этого момента началась активная работа по созданию рабочего проекта. Возглавила проектирование архитектурных чертежей мастерская «Домус-плюс», архитектор Кирилл Храбрых. Создание конструктивно-строительной части проекта ведет мастерская «Рост-проект», инженер С.Н.Ковылин.

Храмовый комплекс включает гармонично расположенные сооружения: зайдя на территорию комплекса, внимание сразу обращает храм евангелиста и апостола Иоанна Богослова, справа от него находится вдоль ограды голубятня, далее — трапезная и библиотека, там же справа, но немного позади от храма, — здание воскресной школы и музея, слева от храма разбита большая и просторная детская площадка, церковная лавка, за ней — храм Вифлеемских младенцев-мучеников, по противоположной стороне от него — учебный центр звонарского мастерства с домовым храмом иконы Божией Матери «Прибавление ума», рядом с которым — аллея колоколов.

Территория храмового комплекса, площадь которого составляет два гектара, огорожена декоративной оградой из «рваного» бетонного кирпича и металлического профиля. Имеется обширная площадь для прогулок прихожан и парковки автомобилей. В перспективе — благоустройство зеленой зоны, создание детских игровых площадок, познавательных аттракционов, клумб, установка малых архитектурных

форм и барельефов библейского содержания. Храмовый комплекс расположен в центре квартала 2004 и теперь служит несомненной архитектурной доминантой всего микрорайона с преобладающей типовой многоэтажной застройкой.

В плане храм прямоугольный и имеет традиционное пятиглавие, высота храма вместе с крестом — более сорока метров. С запада, севера и юга пристроены к основному объему приделы, в южном приделе расположена звонница, с запада — широкое, крытое шатром крыльцо. Апсиды церкви имеют полукруглую форму, купола — на высоких и стройных барабанах, центральный барабан является световым, перекрыты «золотыми» куполами шлемовидной формы, прясла стен, разделенных пилястрами, завершаются килевидными закомарами. По всему периметру в верхней части храма проходит аркатурный пояс, узкие щелевидные окна сдвоены и оформлены в арки. Особого внимания заслуживает внутреннее убранство церкви апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Оно поражает своим великолепием и красотой. В храме находится огромное количество святынь, особенно почитаемой является главная икона Иоанна Богослова, написанная в Греции, на горе Афон.

Торжественное освящение главного престола храма апостола и евангелиста Иоанна Богослова было совершено 4 октября 2009 г. в рамках празднования 140-летнего юбилея Барнаульских духовных школ. Богослужение совершали архиепископ Верейский Евгений, архиепископ Тобольский и Тюменский Димитрий, архиепископ Томский и Асиновский Ростислав, епископ Барнаульский и Алтайский Максим и сонм священнослужителей из разных епархий. За богослужением пели хоры духовных семинарий городов Тобольска, Томска, Новокузнецка, Барнаула.

Впоследствии от храма должен появиться проезд до улицы Взлетной и далее до Павловского тракта, что не только облегчит транспортное сообщение в микрорайоне, но и сформирует ландшафтную перспективу от улицы Георгиева, увенчанную стройным силуэтом белокаменного храма. Святыни храма: Писаный Крест из Иерусалима (2008 г.), воск и частица ваты от Чуда схождения Благодатного огня на Гробе Господнем (2008 г.), икона ап. Иоанна Богослова, писанная на Афоне

к торжеству освящения храма (2009 г.), икона Святителя Макария (Невского) Алтайского с частицей мощей (2012 г.), икона Рязанских новомучеников (с частицами мощей), икона Преподобного Севастиана Карагандинского (с частицей гроба), икона Святителя Николая Чудотворца, находившаяся в 2009 году на орбитальной станции (2011 г.), копия Туринской плащаницы Христа-Спасителя (2010 г.), икона Николая Чудотворца, освященная на мощах в г. Бари (2010 г.), икона Иоанна Богослова, освященная на о. Патмосе (2012 г.).

Первые богослужения в новопостроенном храме начались в нижнем приделе святого равноапостольного князя Владимира. Он был освящен епископом Максимом (Дмитриевым) 20 октября 2007 года. За богослужением торжественно пели хор Регентской школы и хор храма. В этот праздничный день на совместную молитву прибыли не только прихожане храма, но и гости с других приходов. В 2013 году в нижнем храме были начаты работы по росписи стен. Замысел монументальных сюжетов посвящен в основном ветхозаветным прообразам евангельских событий.

Преподобный Макарий — просветитель Алтайской земли — основал Алтайскую Духовную миссию в 1830 году. Именно в честь этого святого Высокопреосвященнейшим Сергием, митрополитом Барнаульским и Алтайским, был освящен малый крестильный придел 31 мая 2015 года. В нижнем приделе храма имеется отдельное крестильное помещение с купелью для полного погружения. Стены крещальни отделаны гипсовой лепниной по индивидуальному проекту. Сводчатый потолок живописно раскрашен в небесные тона, что придает ощущение открытости пространства, прямой связи с небом. Ничто не преграждает связь человека, находящегося здесь, с небом.

21 июля 2015 года, в день празднования Казанской иконы Божией Матери, Владыка Сергий, митрополит Барнаульский и Алтайский, совершил освящение закладного камня здания Учебного центра звонарского мастерства с домовым храмом-звонницей в честь иконы Божией Матери «Прибавление ума». Осенью 2015 года началось строительство. Здание церкви деревянное, на каменном цоколе. В нижнем ярусе — небольшой храм с резными деревянными иконами, в верхнем — колокольня, увенчатая шатром с куполом и крестом. Общая

высота составит около 25 метров. Впоследствии к храму будет пристроена галерея в древнерусском стиле, в которой будет расположен «Алтайский центр звонарского мастерства». Также там будет располагаться музей колоколов. В экспозиции также будут находиться стенды, раскрывающие сущность физических явлений вибрации и звука. В музее будет наглядно представлена история развития колокольного звона с того времени, как колокол стал частью православного богослужения.

Воскресная школа организована в 1998 году. Учебные аудитории располагаются в одном из зданий храмового комплекса. Занятия посещают дети от пяти до четырнадцати лет. В программе обучения — Закон Божией (основы православной веры), церковнославянский язык, каллиграфия, жития святых, церковное пение и рукоделие. Старший хор Воскресной школы регулярно поет за богослужением. Также воспитанники школы ежегодно участвуют в организации приходских праздничных концертов и совместно с молодежным объединением «Свет» и приходским хором посещают социальные учреждения города Барнаула.

В 2010 году при Воскресной школе храма апостола и евангелиста Иоанна Богослова был создан ансамбль народных инструментов. В репертуаре коллектива в настоящее время есть множество прекрасных музыкальных номеров, в том числе обработки русских народных песен и плясовых. Руководит ансамблем заслуженный артист России баянист Сергей Николаевич Клоков.

Осенью 2013 года были начаты регулярные занятия по церковному пению для всех желающих прихожан. Через год, 21 сентября 2014 года, приходской любительский хор впервые принял участие в богослужении. Спевки проводятся еженедельно. Хор поет за субботним Всенощным бдением и на ранней воскресной литургии. Регент приходского храма — матушка Татьяна Прохорова.

Молодежное объединение «Свет» при храме апостола и евангелиста Иоанна Богослова действует с 17 февраля 2013 года. Все желающие собираются для общей молитвы и совместного чтения Св. Писания, изучения богослужения, обсуждения вопросов веры и жизни. Участники объединения посещают больницы, дома престарелых, навещают пожилых прихожан дома.

Руководитель молодежного объединения — Владимир Зяблов. Все члены молодежного объединения «Свет» являются активными участниками культурной жизни Алтайского края. Это историческая реконструкция исторических балов различных эпох. Участники молодежного объединения «Свет» Дмитрий и Алина Пинаевы, Наталья Забродина, Владимир и Елена Зябловы, а также руководитель ВИК «Добрыня» Денис Осадчий приняли участие в мероприятии «Музейная ночь 2017». Они выступили в праздничной программе в галерее «Универсум», где проходила выставка алтайского художника А.Кондакова, представив зрителям старинные танцы, такие как: вальс «жизнь художника», Парижский вальс, вальс Людовига XIV, вальс «Нежность», менуэт Московский и падеграс.

В 2014 году при храме Иоанна Богослова начал действовать военно-исторический клуб «Добрыня» (далее — ВИК), где занимаются не только дети, но и взрослые. На занятиях изучаются историческое фехтование, история Руси, крупнейшие военные баталии, изготавливаются военные доспехи древней Руси. Тренировки по фехтованию проходят на открытом воздухе и в помещении клуба. Руководитель клуба — Денис Осадчий.

Расписание встреч построено таким образом, чтобы участники объединения могли сочетать свою работу и домашнюю занятость с общением, совместной молитвой и благотворительностью. По вторникам молодежь собирается на молитву и чтение Священного Писания. В четверг обычно проводятся интересные мастер-классы, встречи, беседы и просмотры кинофильмов. Пятница и суббота — это дни посещения детей-отказников и маленьких пациентов психдиспансера. Воскресенье — посещение Центрального дома-интерната, подготовка к разным мероприятиям, занятия танцевальной студии и исторического клуба. Руководитель клуба Владимир Зяблов, духовник — клирик храма иерей Сергий Прохоров.

Приходской киноклуб в храме апостола и евангелиста Иоанна Богослова — своеобразная альтернатива современному массовому медиа-пространству. Это особая форма духовно-просветительской работы. Ведь передачи и фильмы духовной и религиозной тематики позволяют человеку не только узнать что-то новое о православии,

но и предлагают ознакомление с истинно-христианским образом жизни. В 2013 году по благословению настоятеля храма о. Георгия было приобретено и установлено специальное оборудование в актовом зале: видеопроектор и большой настенный экран. Основная зрительская аудитория — люди старшего поколения, которые не имеют возможности самостоятельно искать необходимую информацию в церковных лавках или сети интернет.

В актовом зале, расположенном на третьем этаже приходского здания, находится духовно-этнографический музей. Одной из наиболее интересных экспозиций можно назвать выставку бытовой утвари XVIII–XX вв. (кувшины, кадки, крупорушка, сундуки, плотницкие инструменты). Интересны ручные работы русских мастериц и традиционная одежда русских старожилов и переселенцев Алтая (вышитые полотенца, занавески, блузки, юбки, рубахи и др.). Воссоздан интерьер русской избы. Эту работу осуществляет специалист музейного дела Лариса Ивановна Клокова. Интересна экспозиция ретро-фотоаппаратов, а также предметов быта 50–60-х годов XX века (автор экспозиции С.И.Нестеров). Музейный фонд начал создаваться в 2008 году. Сначала это были предметы старины, приобретенные настоятелем. Затем коллекция стала пополняться прихожанами. Значительный вклад в музейный фонд храма внес Сергей Иванович Нестеров. В приходском музее для организованных групп регулярно проводятся экскурсии. Осуществляет эту работу матушка Екатерина Крейдун с помощниками.

В храме апостола и евангелиста Иоанна Богослова библиотека существует практически с самого начала основания прихода, но ее развитие началось в 2002 году. Библиотека находится на втором этаже церковного здания, над трапезной. В фонде — более 2000 наименований книг различной тематики: молитвословы, учения святых отцов, жития святых, церковная художественная литература, детские книги, православные газеты и журналы и много другое. Послушание библиотекаря при нашем храме несет Галина Сергеевна Маркеева. Само здание также включает и гуманитарный центр, расположенный на втором этаже.

Одно из самых посещаемых мест храмового комплекса — это

церковная лавка. Прихожане храма имеют возможность приобрести за пожертвование свечи, заказать молебны и требы, а также выбрать иконы для домашней молитвы.

По благословению настоятеля протоирея Георгия Крейдуна сбор средств для организации детской игровой площадки начали на Пасху 2014 года. Летом была расчищена и подготовлена территория, приобретены и собраны первые элементы игрового комплекса, а также построена голубятня. Детская площадка выполнена в старо-русском деревянном стиле и на сегодняшний день включает в себя деревянный комплекс с песочницей, горкой, скалодромом и навесными элементами, отдельную песочницу, две многоместные качели и лавочку. Также дополнительно были установлены карусель, качели-балансир, столик в беседку, кресло-качалка, мельница. Силами родителей воспитанников Воскресной школы, а также волонтеров, по периметру детской площадки были высажены различные деревья и кустарники, так как сад всегда был важной составляющей частью территории при храме.

Храм Вифлеемских убиенных младенцев был заложен на месте временного помещения, в котором на новообразованном Иоанно-Богословском приходе совершались богослужения в период с 1997 по 2007 гг. За эти годы листы ДСП, из которых было сделано это помещения, пришли в полную негодность, и конструкцию пришлось разобрать. Позднее было принято решение на этом месте строить малый храм. В декабре 2008 г. был освящен закладной камень и начато строительство, осенью 2012 г. начались отделочные работы внутри храма, а 26 сентября 2015 года митрополит Барнаульский и Алтайский Сергий совершил чин освящения храма в честь 14 000 Вифлеемских младенцев-мучеников, находящегося на территории храмового комплекса апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Руководил храмоздательством настоятель протоиерей Георгий Крейдун, доктор искусствоведения, поэтому не удивительно, что новый храм с точки зрения архитектуры особенный. Архитектором храма явился Кирилл Храбрых. Также в работе над храмом участвовали различные специалисты и мастера, архитекторы, строители, искусствоведы.

Подводя итог вышесказанному, хочется особо отметить, что данный комплекс удачно вписался в городской ландшафт, выполняет заметную

градостроительную функцию и является востребованным и нужным для каждого возрастного поколения — от детей и молодежи до людей пожилого возраста.

Библиография:

1. *Рягузов М.В*. Современные тенденции проектирования многофункциональных христианских комплексов // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. — М.: УРСС, 2004. — С. 836–846.

Ю.Е. Ревзина

«ДЕСЯТЬ КНИГ ОБ АРХИТЕКТУРЕ» ВИТРУВИЯ И ЕГО ИТАЛЬЯНСКИЕ ИЗДАНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

В статье рассматриваются издания сочинения «Десять книг об архитектуре» Марка Поллиона Витрувия, опубликованные или подготовленные к публикации в эпоху Возрождения в Италии в XV – первой половине XVI века. Автор анализирует издания текста Витрувия Фра Джованни Джокондо (1511), Чезаре Чезариано (1521) и проект научного издания трактата, подготовленный Витрувианской Академией в Риме. Автор подчеркивает связь интерпретации наследия Витрувия с современной архитектурной практикой.

The paper deals with the Renaissance editions of the “De architectura” of Vitruvius, published or prepared for publishing in the late XV and the first half of the XVI centuries. The author analyzes the editions by Fra Giovanni Giocondo (1511), Cesare Cesariano (1521) and a great project of scientific edition of the Vitruvian text undertaken by the Accademia della Virtù in Rome. The author coincides the scientific efforts of Renaissance architects and humanists with architectural practice of the time.

Ключевые слова: история архитектуры, теория архитектуры, эпоха Возрождения в Италии, Витрувий, античное наследие, Витрувианская Академия в Риме, архитектурная практика Чинквеченто.

Keywords: architectural history, architectural theory, the Italian Renaissance, Vitruvius, heritage of the antiquity, Accademia della Virtù, the architectural practice of the Cinquecento.

Современному исследователю трудно представить себе, какое замешательство испытывали первые ренессансные читатели знаменитой

рукописи трактата “De architectura” Витрувия, обнаруженной гуманистом Поджо Браччолини в 1416 году в библиотеке монастыря Сен-Галлен. Греческие слова, неясные термины, отсылки к бесследно исчезнувшим сочинениям предшественников, не вполне понятная логика, по которой он говорит об одних сторонах архитектуры и молчит о других. И – одно из главных досадных обстоятельств – ни слова о Пантеоне, о театре Марцелла, о Колизее, о базилике Максенция, о термах Диоклетиана в Риме, о круглом храме в Тиволи (не говоря уже о вилле императора Адриана), о том поражавшем воображение не одного поколения ренессансных мастеров ротондальном павильоне Лициниевых садов в Риме, который в эпоху Ренессанса называли храмом Минервы Врачевательницы [1]. Одним словом, ни о чем из того, что являлось, по мнению архитекторов и ученых Возрождения, воплощением тех важнейших законов архитектуры, изучению которых они посвящали себя. Увы, Витрувий, живший в конце I века до н.э., не дожил до строительства зданий, которые по воле истории остались в наследство архитекторам Ренессанса, и вообще до тех грандиозных открытий в области пространственного мышления и инноваций в использовании ордера, которые произошли в архитектуре после эпохи Августа и осмыслять которые выпало на долю его ренессансных читателей.

Что оставалось делать ренессансным исследователям античности? Они отважно встали на путь постепенного, часто на ощупь, проникновения в содержание витрувианского текста. То был совсем непростой процесс сопоставления прочитанного с увиденным, текста и реальных памятников. То была чрезвычайно напряженная работа по «узнаванию» реалий сквозь текст и, одновременно, по истолкованию текста благодаря открывающимся реалиям. Иными словами, работа и археолога, и герменевта.

Первый перевод Витрувия на итальянский язык принадлежит сиенскому архитектору и инженеру Франческо ди Джорджо Мартини, автору «Трактата об архитектуре гражданской и военной» [2]. Многие рисунки, обнаруживаемые в рукописях его трактата [3], а также зарисовки на отдельных листах позволяют предполагать, что Фарнческо ди Джорджо собирался иллюстрировать свой перевод

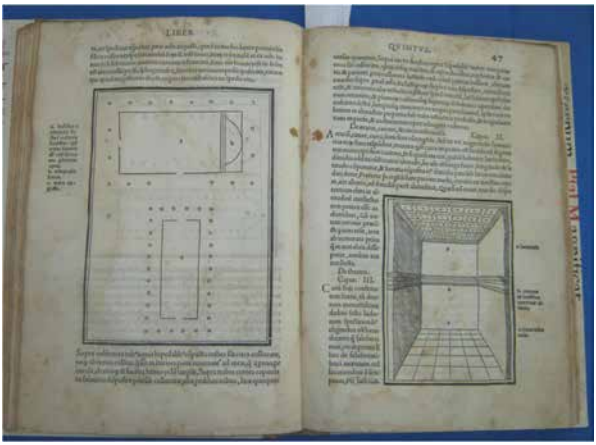


Рисунок 1. Фрагмент издания «De re aedificatoria» Витрувия Фра Джованни Джокондо. 1511 год. На листе 46 r — реконструкция плана базилики в Фано Витрувия (V.I.)

Витрувия. Но, увы, перевод этот не был полностью завершен и не был опубликован. Позже ученый-гуманист, монах, один из участников «бесконечной» эпопеи проектирования и строительства собора св. Петра в Риме, Фра Джованни Джокондо из Вероны впервые отважился снабдить текст Витрувия иллюстрациями. Впрочем, они по большей части представляли собой ни что иное как плоды его воображения, отталкивавшегося в своем полете от римских руин [4]. В своих представлениях об облике того, что описывает Витрувий, Фра Джокондо то ближе к современным представлениям об этих материях, то дальше. Не планируя снабжать оригинальный текст источника комментариями, Фра Джокондо, тем не менее, высказался критически по отношению к собственной постройке Витрувия – базилике в Фано [5], использовав единственную возможность, которую оставил себе в этом издании, - подписи под иллюстрациями. У Фра Джокондо она приобрела весьма экзотический вид короткого прямоугольного зала с просторной абсидой или экседрой, окруженного по периметру колоннадой наподобие периптера. Странности этому сооружению добавлял изрядной ширины интерколумний у одного из двух несимметричных входов. Все это и самому Фра Джокондо показалось не слишком совершенным, и в подписи к иллюстрации кроме названия постройки он добавил «*non satis a me probatum opus*» - «я бы не одобрил это произведение» [6].

Зато у Чезаре Чезариано, вслед за Фра Джокондо, в 1521 году

подготовившего иллюстрированное издание «Десяти книг о зодчестве» (в отличие от Фра Джокондо Чезариано снабдил чертежами не латинский текст трактата, а его перевод на итальянский язык] [7]), базилика в Фано впервые представлена в виде плана, фасада и разреза [8]. Это сооружение не менее далекое от оригинала, чем реконструкция Фра Джокондо. Оно представляет собой весьма гармоничное по своим пропорциям центрическое сооружение, чье убранство находится в русле ломбардских архитектурных вкусов времени Чезариано. В его внешнем облике обнаруживается близость к проекту фасада Санта Мария прессо Сан Сатиро в Милане [9] (ок. 1480 года), который приписывается Браманте, и фасаду собора в Карпи, приписываемому Бальдассаре Перуцци (ок. 1515 года), равно как и собственному проекту Чезариано для церкви Сан Челсо в Милане. Кстати сказать, именно этот «ломбардский след» не в последнюю очередь и сделал издание Чезариано, не слишком приближавшее читателя к пониманию Витрувия, все же весьма популярным на протяжение всей первой половины XVI века. Издание Чезариано не раз подвергалось критике, но и не раз становилось впоследствии образцом для других подобных изданий, включая издание 1536 года, подготовленное Джованни Баттистой Капорали [10].

Дальнейшие попытки издания этого текста в XVI веке связаны, в первую очередь, с Антонио да Сангалло Младшим [11] - фигурой до сих пор недооцененной в современной историко-архитектурной науке. Репутация Антонио да Сангалло Младшего – соперника Микеланджело на строительстве собора св. Петра в Риме, созданная в свое время Джорджо Вазари, надолго закрепилась за ним, а размах работ, связанных с грандиозными начинаниями папы Павла III, включавшими среди прочего фортификацию, заставляет видеть в Антонио да Сангалло Младшем исключительно практика. Однако он, принадлежавший к поколению, сформировавшемуся в римском кругу Браманте, был с головой погружен не только в бесчисленные проекты и стройки, но и в изучении античного наследия. О последнем свидетельствуют его многочисленные зарисовки, снабженные подробнейшими измерениями. Ему также принадлежали, по крайней мере, два издания текста «Десяти книг об архитектуре». До нас они дошли снабженные его пометками.

В самом начале 1530-х годов, когда желающие ознакомиться с трактатом Витрувия по-прежнему, должны были пользоваться изданиями Фра Джокондо и Чезариано, Антонио да Сангалло Младший, которому в тот момент было сорок семь лет, решил предпринять новый перевод трактата Витрувия. Очевидно, что многие подробные обмеры древних сооружений и особенно их ордерных элементов были связаны с намерением иллюстрировать этот новый перевод. Единственное, что, к сожалению, осталось от этого замысла – это предисловие, представлявшее своего рода манифест. Он начинается с довольно резкого заявления о том, что до нынешнего момента Витрувий вообще не был понят, что все существующие копии его текста, рукописные и печатные были плодами невежества (бувально fatte ignorantemente), и он обещает читателю вновь вернуться к самым старым источникам и не опираться ни на какие более поздние издания. Он заявляет, что необходимо исследовать истоки самого витрувианского текста и тщательно сопоставить все его утверждения и рассуждения с существующими древними постройками [12]. Антонио да Сангалло не удалось осуществить свое намерение, но оно не осталось без продолжения. То, что должно было стать предисловием к новому критическому изданию Витрувия, легло в основание программы Витрувианской Академии в Риме, возникшей в 1542 году [13].

Из всех попыток полноценной и всесторонней трактовки сочинения Витрувия, предпринятых в эпоху Возрождения в Италии, одна выделяется своим размахом. Речь идет о замысле Витрувианской академии (Accademia della Virtù или Accademia Vitruviana), основанной в Риме в 1542 году. Членов этой ренессансной академии объединил текст – текст «Десяти книг» Витрувия. Впрочем, для ученых-гуманистов, знатоков и любителей античности, теоретиков архитектуры, архитекторов и их заказчиков это был не просто текст – это был целый мир, познание которого сулило возможность воссоздать в современности универсум классической древности. Проекты Академии были многообещающим: академики должны были осуществить подлинно научное издание знаменитого текста «Десяти книг».

Среди членов Академии был кардинал Бернардино Маффеи – представителя древнего и очень знатного рода, в тот период личного

секретаря кардинала Алессандро Фарнезе Младшего. К этому кругу принадлежали французский архитектор и страстный поклонник античности Гийом Филандер, опубликовавший комментарий к тексту Витрувия в 1544 году, молодой Виньола и другая ключевая фигура – гуманист, компатриот Франческо ди Джорджо и Бальдассаре Перуцци Клаудио Толомеи. Филолог и литератор, активный участник гуманистических споров об итальянском языке, Толомеи, оказавшись в Риме в начале второй четверти XVI века, увлекся архитектурой. Он считал искусство архитектуры боговдохновенным, а древние постройки самым прекрасными, что существовали в Риме и его окрестностях. Многие дни верхом на лошади, по стопам Пьетро Бембо и Рафаэля, он объезжал окрестности Тиволи, а своих друзей, находившихся в более далеких от Рима местах, просил сообщать ему любые сведения о виденным ими памятниках классической древности [14]. Толомеи и составил исследовательскую программу Академии, которая в принципиальных чертах отталкивалась от того самого «Предисловия» к неосуществленному переводу Антонио да Сангалло Младшего. Программу эту, в духе времени, Клаудио изложил в письме к графу Агостино де Ланди от 14 ноября 1542 года [15].

Программа включала в себя следующее: аннотированное критическое издание латинского текста. Поскольку первоначально текст трактата был снабжен иллюстрациями (Витрувий ведь ссылается на некие рисунки и чертежи) следовательно, новое издание также должно быть иллюстрировано, но без тех фантазий, который позволял себе Фра Джокондо. Кроме того, это издание должно быть непременно снабжено указателем и объяснением терминов, используемых Витрувием. Второй этап включал сделанный на основе этого критического издания перевод текста на современный итальянский язык, говоря точнее – на «прекрасное тосканское наречие» [16]. Перевод тоже должен был быть снабжен указателем терминов. Затем положения текста должны быть сопоставлены с существующими античными постройками. Из этого вытекает следующий не менее амбициозный пункт программы - создание полного корпуса памятников классической античности, который должен состоять из чертежей, в которых должна использоваться

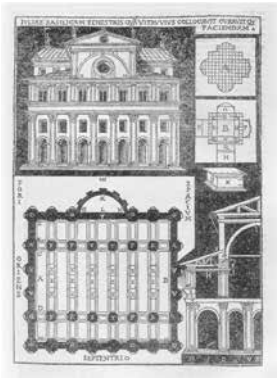


Рисунок 2. Фрагмент издания «De re aedificatoria» Витрувия Чезаре Чезариано. 1521 год. Реконструкция Чезариано базилики в Фано Витрувия (V.I.)

единая мера в римских футах и их эквивалентах в современной системе мер. Пункт этот свидетельствует о желании систематизировать многочисленные расхождения между предписаниями Витрувия и пропорциями сохранившихся зданий, которые были замеченными многими, начиная с Альберти, но не получили научного осмысления. Иными словами, расхождение с предписаниями Витрувия в XVI веке воспринималось не как недоразумение, а как предмет исследования, в котором открывалось многообразие возможностей ордера как системы. Сооружения в этом корпусе должны были быть представлены в виде плана и фасада, сопровожденные всеми необходимыми деталями. Здесь Томеи является наследником и соперников Рафаэля и его единомышленников – авторов плана по изучению памятников древнего Рима. Весьма вероятно, что Томеи был знаком с изложением этого плана в знаменитом письме Рафаэля папе Льву X [17]. Кроме в планы Томеи входила подготовка сводов античной скульптуры, ваз, произведений живописи медалей, надгробий и надписей, которые, по мнению Томео, могли бы прояснить отдельные места в сочинениях греческих и латинских писателей.. Таким образом, филология объединялась в этом проекте с археологией. Но к этому союзу существо проекта не сводилось.

Письма Томеи содержат свидетельства того, что он считал важным использовать научно изученное витрувианское наследие для улучшения архитектуры современной – соображение, которое было бы понятно и Антонио да Сангалло Младшему. Практическую цель преследовало и издание перевода на итальянский язык, о котором Томео пишет, что оно предназначается для «людей, не обладающих познаниями в латинском языке, а также для скульпторов, живописцев, мастеров резьбы по дереву и простых архитекторов («architet-

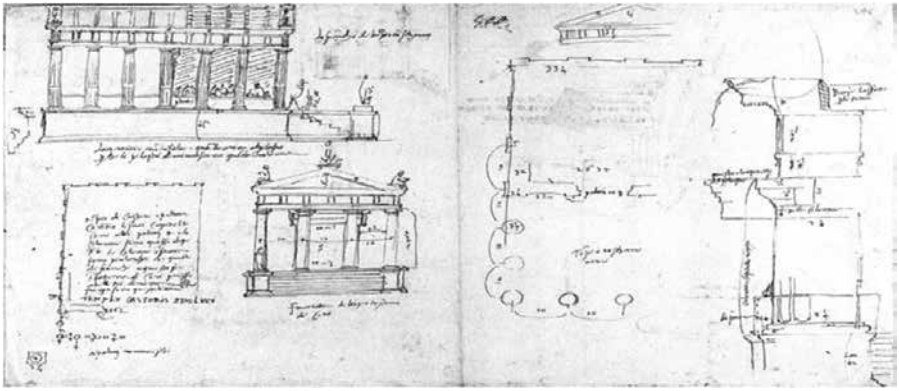


Рисунок 3. Антонио да Сангалло Младший. Наброски дорического храма Диоскуров в Кори. 1530-е гг. Галерея Уффици (Собрание рисунков и гравюр). Флоренция

tori volgari») и те дополнения, которые помогали бы облегчить понимание текста, включая иллюстрации, которых должно было быть значительно больше, чем в издании Фра Джокондо.

Размах и степень амбициозности этого проекта, включавшего подготовку в общей сложности семнадцати исследований, Томеи несомненно, осознавал, и все же полагал осуществлению его в три года. Важнейшим условием успеха он считал объединение «многих светлых умов» (molti belli ingegni). Однако на издания требовалось немало денег, которые невозможно было достать без покровительства высоких персон. Известно, что надежды были обращены к кардиналу Алессандро Фарнезе, с которым некоторые члены Академии были связаны. Однако надежды эти не оправдались, как не сбылись и те, что Томеи возлагал на короля Франциска I, которому тоже посылал программу Академии. Членам Академии оставалось лишь делать то, что было в их силах – два раза в неделю (прерываясь с июня по октябрь) устраивали коллективные чтения «Десяти книг об архитектуре», с тем, чтобы приобрести лучшее знакомство с текстом прежде, чем приступить к исследованиям. В этом смысле академики, по большому счету, повторяли то, что делал Фра Джокондо, когда в Париже в начале столетия выступал с лекциями о Витрувии, а затем – в 20-е годы во Флоренции Микеланджело, Джованни Франческо да Сангалло и другие художники и ученые. Среди архитекторов, собравшихся вокруг Томеи, были Алессандро


DELE LETTERE
DIM. CLAVDIO TOLO-
MEI LIB. IETTE.

Рисунок 4. Клаудио Толомеи. Письма. Титульный лист издания 1547 года

Манцуоли, упоминающийся Серлио, Виньола, возможно, Франческо Пачотто. В данный момент нет никаких свидетельств того, что в этот круг входили Антонио и Джованни Баттиста да Сангалло, но они были хорошо с членом Академии Гийомом Филандером, так что предположительно могли знать о событиях, происходящих в Академии.

Академические чтения продолжались до 1544 года. Осенью 1545 года Толомеи отправился в Пьяченцу на службу к Пьер-Луиджи Фарнезе и вернулся в Рим лишь в 1548 году. Витрувианские занятия прекратились, обширной программе изданий, на поддержанной меценатами, не суждено было осуществиться [18]. Однако сказать, что само существование и деятельность академии дела Virtu прошла незаметно для архитектурной мысли Ренессанса, было бы абсолютно неправильно. Этого значения и хочется коснуться в конце.

Возникновение Академии делла Вирту и изучение «Десяти книг» Витрувия означало не только ревизию знаний об античности, но и ревизию представлений о языке классических форм, об архитектуре вообще. Архитектурное мышление второй четверти XVI века уже было далеко от того, что создало памятники Высокого Возрождения. Дело было не в том, что Фра Джокондо не достоверно иллюстрировал ряд пассажей Витрувия, а Чезариано не точно перевел термины и исказил смысл рассуждений древнего автора. Популярность обоих этих изданий, бесспорно, свидетельствует о том, что они соответствовали потребностям и интересам своего времени. Дело было в другом – в поиске новых образов в современной архитектуре, новых идей и возникновение новых вопросов, которые следовало задать древнему автору. Один из этих вопросов заключался в многократно обнаруженном к тому времени несовпадению предписаний Витрувия и целым рядом обмеров античных сооружений. Если раньше это было предметом, вызывавшим тревогу и непонимание, то во второй четверти XVI

века этот факт был констатирован как данность, которая не умаляет ценности ни теории Витрувия, ни построек Древнего Рима. Об этом говорит в книге об ордерах и Серлио, об этом потом напишет и бывший член академии Виньола. Об этом, прибегая к аналогии с человеческим языком, писал и сам Толомеи. В одном из своих писем он говорит, что не язык вытекает из грамматики, а грамматика из языка. Виньола же, чьи «Правила пяти ордеров архитектуры» выдержало порядка двухсот пятидесяти переизданий на девяти языках, для иллюстрации каждого ордера выбирает тот образец, который, по его мнению (и по общему разумению) является наиболее прекрасным [19]. Поэтому он приводит рисунки и размеры ордеров из разных римских сооружений за исключением ордера тосканского, чьи пропорции он заимствует у Витрувия, поскольку не знает не одного античного сооружения в Риме, в котором использовался бы этот ордер. Кроме того, желая, чтобы его сочинение воспринималось как практическое руководство к действию и, вероятно, помятуя о Серлио, говорившем, что едва ли найдется такое здание, к которому применимы строгие правила, Виньола допускает отступления, продиктованные необходимостью, позволяя каменщикам вносить поправки в правила, если того требует ситуация [20].

Новое углубление в античное наследие дало новую степень свободы в обращении с языком классических архитектурных форм. Отход от строгих правил, от своего рода ордерного канона и раньше был связан не с невежеством, а, напротив, с серьезным знаточеством. Достаточно вспомнить таких фантастических знатоков античного Рима, как тот же Рафаэль с его учениками или Бальдассаре Перуцци, в чьих проектах мы обнаруживаем удивительные маньеристические метаморфозы ордерных форм. Глубокое освоение античного наследия подсказало тем, кто приближался к его сути, понимание гибкости языка классических архитектурных форм. Свобода, достигнутая этим постижением, позволяла мастерам передавать на языке этих форм современные смыслы и модифицировать этот язык так, чтобы он был понятен их современникам. А смыслы эти во второй четверти XVI века, после страшного разграбления Рима в 1527 году, не были ни античными, ни теми, что несла в себе архитектура Высокого Возрождения.

Примечания:

1. О так называемом храме «Минервы врачевательницы» (“Minerva Medica”) в Риме см.: Platner S. B., Ashby Th. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Oxford, London, 1929; Richardson Ll. Jr. A new Topographical Dictionary of Ancient Rome. – Baltimore: The Hopkins Univ. Press, 1992; Таруашвили Л. И. Рим в 313 году. Художественно-исторический путеводитель по столице древней империи. – М., 2010. – С. 138-139.

2. Перевод «Десяти книг», подготовленный Франческо ди Джорджо, не был опубликован. До середины XIX в. не был опубликован и его собственный трактат. См.: Francesco di Giorgio architetto. /A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. – Milano 1993.

3. Более ранняя версия представлена рукописями из Королевской библиотеки Турина (Cod. Saluzzo. 148) и Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Cod. Laurenziano Aschburniano 361). Более поздней редакцией считается та, которая представлена кодексом из Национальной библиотеки во Флоренции (Cod. Magliabecchiano. II.I, 141). Флорентийский кодекс состоит из нескольких частей. Считается, что первая из них относится ко второй редакции трактата Франческо ди Джорджо. Вторая часть – это переписанный его рукой текст Витрувия. Третья часть (т. н. Raccolta) представлена разновременными материалами. Она включает рисунки, имеющие отношение к проекту Рокка Синибальда Бальдассаре Перуцци, к флорентийским укреплениям Микеланджело, к идеям Антонио да Сангалло Младшего. См.: Johnson Betts R. On the Chronology of Francesco di Giorgio’s Treaties: The New Evidence from an Unpublished Manuscript. // Journal of the Society of Architectural Historians, XXXVI, 1977. – P. 3-14; Mussini M. La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto. // Francesco di Giorgio Martini architetto. /A cura di F.P.Fiore e M.Tafuri. – Milano, 1994. P. 378-399.

4. История ренессансных публикации «Десяти книг» Витрувия до знаменитого издания Фра Джокондо 1511 года сегодня выглядит таким образом. Первое печатное издание текста трактата Витрувия, подготовленное Джованни Сульпичо из Вероли, вышло

предположительно в Риме в 1486 году (Kruft H.-W. A History of Architectural Theory : from Vitruvius to the Present / transl. by R. Taylor, E. Callander, and A.Wood. – London : Zwemmer ; New York : Princeton Architectural Press, 1994. – P. 65; Marcucci L. Giovanni Sulpicio e la prima edizione del De Architecture di Vitruvio. // 2000 anni di Vitruvio / presentazione L. Vagnetti et al. – Firenze: Cattedra di composizione architettonica I A di Firenze. – P. 185-195. Несмотря на то, что это издание, основанное на нескольких рукописных текстах трактата, было не слишком корректным по отношению к оригиналу, оно все же было заново напечатано в Венеции в 1495 году и на следующий год – во Флоренции (Kruft H.-W. Op. cit. – P. 66). В 1497 году в Венеции вышло еще одно издание Витрувия. Имел ли к нему отношение Фра Джокондо, сегодня точно установить не удается (Vagnetti L., Marcucci L. Per una coscienza Vitruviana. Regesto cronologico e critico // 2000 anni di Vitruvio / presentazione L. Vagnetti et al. – Firenze : Cattedra di composizione architettonica I A di Firenze, 1978. – P. 11-184. Издания «Десяти книг об архитектуре», подготовленные Фра Джокондо, были осуществлены в 1511, 1513 годах. (Vitruvius P. M. Vitruuius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit / Vitruvius Pollio ; Giovanni Giocondo ; Joannes ; Tacuinus de Tridino. - Venetia : Impressum Venetiis, 1511.) Затем еще одно переиздание вышло в 1523 году в Лионе. Его иллюстрации представляли собой смесь их тех, что были опубликованы в изданиях Фра Джокондо, и тех, что иллюстрировали издание Чезариано 1521 года. В 1536 году Джованни Баттиста Капорали из Перуджи опубликовал новый перевод текста Витрувия на итальянский язык, снабдив его комментариями (Giovanni Battista Caporali. Vitruvius P. Architettura. Con il suo commento et figure. – Perugia : Bigazzini, 1536). Несмотря на то, что он пытался противопоставить свой перевод переводу Чезариано, он много заимствовал из последнего.

5. Витрувий описывает этот проект в своем трактате [V. I]: Витрувий. Десять книг об архитектуре. / Пер. Ф. А.Петровского. Т. I. М., 1936. – С. 93-94.

6. Vitruvius M. P, 1511, fol. 87.

7. Vitruvius M. P. Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece

traducti de latino in vulgare affigurati: com̃entati: & con mirando ordine insigniti / Vitruvius ; Agostino Gallo; Cesare Cesariano ; Alvisio da Pirovano. – Como: Gotardo da Ponte, 1521. Фрагменты из перевода Чезариано с комментариями опубликованы в: Scritti d'arte del Cinquecento. – Vol. 3 / Ed. P. Barocchi. – Milano: Ricciardi, 1977. –P. 298 ff;

8. Vitruvius M. P..., 1521, fol. LXIII.

9. Kruft W.-H. Op. cit., – P. 68. Рисунки для церкви Сан Челсо в Милане, приписываемые Чезариано, опубликованы в книге: Scritti rinascimentali di architettura ... / A cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli. Milano : Il polifilo, 1978. – Pls. LXX, LXXI.

10. Это был перевод пяти первых книг Витрувия с комментариями. В предисловии Капорали критикует издание Чезариано, однако много заимствует из него. См.: Kruft W.-H. Op. cit. – P. 68

11. Антонио да Сангалло Младший, как и многие другие представители клана Сангалло, был страстным исследователем римской античности, и его весьма разнообразная практическая деятельность, в том числе в качестве военного инженера, не помешала ему задумать новый перевод «Десяти книг о зодчестве», но, видимо, помешала это намерение осуществить. Одно из свидетельств этого намерения (наряду с рисунками, которые могут рассматриваться как черновики иллюстраций) – предисловие, в котором архитектор выражает неудовлетворенность предшествующими изданиями. См.: Giovannoni G. Antonio de Sangallo, il Giovane. – Roma , 1959. – Vol. 2. – P. 394-397;

12. Pagliara P. N. Antonio da Sangallo il Giovane: "L'opera facta… secondo le regole di Vectruvio. // Memoria dell'antico nell'arte italiana. / A cura di S. Settis. Tomo terzo. Dalla tradizione all'archeologia. – Torino, 1986. – P. 46-57.

13. Программа опубликована в: Scritti d'arte del Cinquecento… 1977. - Vol. III. – P. 3037-3046. См. также: Pagliara P. N. Tolomei e l'Accademia della Virtú. // Memoria dell'antico nell'arte italiana. / A cura di S. Settis. Tomo terzo. Dalla tradizione all'archeologia. Torino, 1986. – p. 70.

14. Op. cit. – P. 71.

15. Kruft W.-H. Op. cit. – P. 69.

16. Pagliara P. N. Op. cit. – P. 70.

17. См.: Golzio V. Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. – Città del Vaticano, 1936 – P. 33.

18. Одним из результатов стало комментированное издание «Десяти книг», осуществленное в 1544 году Гийомом Филандером и многократно переиздававшееся позже. См.: Vitruvius P. Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitrivii Pollionis De architectura annotationes / Vitruvius; Guillaume Philandrier. – Romae: I. A. Dossena, 1544.

19. “al giudicio comune apaiono più belli”. Vignola G. B. Regola delli cinque ordini d’ architettura. Libro primo et originale. – Romae : Vaccarius, 1607. – Pl. III.

20. Vignola. Op. cit., pl. IX. О сочинениях Виньолы см.: Walcher Casotti M. Il Vignola. Vols. I-II. – Trieste : Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia. 1960.

Библиография:

1. Giovannoni G. Antonio de Sangallo, il Giovane. Vols. I-II. – Roma, 1959.

2. Herselle Krinsky C. Cesariano and Renaissance without Rome // Arte Lombarda. – Milano, 1971. – Vol. XVI. – P. 211-218.

3. Kruft H.-W. A history of architectural theory : from Vitruvius to the present. / Trans. by R. Taylor, E. Callander, and A.Wood. – London: Zwemmer ; New York: Princeton Architectural Press, 1994.

4. Marcucci L. Giovanni Sulpicio e la prima edizione del De Architecture di Vitruvio // 2000 anni di Vitruvio / presentazione L. Vagnetti et al.. – Firenze: Cattedra di composizione architettonica I A di Firenze, 1978.- p. 185-195. (Studi e documenti di architettura ; № 8).

5. Martini F. di G. Trattati di architettura ingegneria e arte militare / A cura di C. Maltese ; trascrizione di L. Maltese Degrassi. Vols. I-II. – Milano: Il Polifilo, 1967.

6. Millon H. The Architectural Theory of Francesco di Giorgio / H. Millon // The Art Bulletin. - Boston, 1958. - Vol. 40. - P. 257-261.

7. Pagliara P. N. Vitruvio da testo a canone / P. N. Pagliara // Memoria

dell'antico nell'arte italiana : Vol. 3 / a cura di Salvatore Settis. - Torino : G. Einaudi, 1986. - P. 5-85.

8. The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo : the representation of architecture / edited by Henry Millon and Vittorio Magnago Lampugnani. - New York : Rizzoli, 1994. - 731 p.

9. Scritti d'arte del Cinquecento. – Vol. 3. / Ed. P. Barocchi. – Milano: Ricciardi, 1977.

10. Serlio S. Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese, dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificii, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli architteti : con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte, e gran numero di palazzi publici, e privati nella città, & in villa, e varii accidenti, che possono occorrere nel fabricare : diviso in sette libri. : con un' indice copiosissimo con molte considerationi, & un breve discorso sopra questa material / raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino. – Di nuovo ristampate, & con ogni diligenza corrette. – Venetia: Appresso Giacomo de'Franceschi, 1619.

11. Vitruvius P. M. Vitruuius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit – Venetia: Impressum Venetiis, 1511.

12. Walcher Casotti M. Il Vignola . Vols. I-II. – Trieste : Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia. 1960.

М.В. Соколова

ПРОБЛЕМЫ ПЛАНИРОВКИ В АНГЛИЙСКИХ УСАДЕБНЫХ ДОМАХ ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

Статья посвящена проблеме планировочных решений в английских усадебных домах высоковикторианского времени. Именно в середине столетия новые планировочные принципы, ставящие во главу угла комфорт и функциональность, окончательно кристаллизуются.

The article is devoted to English High Victorian country house planning. In the middle of the XIXth century new planning principles, which concerned comfort und functionality most important, were finally definited.

Ключевые слова: высоковикторианская эпоха, английский загородный дом, планировочное решение, усадебное строительство.

Keywords: High Victorian epoch, English country house, planning, country house building.

Высоковикторианская эпоха — наиболее экономически благополучное время многолетнего царствования королевы Виктории. Следствием небывалого экономического взлета являлся возросший интерес к вложению капиталов в земельную собственность. В этой связи облику усадебного дома как центра хозяйственной и общественной жизни поместья принадлежит колоссальная роль. Идет беспрецедентное по своему объему строительство новых загородных домов, а также перестройка старых родовых гнезд [1].

В этой связи перед заказчиком и архитектором встает вопрос о наиболее подходящем образце для подражания. Еще сто лет назад, в середине XVIII столетия, вилла оказывалась типом здания, наиболее подходившим и для среднего сквайра, и для преуспевшего

бизнесмена [2]. Однако для внушительных по своим размерам домов высоковикторианского времени вилла как прототип совершенно не подходила в силу своей камерности, и архитекторы вынуждены искать вдохновение в старых родовых гнездах английской аристократии с их внушительным масштабом.

Чаще всего дом высоковикторианского времени вытянут по одной оси: «рукава» служб продолжаются вдоль линии главного фасада, иногда разворачиваясь под углом девяноста градусов и образуя Г-образную структуру. Все же можно привести целый ряд примеров, когда подобная задача разрешалась архитектором с большей изобретательностью. В этом случае наличествует элемент, вокруг которого группируются жилые комнаты дома. Так, в Хорстед Хаус в графстве Сассекс (С.Докс, 1850–1854) замкнутое каре формируется вокруг обширного двора, по трем сторонам застроенного службами (в эту же систему построек включена и домашняя капелла), а в имении владельца «Таймс», Бер Вуд (1865–1874, Р.Керр) подобным элементом, «притягивающим» к себе остальные помещения дома, служит огромная галерея, освещаемая через стеклянный потолок. Оригинальное решение этой непростой задачи демонстрируют Дж.Пэкстон и Дж.Х.Соукс в усадебном доме Ментмор Тауэрс в Бакингемшире (Mentmore Towers, Buckinghamshire, 1851–1854). Здание состоит из двух сопряженных по диагональной оси квадратов — хозяйского корпуса и служб. Если в первом здании центральным помещением является внушительных размеров холл, то во втором строения сгруппированы вокруг просторного двора.

Подобные планировочные решения представляются, на первый взгляд, вполне традиционными: в усадебных домах елизаветинского времени помещения нередко группируются вокруг двора или целой системы дворов (Лонглит, Берли хаус) либо холла (Уоллотон, Хардик холл). Однако это решение сочетается с совершенно новыми планировочными приемами. Уже в Хорстед хаус главный вход перенесен на боковой фасад. Из него посетитель попадает в холл, который открывает анфиладу из трех парадных помещений: холл, утренняя комната и гостиная. Именно она, а отнюдь не холл, оказывается наиболее внушительным по размерам помещением дома. Холл же превращен, по сути дела, в небольшой вестибюль, расположенный в

угловой части здания и потому неспособный связать между собой основные помещения первого этажа. Эту роль берет на себя, как в double pile house XVII столетия [3], коридор, тянущийся вдоль главного фасада и становящийся осью симметрии главного корпуса. В этой ситуации возникает проблема местоположения парадной лестницы. Связать ее с холлом, как это обычно делалось, невозможно, и архитектор вынужден устроить лестничный холл по центру здания, связав его с коридором. Таким образом, в доме намечается еще одна ось, идущая перпендикулярно главному фасаду, однако выраженного характера она не носит, поскольку вместо традиционного соседства с парадной анфиладой лестница окружена второстепенными помещениями.

Подобные же смещения наблюдаются и в планировке Бер Вуд. Здесь архитектор использует более изощренную схему: на уровне первого этажа в центре находится картинная галерея со стеклянным потолком. Подобное решение совершенно оригинально: вдоль центрального фасада галерея расположена в целом ряде домов елизаветинского и якобитского времени, таких как Уимблдон и Хэтфилд, однако она никогда не располагается в эту эпоху в центре дома. По сути дела, галерея Бер Вуда выполняет в доме ту же роль, которую играл холл в таком памятнике, как Уоллотон. Главный вход здесь размещен на главном фасаде, но несколько смещен вправо от центра. При этом парадная лестница отнесена в левый угол здания, отмеченный высокой четырехугольной башней. Чтобы подняться по ней, посетитель должен повернуть от входа налево и пройти через холл, достаточно внушительный по своим размерам, но при этом, все же, совершенно очевидно не претендующий на роль главного помещения дома, это скорее парадный вестибюль. Он традиционно связан с парадной лестницей сквозным проходом, наблюдается совершенно не характерное прежде смещение главной лестницы по отношению к холлу влево, связанное с тем, что на фасаде ее местоположению соответствует сильно выступающий ризалит. В итоге этим в известной степени нивелируется парадный эффект. Чтобы попасть, наконец, в анфиладу, необходимо, обойдя лестницу справа, проделать длинный путь вдоль бокового фасада по коридору. Кроме того, все парадные помещения не умещаются по периметру картинной галереи, и часть из них приходится перенести в соседний корпус.

Наиболее сложную и изощренную планировочную схему предлагает У.Берн в своей ранней, выполненной еще у себя на родине в Шотландии работе, поместье Бачэнен Хаус в графстве Стерлингшир. Архитектор последовательно группирует постройки вокруг трех дворов. Первый ограничен по трем сторонам П-образным корпусом главного здания, с четвертой же начинаются многочисленные службы, замыкающие собой два хозяйственных двора. Заметим, что последний из них — наиболее просторный и наименее застроенный, таким образом композиция постепенно становится более открытой при движении от главного корпуса к периферии.

В самом же главном корпусе двор по своим размерам примерно равен парадным комнатам, от которых его отделяет просторный коридор с парадной лестницей. В итоге роль, которую внутренний двор традиционно играл в композиции, роль своего рода центра притяжения, собирающего вокруг себя основные помещения дома, заметно ослабляется, поскольку вокруг него появляется своего рода «буферная зона» в виде коридора. Именно в него мы попадаем из расположенного сбоку, как это часто имеет место быть в викторианских проектах, входного вестибюля, и именно из него ведет вход в парадные комнаты дома, отделенные друг от друга глухими стенками. Единственное исключение — сквозной проход между утренней комнатой и гостиной: обе эти комнаты традиционно считались преимущественно дамскими, связать их воедино поэтому представлялось функциональной необходимостью.

Однако даже при изолированности помещений друг от друга архитектор посчитал нужным пристроить к замкнутому каре основного объема так называемый семейный блок, включавший, по сложившейся еще в XVII столетии традиции, супружескую спальню, гардеробные и будуар. Впоследствии почти во всех своих больших домах Берн будет прибегать к подобному приему. Тем самым композиция еще больше лишается компактности, а двор — своей организующей ее функции.

Таким образом, мы наблюдаем, как использование в целом традиционных планировочных решений приходит в противоречие с современными представлениями о комфорте. За фасадом «елизаветинского» дома викторианской поры оказывалась совсем

другая «начинка», что делало весьма непростой задачей привести в соответствие экстерьер и интерьер здания. Связывать между собой разветвленную структуру помещений архитектору приходится, используя многочисленные коридоры, которые присутствуют не только в служебном блоке и в верхних этажах (где они неизбежны), но зачастую и на первом этаже основного объема. Сочетание парадной анфилады с коридорной системой, как это имеет место быть, например, в Прествуде, Бродсворте или Келхэм Холле, выглядит несколько парадоксально.

Из названных домов Келхэм Холл в Ноттингемшире (1858–1861, арх. Г.Скотт) — наиболее интересный случай. Этот дом, строившийся для герцога Ратлендского, отличается весьма внушительными размерами и состоит из двух поставленных по одной оси блоков: основного и служебного, контрастных и по высотности, и по объемно-пространственной композиции. В основе главного корпуса лежит прямоугольный план с выступающими с обоих фасадов ризалитами. При этом фасадную картину как с запада, так и с востока (где находится вход в дом) сложно назвать симметричной: и по высотности, и по оформлению боковые компартименты абсолютно различны. Обилие разнообразных эркеров, башенок призвано, по видимости, придать композиции живописный характер. Однако этот эффект не достигается: нанизанные на одну композиционную ось эти элементы не могут преодолеть впечатления статичности, которое создает дом в целом. Огромный объем складывается из ряда разнородных объемов, выстроенных по фасадной линии.

Подобное фасадное решение позволяет архитектору поместить вход сбоку, а не по центру главного фасада. Предложенное Г.Скоттом решение предельно просто: из отмеченного сильно выступающим ризалитом лестничного холла посетитель попадает в тянущийся вдоль фасада коридор, из которого последовательно открывается вход в парадные помещения дома. Следует отметить их относительную немногочисленность и внушительный масштаб. Еще одна любопытная черта проекта заключается в том, что, используя этот прием, архитектор сохраняет частично и анфиладу. Ей связаны столовая, так называемая кедровая комната, музыкальный холл, гостиная и библиотека, расположены вдоль западного и северного фасада здания, в то время

как вдоль центрального фасада помещены отделенные друг от друга бильярдная, капелла и утренняя комната. Причина такого решения, на наш взгляд, очевидна: связывая анфиладой парадные помещения дома, архитектор исключает из нее комнаты, функции которых по той ли иной причине требуют изоляции.

Как почти в каждом викторианском проекте, такое компромиссное решение приводит к ряду нелепостей. Так в капеллу ведет одна из дверей, расположенных по коридору. В коридор же выходит и готическая аркада музыкального холла, который по моде своего времени представляет собой наиболее масштабное и парадное помещение в доме.

Все же в целом планировочное решение Келхэм холла несомненно отличается консерватизмом, связанным, как думается с тем, что архитектор работал в данном случае на аристократического заказчика. В этой ситуации воспроизведение традиционной в целом симметричной структуры объемно-пространственной композиции, сходной с той, что использовалась Ч.Берри и Э.Блором в домах 1840-х годов, представлялось уместным. Однако в середине века подобное решение встречается нечасто и, как правило, там, где не только присутствовал аристократический заказ, но и строительство велось не с чистого листа, а на основе уже существующего архитектурного объема.

Примером может служить усадебный дом Шедвел парк в графстве Норфолк, дважды перестраивавшийся леди Бакстон (1840–1842, Э.Блор; 1856–1860, С.С.Теулон). В итоге здесь было использовано нестандартное решение, когда вошедший в моду к середине столетия музыкальный холл [4] стал центральным элементом планировочной композиции дома. Это огромная комната, благодаря своей крестообразной форме, оказывается универсальным связующим звеном между помещениями дома. Любопытно, что для того, чтобы применить подобное решение, пришлось переориентировать основные композиционные оси постройки. Вошедший в новое здание первоначальный объем оказался в его центре, а достроенные Э.Блором в 1840-е годы помещения (гостиная и бильярдная) были отнесены достаточно далеко от центра нового входа в дом, в то время как старый вход оказался теперь на боковом фасаде. Таким образом, созданная в раннее георгианское время и сохраненная Блором традиционная для своей эпохи схема

компактного расположения основных помещений здания по разным сторонам от лестничного вестибюля заменяется системой, в которой эту функцию берет на себя холл, наиболее семантически значимое помещение в высоковикторианской архитектуре.

Как правило, викторианский архитектор исходит из идей целесообразности и функциональности, «подгоняя» фасадное решение под удобный план, и зачастую стремится замаскировать его вынужденную громоздкость целым рядом приемов объемно-пространственной композиции и декора. Несмотря на это, существуют известные исключения, когда необычное образное решение дома, заставляет проектировщика подстраивать под него план. Наиболее яркие примеры — «замки»: Пекфортон Кастл — ранний образец такого рода, Карлтон Тауэрс — более поздний. И в том, и в другом случае игра в формы средневековой архитектуры, ведущаяся на полном серьезе, потребовала приспособить к ним и формы комнат, и систему их расположения.

Наконец, еще один вариант решения проблемы парадных помещений — расположение части их на втором этаже здания. Именно так поступает архитектор в уже упомянутой нами усадьбе Бер Вуд. Эта черта предвосхищает планировочные решения поздневикторианской эпохи. Так, подобным образом будет решена проблема Н.Шоу в знаменитом поместье барона Армстронга Крэгсайд (1869–1884). Именно этот памятник, на наш взгляд, первым демонстрирует радикально новый подход к планировочному решении., поскольку здесь архитектор с небывалой смелостью отказывается от каких-либо элементов симметрии и регулярности, используя иррегулярную планировку, что характерно будет для викторианской архитектуры на ее завершающем этапе.

Примечания:

1. Диаграмма, показывающая динамику роста усадебного строительства в викторианское время, дана в книге: Girouard M. Victorian Country House. — New Haven & L.: Yale University Press, 1985. — P. 9.

2. «Виллы подходят в трех случаях: во-первых, как временное место уединения аристократии и богатых людей, имеющих жилье в городе; во-вторых, как загородные дома богатых горожан и людей, занимающих официальные должности, которые не могут уезжать далеко от столицы; в-третьих, как небольшие здания в провинции, используемые как охотничьи лоджии или как жилище сельского сквайра со скромным доходом». (Middleton Ch. Picturesque Views for Cottages, Farm Houses and Country Villas. 1793. Цит. по кн: *Aslet C., Powers A*. English House. — Harmondsworth: Penguin Books, 1986. — P. 98.)

3. Термин «double pile» (букв. — «двойная колода») широко используется в британской историографии. См., например: *J.Summerson*. Architecture in Britain. — Yale University Press Pelican History of Art Series, 1530–1830. — P. 152–154, 169, 192.

4. Музыкальный холл (music hall) получит распространение в Англии в поздневикторианский период. Фактически он заменяет собой ранее весьма распространенный «baronial hall», получивший свое наименование, благодаря средневековым коннотациям, присутствовавшим в интерьере. Некий «религиозный акцент» сохраняется и в музыкальном холле, поскольку в нем, как правило, устанавливали орган. Однако он все же мыслится скорее в качестве гостиной для семьи и дружеского круга, нежели в качестве места для официальных общественных приемов, каким был baronial hall.

Библиография:

1. *Airs M.* (ed.). The Victorian Great House. — Oxford: University of Oxford, Department for Continuing Education, 2000**.**

2. *Calder J*. The Victorian Home. — London, 1977.

3. *Dutton R.* The Victorian Home. — London, 1954.

4. *Franklin J*. The Gentleman's Country House and its Plan, 1835–1914. — London, 1981.

5. *Girouard M*. Victorian Country House. — New Haven & L.: Yale University Press, 1985.

М.В. Соколова

ДЖОН НЭШ И СТАНОВЛЕНИЕ НОВЫХ ПЛАНИРОВОЧНЫХ ПРИНЦИПОВ В АНГЛИЙСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЕ XIX СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена усадебным домам крупнейшего архитектора позднегеоргианского времени Джона Нэша. Тенденции к асимметричной, иррегулярной планировочной структуре появляются в английской архитектуре еще во второй половине XVIII столетия. Однако, на взгляд автора, именно в творчестве Дж.Нэша находят себе наиболее яркое отражение те противоречия планировочного мышления, которые будут впоследствии характерны для викторианской эпохи.

The article is devoted to the country houses of one of the most famous architects of Late Georgian period, John Nash. Tendencies to asymmetrical, irregular planning appear in English architecture in the second half of the XVIII century. Yet in the works of J.Nash are reflected contradictions of planning thought that will be characteristic for the Victorian age.

Ключевые слова: Джон Нэш, пиктуреск, планировочные принципы, английский загородный дом, усадебная архитектура.

Keywords: John Nash, picturesque, planning principles, English country house, country house architecture.

Викторианская эпоха характеризуется постепенным отказом от принципов регулярной планировки в области усадебной архитектуры. Однако этот процесс начинается задолго до начала царствования королевы Виктории. Истоки иррегулярных планировочных принципов следует усматривать уже в архитектуре английских загородных домов второй половины XVIII столетия [1]. Дальнейшее

развитие они получают в эпоху романтизма. Ключевой фигурой в этом отношении является Дж.Нэш, бывший, кстати, учителем многих архитекторов ранневикторианской поры [2]. Примечательно, что свое архитектурное образование он получил в мастерской Р.Тейлора, а начало его творческой деятельности отмечено знакомством и дружбой с теоретиками «живописного» [3] Р.П.Найтом и Ю.Прайсом, для последнего архитектор проектирует усадебный дом Кастл Хаус (Castle House, Aberystwyth, 1795). В связи с этим нет ничего удивительного в том, что именно Нэш в первой четверти XIX столетия будет продолжать поиски Тэйлора в области планировок и развивать применительно к архитектуре идеи «пиктуреска».

Еще на рубеже веков появляется целая череда его проектов достаточно вместительных усадебных домов, где архитектор имитирует замковые формы. Достаточно вспомнить такие его работы, как имение Ласкомб в Девоншире (1800) или Эквелейт Холл в Стаффордшире (Aqualate Hall, Staffordshire) (1805–1809, здание не сохранилось до нашего времени). Последний проект особенно интересен тем, что автор использует здесь планировочный прием, ставший своеобразным «коньком» этого архитектора: галерея, обычно тянувшаяся в английском доме вдоль одного из фасадов, переносится в центр здания и становится своеобразной композиционной осью, на которую по обеим сторонам нанизываются помещения парадных комнат: кабинета и библиотеки с левой стороны, столовой и гостиной, соответственно, — с правой. Причем эти комнаты выстраиваются в две короткие анфилады, соединяемые третьей, поперечной, связавшей библиотеку с гостиной.

Тем самым Нэш добивается эффекта, который был характерен еще для палладианской виллы, когда череда парадных помещений охватывает собой практически весь периметр здания [4]. Сходство с архитектурными замыслами века-предшественника представляется исследователю тем более очевидным, что автор проекта использует такой характерный для палладианской виллы прием, как чередование помещений контрастных конфигураций в анфиладе [5].

Однако на самом деле такое сходство весьма обманчиво: новаторских черт в этом проекте едва ли не больше, нежели

традиционных. Во-первых, вопреки традиции, Нэш не включает в анфиладу парадных помещений холл: гранича на плане с кабинетом, он отделен от него глухой стеной. Проходя через входную арку в холл, посетитель попадал в двусветную галерею сбоку. Единственным способом оказаться затем в парадной анфиладе, было пройти налево, чтобы свернуть затем в дверь кабинета. Подобную систему никак нельзя назвать простой и удобной, и связана ее своеобразная «запутанность», как нам представляется, со следующим: Нэш ищет некое компромиссное решение между традиционным анфиладным принципом и коридорной системой. Его галерея, обычно одно из наиболее значимых помещений английского дома [6], по-прежнему еще отличается значительным масштабом и высотой. Однако практически именно она выполняет функцию коридора, из которого последовательно открываются двери в помещения, расположенные слева от него. Но и этот принцип проведен в проекте не до конца, поскольку с правой стороны в анфиладу открывается одна единственная дверь, приводящая зрителя в так называемую ante-room, небольшую проходную комнату между столовой и гостиной. Таким образом, нарушенным оказывается и эффектный в своем сквозном прочтении принцип анфиладности, и удобная своею практичностью коридорная система. Заметим, что подобные попытки примирить анфиладу с коридором будут делаться и намного позже.

Есть и еще одна особенность, очевидно свидетельствующая о том, как стремительно меняются сейчас представления о композиционном решении архитектурного объема. Принцип чередования контрастных по конфигурации комнат в планировочном решении дома — черта, ведущая свое происхождение из английской усадебной архитектуры XVIII столетия. Однако в палладианских виллах контрастные по форме помещения ловко вписаны в четкий прямоугольник плана. У Нэша, напротив, каждое помещение образует в объемно-пространственной композиции здания отдельный, ясно читаемый объем, которые, складываясь вместе, и создают весьма причудливый силуэт этого дома. Именно сложность плана, необходимость визуально объединить его «составляющие» и заставляет архитектора, на наш взгляд, прибегать к таким композиционным акцентам,

как многочисленные башни разных размеров и конфигураций, прием, ставший впоследствии весьма расхожим в архитектуре викторианского периода.

Эквелейт холл — далеко не самый радикальный из проектов Нэша. Значительный объем усадебного дома позволил архитектору все же сохранить приверженность традиционному требованию симметрии, хотя эта симметрия носит уже достаточно относительный характер. Меньшие по масштабу дома заставляли архитектора радикально отказаться от этого требования и искать гораздо более свободного планировочного решения. Причем важно отметить, что подобные решения возникают в проектах, выполненных в совершенно различных стилистических ключах, вовсе не обязательно связанных с «замковой» или, вообще, «средневековой» темой. Это легко продемонстрировать на целом ряде примеров.

Пойнт Плезент в графстве Саррей (Point Pleasant, Surrey) — небольшая вилла, построенная Нэшем в 1796–1797 гг,, т.е. еще в начале его творческого пути, на берегу Темзы для генерал-майора Сент-Джона. До настоящего времени здание не сохранилось, однако гравюры дают достаточно ясное представление о его облике. Это небольшой кубообразный объем, фасады которого оформлены достаточно скупым декором в традициях палладианской архитектуры: спаренные колонны фланкируют вход в дом, а по сторонам его расположены трехчастные окна с полуциркульным завершением. Исключение составляет северо-западный фасад здания, где композицию завершают контрастно выступающие одноэтажные объемы, увенчанные балюстрадой.

На первый взгляд, подобное объемно-пространственное решение может показаться несколько странным, но объяснение его лежит в планировочном замысле архитектора. На уровне первого этажа здание в основе представляет из себя своего рода Г-образную структуру: проходя через небольшой вестибюль, посетитель оказывается в лестничном холле, откуда открываются проход в расположенные по разным сторонам от него кабинет, гостиную и столовую. Однако при таком решении последние две комнаты оказывались не связанными между собой: попасть из столовой в гостиную возможно было бы

только через холл, в связи с чем архитектор и встраивает между ними, с западного угла, восьмиугольный объем еще одной комнаты. В итоге парадные помещения дома замыкаются все-таки в полукруг короткой анфилады, а причудливая Г-образная структура плана «достраивается» до фигуры, в общих очертаниях близкой к квадрату.

Подобное решение, видимо пришлось архитектору по вкусу, поскольку впоследствии он не раз повторяет его. Причем угловой элемент круглой или многогранной формы, являющийся своеобразным связующим узлом архитектурной композиции может облекаться в разные стилистические «платья». Так, в поместье Сандридж Парк в Кенте (Sundridge Park, Kent) это бельведер, в котором расположена на уровне первого этажа библиотека. Из него открывается проход в холл, лестница которого эффектно вписана в полуциркульный объем, завершающий это помещение. Таким образом, формируется ясно читаемая ось «юг-север», под углом 45 градусов к которой расположены гостиная и ante-room, в то время как за ними, вновь выстраиваясь по основной оси, симметрично помещаются столовая и холл соответственно. Однако проход в эти помещения может быть осуществлен исключительно из лестничного холла. На первый взгляд ясное и лаконичное планировочное решение оказывается на поверку весьма сложным и запутанным: дом по сути дела состоит из двух взаимосвязанных частей, каждая из которых имеет свой собственный композиционный центр, четко читаемый на фасаде своим полукруглым объемом.

Доводя в своем роде до совершенства предложенную еще ранее Р.Тэйлором идею компактной планировки, Нэш, в то же время, очевидно, начинает осознавать ее недостатки. Возможность ограничиться минимумом необходимых помещений, столь ценная для заказчика, стесненного в средствах, предполагала в то же время необходимость мириться с известным неудобством. Комнаты либо оказываются связанными между собой традиционным анфиладным принципом, либо изолированы друг от друга, в последнем случае проникнуть из одного помещения в другое возможно лишь через занимающий центральное место на плане холл. Оба варианта, по-видимому, не вполне удовлетворяют пожеланиям заказчика. Анфилада,

как было показано выше, не соответствует возникающей сейчас потребности сделать свое домашнее существование более камерным, закрытым для посторонних глаз, ее неудобства в повседневной жизни очевидны. Необходимость же постоянно возвращаться в лестничный холл совершенно нефункциональна.

В последующие годы Нэш совершенно очевидно ищет некий компромисс. Так в проекте виллы в Кронхилле, Шропшир (Cronkhill, Shropshire, 1802) архитектор связывает все помещения первого этажа дверными проемами. Однако стройная анфилада (вестибюль-холл-кабинет) выстраивается только в западной части здания, в то время как в примыкающие с востока наиболее парадные помещения дома, гостиную и столовую, вход из этих комнат оказывается смещенным в бок. Более свободной планировке восточной части дома соответствует и своеобразное объемно-пространственное решение: силуэт здания характеризуется разнообразием высотности и конфигураций, где силуэт полукруглой башни-эркера соседствует с двумя кубообразными объемами, объединяет же их в целостную композицию аркада открытой веранды.

Образное решение Кронкхилла будет иметь аналогии в целом ряде проектов Нэша и получит в британской литературе наименование Campagna villa [7]. Тем самым исследователи стремятся подчеркнуть прямое обращение архитектора к итальянским прототипам, вопреки прежде существовавшей традиции, когда английским архитекторам было свойственно воспринимать ренессансное наследие через призму собственной палладианской традиции. Это «итальянизирующее» направление получит дальнейшее развитие в эпоху королевы Виктории. Однако и там, где архитектор совершенно очевидно обращается к традициям национального палладианства, планировка дома претерпевает существенные нововведения.

Характерен в этом отношении Саутборо Плейс в графстве Саррей (Southborough Place, Surrey, 1808), где октагон входного вестибюля расположен внутри ставшей типичной для Нэша Г-образной структуры дома. Внешние фасады здания отличаются исключительной сдержанностью и являют собой типичный образчик георгианского классицизма. Однако интерьерное решение дома не имеет ничего

общего с простотой и ясностью его наружного облика. Дом поделен диагональной осью, проходящей через помещение входного вестибюля, на две зоны: западную и восточную, проход в обе из них открывается именно из этого октагонального помещения. Западная часть включает в себя взаимосвязанные холл, библиотеку, столовую и гостиную. Причем только два последних помещения создают зрительно эффект анфилады, в то время как в остальных случаях двери, опять же, расположены сбоку. В восточной же части дома на уровне первого этажа возникает нечто вроде длинного коридора с лестницей, приводящего посетителя к кабинету хозяина и служебным помещениям дома. Здесь налицо желание заказчика строго ограничить зону общественной и частной жизни в своем доме. Столовая и гостиная как наиболее парадные его помещения, задействованные в ритуале официального обеда, в конце которого леди непременно удалялись из-за стола в соседнюю комнату, в то время как джентльмены оставались коротать время за рюмкой портвейна и сигарой, образуют торжественную анфиладу. Кабинет же, отделенный от этих помещений глухой стеной и максимально приближенный к служебному блоку, играет роль, которую в викторианском доме впоследствии возьмет на себя так называемая business-room, комната для ведения дел, имевшая зачастую отдельный вход, поскольку ее посетители могли принадлежать к иному социальному кругу, нежели семейство и его гости.

Подобная планировочная идея появляется и в проекте разрушенного во время Второй мировой войны «замка» Уэст Гринстед Парк в Сассексе (West Grinstead Park, Sussex, 1809). Здесь, как и в упомянутой выше усадьбе Эквелейт Холл, роль коридора берет на себя галерея, из которой последовательно открываются двери в столовую, гостиную и библиотеку. Однако при этом все три помещения образуют сквозную анфиладу. На фасаде здания столовой и библиотеке соответствуют круглая и прямоугольная башня, несколько неожиданно связанные изящной аркадой на колоннах. Вероятно, чтобы нивелировать это противоречие, архитектор увенчивает всю композицию единообразным зубчатым завершением. По другую сторону галереи помещаются службы и бильярдная, которая также отсечена от основного блока парадных помещений, как кабинет в предыдущем проекте.

В этом же графстве сохранился до наших дней еще одни «замок» Нэша, Нэп Кастл (Knepp Castle, 1809). Значительный объем и обилие разнообразных помещений делают его план более усложненным. Однако и здесь налицо та же тенденция: разделить комнаты первого этажа на две зоны, открытую, парадную и закрытую, частную. Осью, разделяющей эти две зоны, становится система холлов, состоящая из трех частей: входной вестибюль — парадный холл — лестничный вестибюль круглой конфигурации. Анфилада, традиционно включающая в себя столовую, гостиную и библиотеку, разбивается на две части: в юго-западной — это столовая и расположенная в углу здания гостиная, а в юго-восточной — гостиная и библиотека. Оружейная и курительные комнаты, модное нововведение, расположены с другой стороны от холлов, вход в них открывается из коридора. Таким образом, мир мужских хобби оказывается отделенным от мира официальной жизни дома, составляя более камерную его часть. Многочисленные башенки на фасаде умело скрывают некоторую хаотичность планировочного решения, придавая зданию живописный силуэт.

Подобный прием используется Нэшем и в его собственном доме, Ист Каус Кастл (East Cowes Castle), выстроенном архитектором на острове Уайет. Гравюры сохранили нам облик этого разобранного в 1950 году громоздкого «замка». История его возведения не вполне обычна для строительной практики архитектора. Дом строился постепенно, начиная с 1798 года, когда семейством Нэш было приобретено и перестроено здание весьма незначительного объема, вплоть до 1834 г., когда маститый архитектор пристраивает к зданию длинную оранжерею.

В изначальной планировке здания четко прослеживается уже знакомая нам идея: основной блок помещений (столовая, гостиная и библиотека) группируются вокруг лестничного холла, формируя Г-образную конфигурацию. Однако с ростом дома его былой центр совершенно очевидно перестает быть таковым, и архитектор вновь прибегает к уже испытанному приему: пристраивает октагональную комнату, становящуюся теперь своеобразным ядром разросшегося архитектурного объема.

Собственный дом Дж.Нэша на острове Уайет интересен тем, что здесь, предвосхищая планировочные решения викторианского

времени, архитектор, в силу сложившейся ситуации и вопреки своему обыкновению, вынужден исходить из реалий разрастающегося домовладения в известной степени в ущерб изначальному элегантному лаконизму плана, искусно «маскируя» конгломерат разновременных построек обилием разнообразных по своему объему и форме башен.

Приведенные выше примеры, на наш взгляд, иллюстрируют одну из важных особенностей архитектуры позднегеоргианского времени. В эпоху, непосредственно предшествующую началу викторианского царствования в усадебной архитектуре, уже совершенно очевидно проявляется противоречие, обязанное своим происхождением неопределенностью приоритетов. Что важнее: комфортное жизнеустройство или некоторая идеология, выраженная в системе фасадной композиции дома? В планировочных решениях, которые применяет Дж.Нэш в проектах своих усадебных домов, оно находит себе наиболее яркое выражение.

Примечания:

1.Подробнее см.: *Соколова М.В.* У истоков новых планировочных решений: асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2017. — № 3.

2. В числе учеников Нэша, в частности, были О.Пьюджин и Э.Сэльвин.

3. Категория живописного (picturesque) возникает в английской эстетике и архитектурной мысли в конце XVIII столетия. У ее истоков стоят фигуры У.Гильпина, Ю.Прайса и Р.П.Найта.

4. См., например, планы таких палладианских домов, как Чизик-хаус (1725).

5. В таких палладианских зданиях, как Чизик-хаус лорда Берлингтона (1725), Холкхэм холл (1734, У.Кент) и др.; продолжение этой традиции можно проследить в творчестве Р.Адама.

6. О происхождении и развитии такого элемента английского усадебного дома, как галерея см.: *Coope R.* The «Long Gallery»: Its Origins, Development, Use and Decoration // Architectural History. — 29 /1986, 43–84.

Библиография:

1. *John Nash*. A Complete Catalogue. Photographs abd text by M.Mansbridge. Introduction by Sir John Summerson. — London, 2004.

2. *Colvin H*. A Biographical Dictionary of British Architects, 1600–1840. — New Haven: Yale University Press, 2008 [1st.ed.1954].

3. *Davis T*. The Architecture of John Nash. — London, 1960.

4. *Davis T*. John Nash, the Prince Regent's Architect. — London, 1966.

5. *Hussey C*. The Picturesque. — London, 1924.

С.В. Аксенова

ПАРАЛЛЕЛИ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ Н.А. ЛАДОВСКОГО, А.А. ВЕСНИНА И В. ГРОПИУСА И ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ В 1920-Е ГОДЫ

Статья представляет попытку осмысления интересов ведущих архитекторов-теоретиков и практиков 1920-х годов к психологии восприятия и научному обоснованию работы архитектора. В основе статьи — анализ текстов архитектурной теории и сравнение некоторых ее постулатов с современными ей тенденциями и принципами в области психологии.

The article makes an attempt to understand the reason of interest of leading architects (who were both practitioners and theorists) in psychology of perception and in scientific justification of their work. The article is based on the text analysis and compareson between architectural and psychological theory.

Ключевые слова: архитектурная теория, архитектура авангарда, А.Веснин, Н.Ладовский, В.Гропиус, восприятие архитектуры, психология.

Keywords: architectural theory, avant-garde architecture, A.Vesnin, N.Ladovsky, W.Gropius, perception of architecture, psychology.

Ведущие архитекторы 1920-х годов, наряду с проектам, фиксирующими и утверждающими новые эстетические и конструктивные принципы в искусстве, оставили обширное литературное наследие. Его исследование сегодня позволяет нам составить образов авторов — теоретиков и практиков архитектуры — и представить, какими они видели тех, к кому было обращено их архитектурное «послание», — пользователей и зрителей новой архитектуры.

Создавая проект здания, учебный курс или теоретический труд, посвященный вопросам архитектуры, авторы не только формулировали собственное представление о коммуникативных механизмах архитектуры, но и обращали внимание на способы восприятия информации в целом и произведения архитектуры в частности.

В этой статье ставится задача проанализировать, как в текстах архитектурной теории 1920-х годов описывалась проблема восприятия архитектуры и какие параллели можно найти между архитектурной теорией и психологией восприятия в 1920-е годы. К рассмотрению будут привлекаться тексты трех авторов: Н.А.Ладовского, А.А.Веснина и В.Гропиуса, которые в эти годы реализовали себя как архитекторы-практики, теоретики и педагоги.

Учитывая интерес названных архитекторов к процессу и законам создания образа, которые они стремились сформулировать и объяснить, и к пониманию архитектуры как поведенческой среды, мы считаем логичным уточнить, были ли архитекторы знакомы с идеями психологии восприятия. Наша работа будет строиться на анализе текстов, написанных архитекторами: материалов заседаний творческих групп, фрагментов интервью, опубликованных статьях и книгах.

Наши задачи:

— уточнить, интересовали ли архитектора физиологические или психологические законы, по которым у зрителя строится образ архитектурного произведения;

— выявить, считал ли архитектор необходимым изучать (а вместе с тем — использовать, преподавать) материалы о психологии восприятия;

— определить, каким направлениям психологии были созвучны концепции архитектора, где он мог познакомиться с ними и насколько серьезно они могли повлиять на его поход к осмыслению и созданию архитектурной формы.

Для нашего исследования представляют особый интерес два направления психологии 1920-х годов: гештальт-психология и психотехника. Постараемся кратко охарактеризовать их основные принципы.

Гештальт-психология — направление психологии, созданное в начале 1910-х годов представителями Берлинской школы прикладной

психологии: М.Вертгеймером, В.Кёлером и К.Коффкой. Основная идея — целостность воспринимаемого образа (гештальта) и несводимость его свойств к сумме свойств элементов. М.Вертгеймер выделил ряд принципов, по которым происходит организация восприятия: принципы близости, схожести, замкнутости, целостности, фигуры и фона. К 1920-м гештальт-психология стала популярна в Германии, но после эмиграции в 1930-е ведущих ученых, разрабатывавших эту дисциплину, в США, потеряла свои позиции. В СССР упоминание ведущих исследователей гештальт-психологии и их концепций встречалось уже во второй половине 1920-х годов в нескольких общих трудах по психологии [например, 1, 2, 3], в 1930-е некоторые труды были изданы в русском переводе [например, 4].

Психотехника — прикладная психологии, предполагавшая возможность использования психологии в образовании и бизнесе. Как самостоятельная научная дисциплина, она была определена в 1908 году немецким ученым Г.Мюнстербергом: он сформулировал методы и задачи науки, в которые входили профессиональный отбор, профессиональное обучение, рационализация труда, психология воздействия (в частности, средствами изобразительного искусства), психология искусства. Основной труд Мюнстерберга «Основы психотехники» [5] издавался на русском зыке в первой половине 1920-х в виде нескольких книг для удешевления стоимости. Идеи психотехники в СССР со второй половины 1920-х развивали И.Н.Шпильрейн, И.Н.Геллерштейн, Н.А.Бернштейн. В 1927 году в СССР было создано Всероссийское (впоследствии — Всесоюзное) общество психотехника и прикладной психофизиологии, а с 1928 г. издавался журнал «Психотехника в СССР» (с 1932 г. — «Советская психотехника»). Но в 1936 г. вышло постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях» работы в некоторых областях прикладной психологии (психотехники и педологии) были практически прекращены.

Ниже мы рассмотрим высказывания архитекторов, которые свидетельствуют об их интересе к тому, как зритель будет воспринимать созданные ими сооружения. Приведем несколько высказываний Ладовского, которые не оставляют сомнений в том, что восприятие зрителем архитектурного объекта был очень важен для автора:

«Психология восприятия, к которой апеллируют в конечном счете средства архитектурного выражения, не может быть игнорируема в исследовательской работе [Рабочей] группы… [архитекторов ИНХУКа]» [Из протоколов рабочей группы архитекторов ИНХУКа. 1921 год. 6, с. 346] Однако на этих же заседаниях рабочей группы ИНХУКа Ладовский уточняет, что все же психология восприятия — сфера интересов психологов и философов, поэтому возникает оговорка: «Мы не отбрасываем психологии, но мы говорим, что в ней мы не специалисты» [там же].

«Можно ли допустить, чтобы архитектор, строя форму, не знал, как ее будет воспринимать зритель? Такое допущение означало бы полную беспринципность и невозможность какого бы то ни было мастерства в области геометрической выразительности» [7, с. 3].

«Архитектурная рациональность зиждется на экономическом принципе так же, как и техническая рациональность. Разница заключается в том, что техническая рациональность есть экономия труда и материала при создании целесообразного сооружения, а архитектурная рациональность есть экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения. Синтез этих двух рациональностей в одном сооружении и есть рациоархитектура» [там же].

Но Ладовский не только говорил о важности учитывать, как воспринимает человек архитектуру, но и давал определения принципам восприятия. Мы не имеем оснований говорить о знакомстве Ладовского с теориями гештальш-психологии, но поражает точность совпадений тезисов, которые он формулировал, и постулатов психологического учения. Например, еще в 1919 году в своеобразной «инструкции» художнику на заседании Синскульптархаон сформулировал: «Художник должен давать направление фантазии зрителя. Если мы имеем незаконченную арку, выраженную закономерно, то наша мысль, работающая в определенном направлении, закончит арку, но не всегда будет продолжать мысль автора в ту сторону, в которую ему бы хотелось.» [8, с. 82] Этот принцип соответствует одному из базовых принципов восприятия, определенных гештальт-психологией —— замыканию, который определяет тенденцию мысленного «завершения»

незаконченных предметов и заполнения пустых промежутков. В рассуждениях о свойствах восприятия формы Ладовский отмечает, что, так как «нас как человека интересует и может интересовать все, что нам понятно» [9, с. 96–97], человек способен увидеть подобную ему же самому форму во всем, имеющем хоть отдаленное сходство, причем таким сходством будут даже симметрия или вертикальная организация системы. Идея восприятия и узнавания при наличии минимального подобия параллельна другому из основных понятий гештальт-психологии — изоморфизму, а также принципам прегнантной формы и простоты.

Во второй половине 1920-х Ладовского волновало использование научного знания для решения художественных вопросов и в построении образовательного процесса. Ранее этот подход встречался в вопросах учения о цвете и восприятия цвета. Например, в эти же годы в программе «Учение о цвете» для Основного отделения ВХУТЕМАСа, которую составил Т.Н.Федоров, большое внимание уделялось истории учения о цвете и законам восприятия, что важно — современным автору [10, с. 387]. О характере восприятия изображения на плоскости говорил В.А.Фаворский. Задачей же Ладовского было сформулировать концепцию восприятия пространства и его элементов на основе экспериментального материала. Поэтому уже в 1926 году в единственном номере газеты «Известия АСНОВА» (выпускавшейся объединением архитекторов, в которое входил Ладовский) Ладовский, описывая методику преподавания в Обмасе, говорил о необходимости организации психотехнической лаборатории во ВХУТЕМАСе. Очень важно, что в этой статье Ладовский упоминает психотехнику и приводит в пример работу психолога Мюнстерберга из «Гарвардской лаборатории» [7, с. 4]. Интересно, что Ладовский говорит о Мюнстерберге: «В области психотехника работает из года в год в своей Гарвардской лаборатории…» — очевидно, не зная, что Мюнстерберг умер в 1916 г., и два крупных перевода его работ издавались на русском языке уже посмертно. Ладовский приводит цитату из Мюнстерберга: «Психотехника не может создавать художников, но она может дать им опорный пункт». Это несколько измененная цитата из главы «Искусство» книги «Основы психотехники» [11, с. 87]. Очевидно, Ладовский не обращался к первым

выпускам или не читал предисловие редактора — в противном случае он знал бы, что Мюнстерберг уже умер. В основе подхода психолога Мюнстерерг выделял эмпирический опыт, сравнение, максимально точные данные — этот подход исследователя импонировал Ладовскому. Знание законов восприятия, как считал Мюнстерберг, не может умалить работы художника, силы вдохновения, но может помочь ему.

К сожалению, невозможно проверить, был ли Ладовский знак со сборником статей по прикладной психологии, который в 1922 году представил русскому читать тексты Г.Мюнстерберга, В.Бехтерова и В.Меде [12]. В нем на 30 страницах публиковался текст «Психотехнические методы обнаружения способностей в специальных профессиях» Вальтера Мёде [12, с. 91–124] — одного из «соратников» Мюнстерберга. Автор приводил интереснейшие примеры работы психотехнических лабораторий в Германии. Они были созданы в технических высших школах и коммерческих институтах, об их создании задумывались фабриканты. Лучшей из таких лабораторий автор считал лабораторию в высшей политехнической школе в Шарлоттенбурге и в высшем коммерческом институте в Берлине. Испытания в таких лабораториях были направлены на анализ чувств студентов (осязания, зрения и др.). Для проведения тестов были разработаны специальные приборы. Главная задача испытаний — характеристика личности на основании психотехнического исследования и правильный подбор специальности для будущего рабочего: «вместо того, чтобы без разбора ставить рабочих у различных верстаков, следовало бы употребить действительно рациональный способ, направив их по специальности, соответствующей их способностям» [12, с. 124]. Даже если оставить в стороне прогнозы и предположения, касающиеся гипотетического знакомства Ладовского с этим текстом, можно удивиться тому, насколько тонко он уловил или передал современные ему принципы прикладной психологии при устройстве лаборатории во ВХУТЕМАСе. В феврале 1927 года Ладовский создал во ВХУТЕМАСе психотехническую лабораторию, в которой он смог реализовать свои представления о научном подходе к вопросу восприятия искусства. Интересно, что в основу ее программы вошли 4 вопроса: касающиеся анализа формальных элементов архитектуры и психотекники, выдвинутые

Ладовским; касающиеся педагогики архитектуры — от Н.В.Докучаева; о функциональном методе мышления в архитектуре — от А.Веснина; и об анализе социальных и технических факторов в архитектуре, выдвинутые представителем Архкружка. Руководителем и заведующим Лабораторией был Ладовский, лаборантом, секретарем и помощников заведующего — Г.Т.Крутиков. Отчет Крутикова о первом году работы лаборатории гласил: «В силу специальных условий современной архитектуры, не имеющей под собой твердого научного базиса, основной задачей Архитектурной Лаборатории является организация пионерской работы молодежи в деле создания такого базиса, научно-обоснованного и экспериментально выверенного» [10, с. 406]. К практическим задачам лаборатории относились изучение влияния архитектурных элементов на психику и характер их восприятия, определение уровня одаренности студентов (при поступлении на архфак или в аспирантуру), ведение «паспорта» каждого студента, благодаря которому можно было отмечать развитие студентов. Лаборатория располагалась в отдельном помещении, стены, потолок и пол которого были выкрашены черным. Ладовский сконструировал для нее приборы для измерения глазомера (лиглазомер, плоглазомер, оглазомер), наборы для испытания чувства отношений и способностей пространственного воображения и простометр — прибор для выявления законов восприятия пространства. Все это «вооружение» предназначалось одновременно и для того, чтобы развить способности студентов, и для того, чтобы научно описать и изучить особенности восприятия человека. Высокое качество такого опытного и теоретического пути поисков могло было быть достигнуто благодаря неоспоримому художественному чутью и вкусу. Конечной целью этих экспериментов и размышлений была разработка подхода к созданию архитектурного объекта, который изначально был ориентирован на зрителя. Эта ориентация сопровождалась одновременным стремлением «экономить» затраты сил на восприятие и дать импульс собственной художественной деятельности зрителя в области фантазии.

А.А.Веснин о возможностях восприятия человеком архитектуры высказывался скупо. Вот, например, его комментарии к проекту города на рессорах А.М.Лавинского 1922 года: «… в смысле очищения сознания это очень интересно. Я представляю себе, как действует

такое пространственное построение, если дом будет находиться на разных высотах, на психику. Я подхожу с точки зрения действия на сознание. Это страшно интересно при современных условиях» [13, с. 164]. Но это остается не более, чем «интересно». Уже через семь лет, в 1929, Веснин строго ответит на вопрос (который задаст ему Н.И.Брунов), насколько учет ощущения имеет значение для архитектора: «Относительно «ощущения» замечает, что в задачу архитектуры это не входит, но оно является необходимым следствием работы, которая захватывает зрителя своим замыслом» [Из протокола заседания подсекции современного искусства СПИ РАХН 19.03.1929. 6, с. 15].

В своей педагогической деятельности Веснин демонстрировал заинтересованность в осмысленном развитии у студентов «архитектурного восприятия». На этом была построена предложенная им в 1926 году система преподавания рисунка на Архфаке [10, с. 393]. Вспомним также, что он был заинтересован в создании психотехнической лаборатории ВХУТЕМАСа. В текстах Веснина есть подробные, часто поэтические описания того, как сможет почувствовать себя человек в новой архитектуре, есть внимательная и детальная характеристика выразительных качеств архитектуры. Но вопросы психологии восприятия отдельно им не описывались. Интересно упомянуть, что его брат и соавтор многих проектов Виктор Веснин в диалоге с А.В.Луначарским в 1930 по поводу Днепрогэс отстаивал «контроль на гигиену восприятия» архитектурной формы [6, с. 39]. Стоит помнить, что Александр Веснин реализовал себя как художник и как театральный декоратор, а значит — имел опыт разных способов, средств, моделей восприятия произведения искусства. Почему вопрос восприятия архитектуры человеком не нашел богатого отражения в его концепциях? Если у Николая Ладовского разрабатывалась система, учитывающая восприятие человеком архитектуры, причем этой системе следовало «экономить» душевные ресурсы, то у Александра Веснина архитектура наделяется силой воздействия. Она эти же душевные ресурсы как бы стимулировала, пробуждала. И архитектор нес на себе ответственность «рассказать» или впечатлить созданным им образом человека вне зависимости от

того, как готов к такому впечатлению зритель. Общая архитектурная теория, «картина мира» Веснина гораздо более архитектуро-центрична, чем теория Ладовского, главное место в которой занимает реципиент.

В.Гропиус в середине 1960-х, вспоминая опыт 1920-х, так охарактеризовал свою позицию по вопросу характера восприятия архитектуры: «Мы верили и учили тому, что соотношение объемов, пропорции и цветовое решение вызывают психологическую реакцию, которая столь же жизненна и реальна, как эксплуатационные характеристики конструктивных и механических деталей или рентабельность планировочного решения» [В.Гропиус. Традиции и преемственность в архитектуре 1964. 14, с. 348]. Но самих текстов 1920-х о том, как человек взаимодействует с архитектурой, у Гропиуса сохранилось очень мало. Одно из основных его высказываний на ту тему: «Вначале он [человек] отделяет нечто от общей предметной массы и придает этому форму. …Мы в состоянии мыслить бесконечность пространство в силу нашей принадлежности к всеобщему, но формировать пространство мы способны только при помощи конечных элементов. Мы воспринимаем пространство всем нашем неделимым Я, одновременно душой, разумом и телом, так же и создаем мы его всеми телесными органами» [15, с. 232]. В отношении этого размышления Гропиуса интересны комментарии исследователя Хорста Клауссена. Он связывал идею абсолютного Я и приравнивание воли этого Я к масштабу искусства и устройства мира с романтическими тенденциями, озвученными, например, еще Новалисом. Тем самым подчеркивалась укорененность многих концепций Гропиуса в XIX веке и романтизме [16, s. 69]. Одновременно обратим внимание на близость формулировки Гропиуса позиции гештальт-психологии относительно завершенности образов, которые воспринимает человек.

В то время как одни мысли демонстрируют укорененность Гропиуса в XIX веке, другие подчеркивают его актуальность в XX. Некоторые высказывания Гропиуса доказывают, что, если он и не был знаком с концепциями, то мыслил в одинаковом с позициями гештальт-психологии ключе:

«Каждый строящий должен понять его [сложения большого архитектурного организма] смысл, чтобы взять их в оборот и распознавать конкретные факторы его образного строения: единство во множестве, ограничение до типичных основных форм и их упорядочивание и повторение, организация всех стандартных элементов по функции…» [17, s. 115].

«Главными составными элементами производства являются количество и движение. Только при наличии известного количества предметов человек оказывается в состоянии различать их и организовывать их в реальном мире. Вначале он отделяет нечто от общей предметной массы и придает этому форму. Но это тело может существовать не само по себе, а только благодаря какому-то приданному ему назначению. Сила, которую мы назвали движением, организует данное количество. Оба фактора — количество и движение — есть конечные представления нашего разума, который не может реально представить себе бесконечность. Мы в состоянии мыслить бесконечность пространства в силу нашей принадлежности ко всеобщему, но формировать пространство мы способны только при помощи конечных элементов» [18, с. 108].

Этим мыслям Гропиуса соответствует понятие фи-феномена в гештальт-психлогии — «чистое» неразложимое ощущение движения, независящее от других факторов, таких как цвет, яркость, размер, пространственная локализация и т.д. Фи-феномен был впервые осмыслен в работе Вертгеймера «Экспериментальные исследования видимого движения», которая была опубликована в 1912 г.

По скупости рассуждений о психологии восприятия Гропиус близок Веснину. Но, несомненно, можно увидеть в его позиции близость концепциям гештальт-психологии. И, если в разговоре о таком сходстве у русских архитекторов, мы должны скорее сомневаться в прямом контакте художников и психологов, то в случае с Гропиусом в нашем распоряжении есть несколько фактов, доказывающих как минимум его осведомленность о деятельность современников-психологов. Связь искусства и гештальт-принципов рассматривает в статье «Искусство, дизайн и гештальт-теория» Рой Беренс [19]. В контексте взаимовлияний и параллелей искусства и

гештальт-психологии с момента ее формирования до 1990-х, автор описывает исторические контакты мастеров Баухауза и психологов Берлинской школы. В 2012 году в журнале «GESTALT THEORY» была опубликована статья Герт Ян Будевинсе «Гештальт-теория и Баухауз», которая представляет собой переписку Роя Беренса, Бренды Данилович, Вилльяма С.Хафа, Лотара Спиллмана, Герхарда Штембергера и Майкла Вертхаймера [20]. Попробуем коротко описать историю контактов Школы Баухауз, которую возглавлял Гропиус, и представителей гештальт-психологии. Есть неподтвержденные данные о том, Вольфган Келлер, в то время директор лаборатории психологии в Университете Берлина, планировал читать лекцию в Школе, но к тому моменту он находился в США, и лекцию вместо него лекцию должен был читать его заместитель Карл Дункер, один из наиболее выдающихся исследователей в области продуктивного мышления и решения задач. Но нет никаких данных о том, состоялась ли в результате лекция. В.В.Кандинский упоминал представителей гештальтпсихологии в своих лекциях и говорил, что доказанное ими совпадает с его собственными ранними суждениями. Рудольф Арнхейм, занимавшийся вопросами восприятия искусства, приехал в 1928 г. в Дессау работать над своим эссе «Баухаус в Дессау». На вопрос о связях гештальт-психологии и Баухауса Арнхейм ответил, что таковых не видит. Из этого мы можем сделать вывод, что преподавание новой философской и психологической концепции в Баухаузе практически не проводилось, хотя мы можем говорить о заинтересованности Школы в психологических исследованиях.

Итогом нашей работы может стать предположение, что из трех архитекторов, теоретическое наследние которых было проанализировано, наиболее заинтересован в исследовании психологии восприятия был Ладовский, который приложил немало усилий, чтобы выстроить всю свою педагогическую систему и архитектурную практику с учетом законов восприятий. Интересно, что выбирая ориентиры из мира психологии, Ладовский и Гропиус обратились к противодействующим течениям: Мюнстерберг был учеником и последователем Вильгельма Вундта, теорию и методы которого критиковали гештальтисты. По иронии, одновременно

Мюнстерберг был первым, кто привлек открытый гештальт-психологами фи-феномен для объяснения природы кинематографа [21, с. 152] (вспомним, что именно кинематографу Арнхейм посвятил свою первую книгу «Кино как искусство», вышедшую в 1932 году).

Развитие психологии восприятия происходило одновременно с развитием других отраслей науки своего времени. Так, понятие психического поля было позаимствовано представителями гештальт-психологии из физики. Изучение природы атома, магнетизма позволило раскрыть законы физического поля, в котором элементы выстраиваются в целостные системы. Эта мысль и стала ведущей для гештальт-психологов, которые пришли к выводу, что психические структуры располагаются в виде различных схем в психическом поле. Кроме того, одним из учителей Келера был Макс Планк — основоположник квантовой физики. В это же время было положено начало развитию математической биологии, основателем которой являлся Д'Арси В.Томсон, и теории паттернов в природных формах, представленной, в частности, работами Петера С.Стивенса. В этих областях биологии реализовывались те же тенденции, что и в физике и, собственно, гештальт-психологии. Возможно, точнее было бы предположить, что многие исследования разных наук, а вместе с ними и поиски в области архитектурной теории, являлись примерами общего интеллектуального движения, что в них находили свое отражение желание понять устройство мира и общие схемы такого осознания и, тем самым, они могут демонстрировать синхронность хода человеческой мысли в разных областях и теории, и практики.

Библиография:

1. *Кагаров Е.Г.* Современное педагогическое движение в Западной Европе и Америке. Изд. 2-е. — М.: Работник просвещения, 1928.

2. *Деборин А.М.* Диалектика и естествознание. Изд. 3-е. — М.-Л.: Государственное издательство, 1929.

3. *Выготский Л., Геллерштейн С., Фингерт Б., Ширвиндт М.* Основные течения современной психологии. — М.–Л.: Государственное издательство, 1930.

4. *Коффка К.* Основы психического развития. Коффка. — М.-Л.: ОГИЗ Соцэкгиз, 1934.

5. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Первая общая часть.— М.: Русский книжник, 1923. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Вторая специальная часть. — М.: Русский книжник, 1923. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Вып. 3. — М.: Русский книжник, 1925. Мюнстерберг Г. Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Вып. 4. — М.: Русский книжник, 1925.

6. Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2 т. / под общ. ред. М.Бархина [и др.]. Т. 1. — М.: Искусство, 1975.

7. Основы построения теории архитектуры (под знаком рационалистической эстетики) // Известия Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА). — 1926. — С. 3–5.

8. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм — «формализм». — М.: Архитектура-С, 2007.

9. *Хан-Магомедов С.О.* Кумиры авангарда. Николай Ладовский. — М.: Издательский проект «Русский Авангард», 2011.

10. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС, 1920–1930. Кн. 2: архитектура, дерево, металл, керамика, графика, живопись, скульптура, текстиль. — М.: Ладья, 2000.

11. *Мюнстерберг Г.* Основы психотехники. Воспитание. Искусство. Наука. Выпуск 3. — М.: Русский книжник, 1925.

12. *Мюнстерберг Г., Бехтерев В., Мёде В.* Сборник статей по прикладной психологии. — М.: Государственное техническое издательство, 1922.

13. *Хан-Магомедов С.О.* Александр Веснин и конструктивизм. — М.: Архитектура-С, 2007.

14. Мастера архитектуры об архитектуре / ред. Иконников А.В., Мац ИЛ., Орлов Г.М. — М.: Искусство, 1972.

15. *Гропиус В.* Границы архитектуры. — М.: Искусство, 1971.

16. *Claussen H.* Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens. — Hildesheim, 1986.

17. *Probstand H., Schädlich C.* Walter Gropius. 3. — Ausgewählte Schriften, Berlin, 1988.

18. Архитектура современного Запада. — М.: Изогиз, 1932.

19. *Behrens R.R.* Art, Design and Gestalt Theory // Leonardo on-line. — URL: http://www.leonardo.info/isast/articles/behrens.html (дата обращения: 18.02.2018).

20. *Boudewijnse G.-J.* Gestalt theory and Bauhaus — A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S.Huff, LotharSpillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011 // GESTALT THEORY. — 2012. — № 34 (1).

21. *Филиппов С.А.* Между мышлением и действительностью // Киноведческие записки. — 2004. — № 70. — С. 146–158.

Т.В. Климкина

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

В настоящее время в области монументальной церковной живописи можно выделить два направления обращения к отечественному наследию: к памятникам допетровского периода и к живописи XVIII — начала XX в. Отмечается интерес к опыту раннехристианской живописи. Делается вывод об освоении художественного опыта прошлого как ведущей тенденции развития современной монументальной церковной живописи.

Currently the Russian fine arts reflect the heritage of two periods of the national history. The first tendency refers to the period before Peter the Great. The second focuses on the monuments from the 18th century to the beginning of the 20th century. The interest in the experience of the early Christian painting is also observed. It is concluded that the main tendency in the field of the contemporary monumental painting refers to the historical heritage of the religious art.

Ключевые слова: изобразительное искусство, монументальная живопись, традиция.

Keywords: fine arts, monumental painting, tradition.

Рубеж XX–XXI вв. отмечен процессами возрождения церковной жизни и церковного искусства и значительными трансформациями, происходящими в области монументальной храмовой живописи, которая является неотъемлемой составляющей образа культового сооружения.

В настоящее время современная отечественная монументальная

церковная живопись характеризуется широким обращением современных мастеров к живописному наследию, как отечественному, так и зарубежному. При всем разнообразии стилистических поисков современности отчетливо выделяются две основные тенденции — обращение к монументальному искусству допетровского периода и опора на живописное наследие XVIII — начала XX в., представленные различными художественными концепциями.

Монументальная живопись, опирающаяся на искусство допетровского периода, демонстрирует интерес к ряду исторических этапов развития искусства, наиболее актуальными из которых являются следующие:

— обращение к памятникам искусства домонгольской Руси, Византии XI–XII вв., живописной традиции на Балканах;

— обращение к отечественной традиции XIV в., наследию палеологовского стиля, в основном, XIV в., и к выделяемым в отдельную группу памятникам, созданным балканскими мастерами;

— опора на достижения эпохи позднего средневековья, ориентирующиеся на живопись московской школы XV — начала XVI в., стилистику Рублева-Дионисия;

— обращение к русскому искусству периода XVI–XVII вв.

Памятники допетровского периода нашли воплощение в произведениях современной монументальной храмовой живописи.

Так, к примерам возрождения и переосмысления искусства периода XI–XII (XIII) вв. можно отнести росписи в монастыре Симона Петра на Афоне, выполненные иконописцем Зиноном (Теодором) в 2008 г.

Обращением к традиции XIV в. являются фрески Никольского храма Горнальского Свято-Николаевского Белогорского мужского монастыря, созданные артелью художников под руководством иконописцев-реставраторов А.С.Вронского и А.А.Лавданского в 2005−2008 гг.

В качестве примера, ориентирующегося на живопись московской школы XV — начала XVI в., можно привести храмовые росписи надвратного храма Андреевского монастыря в г. Москве, выполненные иконописцем И.П.Зарон в 2010 г., отличительной манерой которой является достаточно свободный подход в рамках традиции, поддерживаемый высоким техническим профессионализмом.

Воплощением традиции религиозной живописи XVI–XVII вв.

являются росписи интерьера Георгиевской церкви в г. Чайковском Пермского края архитектора А.А.Терегулова (2003−2007 гг.), выполненные художником В.К.Куриловым в конце 2000-х гг.

Вторая тенденция монументальной церковной живописи, ориентирующая художника на переосмысление живописного наследия XVIII — начала XX в., также имеет ряд приоритетов:

— обращение к традиции живописной школы, в основе которой лежит незыблемость системы академического образования;

— обращение к искусству рубежа XIX–XX вв.

В числе росписей храмовых построек, ориентирующихся на принципы академической школы, можно назвать монументальный декор Кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы в г. Уфе, выполненный художником-монументалистом В.Ф.Страшко в 2004−2008 гг. Данное произведение является примером масштабной работы, основная задача которой заключалась в воспроизведении живописи, ранее воплощенной в Храме Христа Спасителя в г. Москве.

В группу произведений, характеризующихся обращением к искусству рубежа XIX–XX вв., можно отнести живописное убранство Иверского собора Николо-Перервинского монастыря в г. Москве архитектора П.А.Виноградова (1909 г.), выполненное художниками О.Л.Мирошиным, Е.О.Мирошиной, В.П.Мясоедовым в 2002−2009 гг.

Как показывает анализ, современная практика художников-монументалистов не ограничиваются рамками обращения к отечественным памятникам монументального искусства. В настоящее время также можно отметить большой интерес к художественному наследию раннехристианской живописи. Характерным примером стенописи подобного рода является мозаичная живопись тимпана Сионского собора в г. Тбилиси, выполненная художником А.Д.Корноуховым в конце 1980-х гг.

Таким образом, освоение художественного опыта прошлого является ведущей тенденцией развития современной отечественной монументальной церковной живописи. Широкий диапазон стилистических поисков, обращенных к различным историческим пластам церковной живописи, и доминирующая роль художественного наследия предопределены рядом факторов, главным из которых является разрыв традиции церковного искусства в России в XX в.

Библиография:

1. Всеобщая история искусств / под ред. Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер и др. В 6 т. — М.: Искусство, 1955–1966.

2. *Демус О*. Мозаика византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер с англ. Э.С.Смирновой / ред. и сост. А.С.Преображенский. — М.: Индрик, 2001. — 160 с.

3. *Лазарев В.Н*. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1978. — 336 с.

4. Современная православная монументальная живопись / авт.-сост. А.Л.Чукина. — М.: ООО «Каменарь», 2009. — 268 с.

Е.М. Цыкунова

СИМВОЛИКА ОРНИТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РОСПИСЯХ МОСКОВСКИХ ИНТЕРЬЕРОВ

Статья посвящена орнитологическим мотивам в росписях московских интерьеров первой половины XIX века. Их художественное своеобразие заключается в сочетании реалистических и фантастических образов птиц с растительными мотивами в использовании античных орнаментальных схем.

This article is dedicated to ornithological images in interior painting of Moscow in first half of the 19th century. Their originality consists in combinations of realistic and fantastic images of birds with plant motifs and application of antic ornamental models.

Ключевые слова: орнамент, птицы, символ, интерьер, росписи, Москва, орнитологические мотивы.

Keywords: ornament, symbol, birds, interior, ceiling painting, Moscow, ornithological images.

В московском особняке под номером 6 в Леонтьевском переулке на втором этаже в анфиладе комнат сохранился плафон с необычными изображениями птиц. Дом сменил нескольких хозяев, самым известным жильцом был К.С.Станиславский, в советское время в нем открылся музей. Роспись темперой предположительно была закончена к 1830-м годам.

Сквозной ряд комнат сообщался с залом для танцев, где за колоннами сидел оркестр. Помещение «кабинета» с птицами на плафоне позднее разгородили для репетиций актеров. Отголоски звуков музыки могли

ассоциироваться с пением птиц, изображение которых встречается в росписях. На потолке в зале также присутствует фрагмент с клеткой и вплетенными в завитки растений маленькими птичками.

Имена авторов не сохранились, известно лишь, что художники были крепостными. Традиционное для гротеска сочетание реальных и вымышленных мифологических персонажей с античными элементами и симметричными растительными орнаментами они дополнили на свой вкус. Птицы в стилизованных клетках чередуются с классицистическими канделябрами, оформленными цветками подсолнухов и стручками гороха. «Солнечные цветки» в христианстве иногда рисовали на пасхальных яйцах как знак любви к Богу, материнства и жизни, что может соотноситься с изображением яйца на конце ленты в центральной части канделябра.

Воздушная кольцевая композиция сюжетно перекликается с древнейшим образом мирового древа. Овал потолка с темнофонными натюрмортами по углам замыкают легкие золотистые последовательности орнаментов вокруг люстры в центре, зрительно расширяя и уводя пространство вверх. На вытянутых сторонах плафона в канделябр симметрично вплетены изображения крылатых женщин в завитках по сторонам античной амфоры, нижнюю его часть поддерживают крылатые грифоны, а вверху растительный орнамент дополняют крошечные бабочки. Сходный мотив фигурирует на потолке круглого зала особняка Дурасова в Люблино, где воссоздана роспись начала девятнадцатого века.

Структура плафона строится из стилизованных кругов разных размеров — от овала потолка с натюрмортами по углам и стилизованными кольцами-клетками, в которых сидят птицы, — до более мелких сферических и полусферических элементов, например, кругов растительных побегов. Мелкие орнаментальные последовательности в центральной части плафона, по форме напоминающие перья, чередуются с античными меандрами. Цветочные гирлянды и вазоны в удлиненных частях потолка вплетены в полосу из медальонов наподобие древнегреческих камей, между которыми, словно на жердочках-кольцах, сидят птицы. Элементы росписи, расположенные в короткой части потолка, расширяют пространство до круга, наподобие

циферблата часов. Продолговатые вставки между золотистыми кольцами по форме напоминают дверцы, создавая иллюзию движения птицы, выпархивающей из клетки, и перекликаются с реальным перемещением по анфиладе комнат. Реалистичные изображения петухов и селезней схожи по цвету с античными орнаментальными элементами и растительными мотивами, что позволяет рассматривать плафон как единое целое, не акцентируя внимание на отдельных персонажах. Воздушные образы исполнены в традиционных для классицистических орнаментов приглушенных тонах на светлом фоне и сочетаются с «подчеркиванием» темными вкраплениями по углам или внутри медальонов и мелкими золотистыми последовательностями в центре.

Изображение петухов отдаленно перекликается с увлечением «китайщиной», красная птица могла появиться как символ или привычное изображение для художника, наверняка знакомого как с модными веяниями, так и с другими предметами декоративного искусства. Гуси, утки или лебеди в мифологии выступают посредниками между небом и водой.

Пробужденный криком ото сна, петух символизирует воскресенье, в большинстве мифов связан с солнцем и отсчетом времени. В этом контексте можно сопоставить деление плафона потолка на сегменты со своеобразным округлым образом циферблата, где цифры заменены стилизованными клетками с птицами, причем, в отличие от других, петухов встречается сразу несколько — в красноватой и черно-белой цветовой гамме.

Птицы с древнейших времен изображались как атрибут богов, являлись вестником или воплощением своего господина, в эпоху ренессанса были описаны в «Иконологии» Чезаре Рипа. Птицы встречаются в мифах разных народов о сотворении мира.

Образ петуха воплощал предусмотрительность у египтян, у кельтов и в северноевропейской традиции связывался с загробным миром.

У греков и римлян он олицетворял бдительность, сопровождал воинственных Зевса, Марса, Меркурия и Афину, солнечного Аполлона, Гермеса, целителя Асклепия, символизировал обновление и весну рядом с Деметрой и Персефоной, воплощал зарю и светлое

время суток, небесный огонь и духовное возрождение [7]. Позднее образ трансформировался в оберег и стража в виде флюгера на шпилях, крышах, на реликвариях и сундуках. В славянских святочных гаданьях означал жениха, изображался на свадебных полотенцах, на обрядовых печеньях символизировал солнце.

В мифологии огненный петух — первоначальная форма солнца. Белый петух связан с солнечным светом, отпугивает демонов, духов и приведений, а красный защищает от огня, поэтому изображение на стенах считалось оберегом. Петух в мифах — дважды рожденный, причастен к свету и тьме, новому рождению через царство живых и мертвых, также — символ плодородия и мужского начала. Светлый и красный петух связан с огнем и солнцем, черный — с подземным царством и водой [6].

Образ утки встречается в славянских мифах, где она сотворила мир и землю, достав ил со дна океана. Невесту в свадебных песнях называют «утицей», на Руси «утушка» вытесняет «лебедушка», в сказках гуси-лебеди предсказывают герою будущее и спасают детей ото зла. Утка связана с очистительной силой воды, в сказках о Кощее Бессмертном спрятана в зайце, а в ней — яйцо.

Мировая утка и птица-Солнце позднее трансформировались в Сирина и Алконоста, в декоре XIV–XVII веков чаще встречается Сирин. Постепенно птицы стали считаться райскими, имели яркое оперение, чудесные голоса и слились в единый сказочный образ — знак прекрасного.

В античности водоплавающие символизировали единство воздуха и воды, утки, по легенде, не дают утонуть будущей жене Одиссея Пенелопе. Образы этих птиц позднее встречаются в гротесках XVI века.

В христианстве птицы олицетворяют духовность, души в раю, птицу иногда держит в руках младенец Христос. Плавающие по воде, они символизируют поверхностность, суетного человека, не отрывающегося от земных дел, а утка-нырок уподобляется падающему и поднимающемуся праведнику. Петух возвещает о пришествии рассвета-Христа, связан с покаянием в сценах с апостолом Петром, флюгер-петушок охраняет колокольни в ночные

часы. Петух — покровитель часовщиков, его фигурка сопровождает криком появление на часах Страсбургского собора апостола Петра. Златокузнецы Аугсбурга и Нюрнберга в тулово петуха вставляли раковины наутилуса.

Образ петуха встречается на лиможских эмалях XVI века как аллегория планеты Меркурий. В орнаментах XVI века в гротесках Л.Тири, у П.Хилле и других немецких мастеров в верхней части панно он появляется с раскрытыми крыльями в завитках аканта, фигурирует среди других птиц в гротесках М.Мериана, запряжен в колесницу Меркурия в центре картуша у Ж.Лепотра. Яркий декоративный петух в пасторальных композициях встречается у фламандцев в XVII веке, на шпалерах по картонам Рубенса символизирует время рядом с часами. В XVIII веке он изображен на панно с гротесками в духе Берена. Во второй половине XVIII века на коврах обюссонской мануфактуры птица на клетке олицетворяет сельские радости, также клетка появляется рядом с петухом и курицей на вышивках тамбурным швом. Петух как вестник Марса встречается на сервизе с камеями севрской мануфактуры XVIII века, на фарфоре венской мануфактуры в начале XIX века, на подсвечниках рядом с амуром на бронзовых подсвечниках эпохи ампира [7].

Петух на французском гербе отображает игру слов «галлус» — петух и «галл» — житель Галлии, его образ был популярен на волне интереса к античности, а позднее сменился имперским орлом Наполеона I Жозефины.

Присутствие селезня в цикле росписей перекликается с популярными пасторальными мотивами и является своеобразной данью тому времени, когда был построен пострадавший при пожаре 1812 года особняк (дом-музей К.С.Станиславского).

В одной из комнат второго этажа встречается изображение белого лебедя на темно-вишневом фоне. Возможно, этот образ, популярный в эпоху ампира, символизировал единство стихий, которое часто олицетворяют водоплавающие птицы. В этом же значении селезень или утка восходят к древнейшему символу сотворения мира из яйца, перекликаясь с округлыми и овальными формами в композиции «кабинета».

Возможно, художники выбрали мотив с уткой как более подходящий по цвету из-за яркого оперения. Селезень олицетворяет активное начало, перекликаясь с подчас агрессивным образом петухов в «кабинете». Изображение птицы в клетке может трактоваться как аллегория фигуры Весны или соотноситься с образом циферблата, который напоминают сегменты плафона.

Соразмерность симметричных изображений позволяет зрительно расширить пространство прямоугольного потолка, в который вписан овал. Символика образов птиц перекликается с геометрией фигур, формируя стилевое единство росписей нескольких комнат анфилады.

Библиография:

1. *Алексеев С.С*. Архитектурный орнамент. — М., 1954. — 136 с.

2. *Белявская Л*. Росписи русского классицизма. — М.-Л., 1940. — 120 с.

3. *Буткевич Л.М*. История орнамента: учеб. Пособие. — М., 2008. — 267 с.

4. *Холл Д*. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Е.Майкапара. — М., 1996. — 656 с.

5. *Манин Ю.А*. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. — М., 2014. — 126 с.

6. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.Я.Токарев. Т. 2: К-Я. — М., 1992. — 719 с.

7. Птицы — вестники богов. Прикладное искусство Западной Европы XVI–XIX вв.: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — Спб., 2013. — 240 с.

8. *Романюк С.К*. Переулки старой Москвы. История. Памятники архитектуры. Маршруты. — М., 2013. — 220 с.

9. Ornament and the Grotesque. Fantastic Decoration from Antiquity to Art Nouveau/ Alessandra Zamperini. — London: Thames&Hadson, 2008. — 308 с.

10. *Owen Jones*. The Grammer Of Ornament. — London: Herbert Press, 2010. — 504 с.

Н.И. Аникина

МОЗАИКИ ИВАНА НИКОЛАЕВА И МАРИНЫ ДЕДОВОЙ-ДЗЯДУШИНСКОЙ ДЛЯ СТАНЦИИ МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА «ДОСТОЕВСКАЯ»: ПОСЛЕДНЕЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ «ЛЕВОГО МОСХА»

Статья посвящена истории создания и стилистическим принципам ансамбля мозаичных панно на станции Московского метрополитена «Достоевская» авторов Ивана Николаева и Марины Дедовой-Дзядушинской в контексте развития монументального искусства «левого МОСХа» 1960–1980-х годов.

The paper treats the stylistic principles and the creation history of mosaics for Dostoyevskaya Moscow metro station. The artwork by Ivan Nikolaev and Maria Dedova-Dziadushinskaya are treated in the «left MOSH» monumental art context.

Ключевые слова: монументальное искусство, «левый МОСХ», мозаичные панно, станция «Достоевская» Московского метрополитена, Строгановская школа, ВХУТЕМАС, иллюстраторы Ф.М.Достоевского.

Keywords: monumental art, «left MOSH», mosaics, Dostoyevskaya Moscow metro station, Stroganov school, VKHUTEMAS, Dostoevski illustrators.

В 2010 году открылась станция Московского метрополитена «Достоевская», строительство которой было «заморожено» еще в 1992 году. Открытие «Достоевской» сопровождалось шумным скандалом в СМИ и интернете — случай довольно редкий в истории столичного метро. Авторов обвинили в том, что мозаики на темы романов

Ф.М.Достоевского слишком мрачны и депрессивны для публичного пространства, где ежедневно проходят десятки тысяч людей, а стилистика мозаичных панно слишком реалистична с ее топором в руках Раскольникова, с ее Шатовым, убиваемым толпой «бесов», с ее странной «потусторонней» гаммой цвета. За несколько прошедших лет споры почти улеглись, и со временной дистанции мозаичный цикл Ивана Николаева и Марины Дедовой представляется одним из самых оригинальных и выразительных монументальных произведений в Московском метрополитене.

Проект «Достоевской» рубежа 80–90-х годов прошлого века принадлежал видному архитектору метрополитена Льву Попову, умершему задолго до возобновления строительства станции в 2007 году. Название «Достоевская» станция получила отнюдь не случайно: Федор Михайлович родился в этих местах, рядом со станцией расположен известный музей Ф.М.Достоевского. «Писательских» станций в метро очень немного: «Пушкинская», «Тургеневская», «Чеховская»… и все. Обещанная публике «Фонвизинская» пока не содержит ни малейших намеков на творчество или жизнь первого русского сатирика. «Достоевская» — первый и единственный большой монументальный цикл по произведениям великого романиста. Прочтение Ф.М.Достоевского, предложенное Иваном Николаевым и Мариной Дедовой, заслуживает отдельного разговора как по необычности образной структуры мозаичных панно, так и по принадлежности авторов яркому направлению в отечественном искусстве II пол. XX века — новому монументализму «левого МОСХа».

Первые эскизы были созданы художниками Иваном Валентиновичем Николаевым (р. 1940 г.) и Мариной Михайловной Дедовой-Дзядушинской (р. 1941 г.) еще в 1991–1992 годах и тогда же прошли согласование Архитектурного совета ГЛАВАПУ г. Москвы и Совета по монументальной живописи московского Комбината монументально-декоративного искусства. Авторы выполнили сотни эскизов для разных вариантов цикла мозаик, в итоге остановившись на решении, которое предполагало пояс изображений на четырех крайних пилонах перронного зала, два панно на двух торцах и четыре маленьких панно на лестничных спусках. Уже в 2008 году по разным причинам были сняты

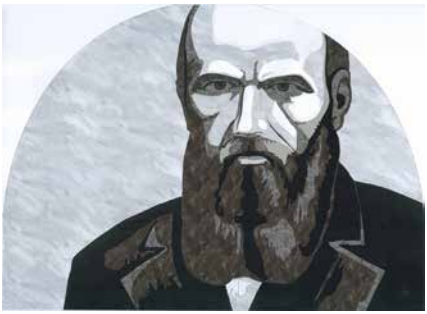




Рисунок 1. Портрет Ф.М. Достоевского
Рисунок 2. Черный человек

с производства панно «Пушкинская речь» для второго торца и два панно «Черная голова» и «Белая голова» для лестничных спусков. Панно с иллюстрациями великих романов «Бесы», «Идиот», «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» разместили не на четырех пилонах, а на двух вкруговую; панно для лестничных спусков «Белый человек» и «Черный человек», панно «Портрет Ф.М.Достоевского» для торца остались на первоначальных местах. От сокращения цикла мозаичных панно несколько пострадали цельность и законченность ансамбля, но общий характер интерьера станции сохранился.

Архитектура перронного зала вполне традиционна для Московского метрополитена: от путей зал отделен прямоугольными блоками пилонов, на которые опирается белый полуциркульный свод. Над пилонами тянется оригинальный карниз с круглыми отверстиями — подсветами, которые создают ощущение солнечности и воздушности, уравновешивающие тяжеловесную дворцовость пилонов. В отделке станции щедро применены любимые мраморы Московского метрополитена «уфалей» и «коелга». Особенно красив и выразителен «уфалей» с его богатым «пейзажным» рисунком и огромным разнообразием оттенков от светло-серого до зеленоватого и голубого. Выбирая палитру для флорентийской мозаики станции «Достоевская», Иван Николаев и Марина Дедова взяли за основу именно «уфалей», дополнив его черными и разноцветными камнями Свердловской области и китайской провинции Фидзянь, а также светлыми оттенками «коелги». Эта сдержанная палитра, подходящая скорее для графики,



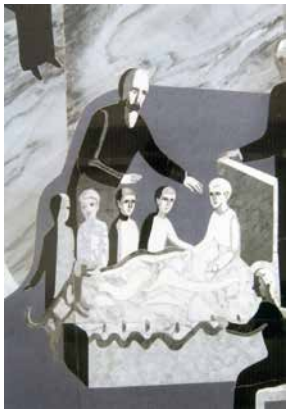


Рисунок 3. Преступление и наказание
Рисунок 4. Братья Карамазовы. У Ильюшечки

чем для «живописи в камне», как порой называют флорентийскую мозаику, оказалось необычайно уместной и органичной в интерьере «Достоевской».

Авторы художественного решения «Достоевской» Иван Николаев и Марина Дедова принадлежат поколению самых младших «шестидесятников», чье детство пришлось на войну, а юность — на «хрущевскую оттепель». Оба автора в разное время окончили знаменитое МВПХУ (б. Строгановское), где учились их сверстники и друзья монументалисты Петр и Людмила Шорчевы, Владимир и Борис Неклюдовы, Василий Бубнов и Виктор Калинин, Юрий Григорьев и Валерия Шапошникова. На всю эту генерацию огромное влияние оказали выходцы из легендарного ВХУТЕМАСа Николай Чернышев и Владимир Фаворский, а на Ивана Николаева — еще и его прославленная семья. Внук Зинаиды Серебряковой и правнук Евгения Лансере, Иван Николаев обладает почти генетической культурной памятью. В 60-е годы Иван Николаев сам преподавал в Строгановке одновременно с Гелием Коржевым, Георгием Шульцем, Сергеем Герасимовым, Владимиром Замковым, Олегом Филатчевым и др. О своем поколении сам Иван Валентинович писал: «В процессе работы именно этого поколения художников шаблоны «монументального» стиля, сменившего в свое время сталинский «соцреализм», приобретают черты личностного,

индивидуального, а поэтому и именно художественного творчества» [1]. И еще: «Основной и насущной проблемой монументального произведения является возможность отражения жизни и возможность вступления в нее в качестве определенного духовного явления» [2]. Николаева дополняет жена и соавтор Марина Дедова: «Искусство является средством выражения мироощущения художника. Достаточно вспомнить иконопись как уникальный сплав целостного, ясного мироощущения и пластического совершенства… Современное искусство, отражая современное сознание, либо утратило целостность ощущения бытия, либо предлагает свою субъективно-беспомощную трактовку его. Поэтому лично меня всегда привлекает искусство, развивающееся в плане духовного, а не формального поиска. Именно такой путь в творчестве не подвержен временным влияниям, ибо имеет вечно далекую цель, к которой стремилось и будет стремиться искусство. Цель эта — ответ на вопрос: для чего мы пришли в этот мир? Если этот вопрос перестает быть движущей силой искусства, то оно теряет свое высокое предназначение в жизни людей» [3]. Иван Николаев и Марина Дедова — романтики, отдававшие себе отчет, что монументальное искусство для архитектуры грезит о веках, а не о годах, дышит одновременно воздухом истории и современности; что это искусство — речитатив на публику; что стиль авторского высказывания определяет ценность его искусства. Ансамбль мозаичных панно станции метрополитена «Достоевская» — принципиальная для Ивана Николаева и Марины Дедовой работа, сконцентрировавшая в себе основные особенности их монументального творчества последних двадцати пяти лет.

В русском искусстве иконография героев Ф.М.Достоевского имеет давнюю и большую историю, особенно в XX веке. От классических иллюстраций Михаила Добужинского к «Белым ночам» 1920 года и мрачных иллюстраций Дементия Шмаринова к «Преступлению и наказанию» 1936 года до чеканных гравюр Андрея Гончарова к «Братьям Карамазовым» 1970-1975 годов, нервных и артистичных рисунков Виталия Горяева к «Идиоту» 1969 года и прозрачных «иллюстраций» Бориса Басова к «Белым ночам» 1981 года пролегла дорога художественного освоения изобразительным искусством

мира Ф.М.Достоевского. В 1971 году прошла большая и интересная выставка «Достоевский и его иллюстраторы», имевшая широкий резонанс. Особое влияние на понимание героев и пространства Ф.М.Достоевского, конечно, оказал В.А.Фаворский, чья теория широко известна в среде художников, а вышедшая в 1988 году книга «В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие» мгновенно стала настольной для художников. В статье 1932 года «Образ в пространственном и словесном искусстве», опубликованной в этой книге, Владимир Фаворский пишет: «Литературное произведение в своей основной структуре и во внешнем словесном оформлении дает нам уже определенное отношение предмета к пространству… с одной стороны, мы имеем героя и его пространство действия, среду и т.п., затем и героя самого, его нутро мы можем понять как пространство…» [4]. И далее: «У Достоевского начало сразу вводит меня в пространство чувств героя. Все произведение тем самым оказывается нравственно-пространственным, где герой — то предмет, то пространство, мы — то во внешнем, то во внутреннем мире героя…» [5]; «…перед художником стоит задача всеми доступными пространственному искусству средствами дать пространственное существование слову и расширить область темы» [6].

Иван Николаев и Марина Дедова строят пространство мозаичных циклов на темы великих романов Ф.М.Достоевского как мистический театр, где силуэты людей и силуэты предметов парят в нездешнем Космосе, словно следуя замечанию Андрея Белого в «Петербурге», что петербургские улицы превращают в тени прохожих, а тени превращают в людей. Мозаичные панно с их почти бестелесными, вытянутыми фигурами, со странной игрой масштабов, с вывернутой перспективой, замедленностью жестов и сложной раскадровкой сцен стали не простой иллюстрацией «Идиота» и «Бесов», «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», но современным «Страшным судом», внесенным в бытовое пространство метро. Вечная тема Ф.М.Достоевского — борение Бога и Дьявола в душе человеческой — подчеркивается у авторов контрастом белых и черных одежд героев. В белом — сам Господь, воскрешающий Лазаря, появляющийся в сцене чтения Сонечкой Мармеладовой Евангелия Раскольникову, в белом



Рисунок 5. Идиот

— и сама Сонечка — эта «Мария Магдалина» большого города. В белой рубашечке сидит на постели умирающий Илюшечка из «Братьев Карамазовых», в светлых одеждах — князь Мышкин и сестры Епанчины из «Идиота». Зато черен Раскольников или обуреваемый страстями Рогожин. Мир мозаик «Достоевской» трагичен и не дает послаблений зрителю. Здесь необходимо чувствовать и думать, не уходя от острых и задевающих вопросов. Иван Николаев в одном из интервью определил программу цикла панно «Достоевской»: «Я хотел передать людям мое видение творчества писателя в виде иллюстраций к его произведениям. Работая над станцией, мы перечитали массу книг его и книг о нем. Его называют пророком, и его христианская позиция — фундамент его произведений. Взгляните, например, на композицию с топором. В ней не топор — главный элемент, а картина “Воскрешение Лазаря”… Когда станция наконец открылась, меня спрашивали: “А нельзя немного изменить мозаику”». Я отвечал: “Это как? Переписать Достоевского? Чтобы не было топора?”» [7].

Панно «Портрет Ф.М.Достоевского» занимает особое место в мозаичном ансамбле станции. И дело не только в его расположении на торце, что позволяет видеть портрет с любого места, но и в необычайно выразительной композиции и пластике флорентийской мозаики. Авторы применили композиционный прием, отдаленно

напоминающий построение поясных изображений Вседержителей и великих святых на сводах древних православных церквей. Они затеснили огромный поясной портрет в полуциркульное поле торцевой стены как в своеобразное окно в наш суетливый мир из другого, горнего мира. Строгий, оценивающий взгляд, точность линейного рисунка, красивая аскетичная палитра: художники владеют всем арсеналом выразительности природного камня с его прожилками, вкраплениями, игрой полутонов, недаром Иван Николаев и Марина Дедова много раз уточняли картоны. С картонов ими были сделаны подробнейшие кальки с раскладкой каждого кусочка камня. Простота и художественное совершенство «Портрета Ф.М.Достоевского» достигнуты глубокими размышлениями и длительной работой над формой.

Когда создавались первые эскизы «Достоевской», в русском искусстве давно шло столкновение направлений, рожденных в 60–70-е годы, и вторгшегося в 80-е постмодернизма. Монументалисты «левого МОСХа», наследники «Строгановской школы», впитавшие опыт русского авангарда 20-х годов, советского ар деко 30-х годов школы Николая Чернышева — Льва Бруни, уроки Александра Дейнеки, в лучших образцах монументального творчества 60–80-х годов нашли равновесие между общечеловеческой тематикой и пластической выразительностью художественной формы. В 2008–2010 годах, когда воплощался цикл панно Ивана Николаева и Марины Дедовой, мейнстрим на светском художественном поле представлял contemporary art, которому чужды ценности и идеалы, вдохновлявшие «левый МОСХ». Уцелевшие монументалисты «Строгановской школы» ушли в религиозное искусство. Мозаики «Достоевской», вобрав в себе трагические уроки 1990–2000-х годов, стали последним и очень достойным советским монументальным произведением «левого МОСХа».

Примечания:

1. Каталог групповой выставки «Василий Бубнов. Марина Дедова-Дзядушинская. Валерия Доброхотова. Юрий Григорьев. Нонна Казанская и др.». — М.: Советский художник, 1990. — С. 49.

2. Декоративное искусство. — 1998. — № 2. — С. 36.

3. Каталог групповой выставки «Василий Бубнов. Марина Дедова-Дзядушинская. Валерия Доброхотова. Юрий Григорьев. Нонна Казанская и др.». — М.: Советский художник, 1990. — С. 9.

4. В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б.Мурина, Д.Д.Чебанова. — М.: Советский художник, 1988. — С. 282.

5. В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б.Мурина, Д.Д.Чебанова. — М.: Советский художник, 1988. — С. 284.

6. В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б.Мурина, Д.Д.Чебанова. — М.: Советский художник, 1988. — С. 286.

7. Сайт «МК» от 22.02.2011 г.

Библиография:

1. *Аникина Н*. Мозаика в метро. XXI век // Academia. — 2012. — № 1.

2. *Аникина Н*. Художники в метро. К 75-летию Московского метрополитена. — М.: КМДИ, 2010.

3. В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б.Мурина, Д.Д.Чебанова. — М.: Советский художник, 1988.

4. *Давыдова Н*. Плафоны Ивана Николаева // Декоративное искусство. — 1991. — № 6. — С. 6–7.

5. Иван Николаев. Каталог выставки под ред. И.Б. Ефимович. — М.: МОСХ РСФСР, 1980.

6. Каталог групповой выставки «Василий Бубнов. Марина Дедова-Дзядушинская. Валерия Доброхотова. Юрий Григорьев. Нонна Казанская и др.». — М.: Советский художник, 1990.

7. *Лясковский Ю*. Мотивы деятельности художника-монументалиста // Декоративное искусство. — 1988. — № 2.

8. Художественные произведения на станции «Достоевская» Люблинско-Дмитровской линии Московского метрополитена. Рабочее описание. М., 2010. Архив автора.

Д.В. Губарев

СГРАФФИТО. ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

В статье рассматриваются вновь открывающиеся возможности широкого применения техники сграффито в сфере монументальной живописи и, как следствие, актуальность присутствия этого материала в учебных программах по композиции и основам художественного производства на кафедре монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г. Строганова.

The article deals with the new opportunities of wide application of sgraffito technique in the sphere of monumental painting and, as a consequence, the relevance of the presence of this material in educational programs on composition and basics of artistic production on the department of monumental and decorative painting of MGHPA.

Ключевые слова: материал, сграффито, технология, монументально-декоративная живопись, архитектура, монументальное искусство СССР.

Keywords: material, sgraffito, technology, monumental and decorative painting, architecture, monumental art of the USSR.

Сегодня, когда печальный опыт постсоветского периода, с его легкомысленным отношением к организации городской среды, уже приводит к неутешительным результатам, когда засилье рекламы, не имеющей нравственного начала, продолжает оказывать тлетворное влияние на человека, профессиональное монументальное искусство встает на пороге нового витка своей эволюции. Анализируя развитие монументальной живописи СССР, С.Н.Крылов заметил, что «о культурном состоянии государства, в первую очередь, можно судить

по облику городов, по состоянию мест массового скопления людей. Образно-содержательная функция по организации общественного пространства ложится в первую очередь на монументальные искусства» [1].

Речь президента, прозвучавшая на Заседании международного дискуссионного клуба «Валдай» еще в 2013 г., абсолютно четко указывает вектор развития отечественной культуры на сохранение национальной идентичности, опираясь на опыт предыдущих поколений. «Вопросы оценки тех или иных исторических событий до сих пор раскалывают страну и общество. Мы должны залечить эти раны, восстановить целостность исторической ткани. Нельзя больше заниматься самообманом, вычёркивая неприглядные или идеологически неудобные страницы, разрывая связь поколений, бросаясь в крайности, создавая или развенчивая кумиров. Пора прекратить замечать в истории только плохое, ругать себя больше, чем это сделают любые наши недоброжелатели. Критика необходима. Но без чувства собственного достоинства, без любви к Отечеству эта критика унизительна и непродуктивна. Мы должны гордиться своей историей, и нам есть чем гордиться» [2]. Монументальное искусство СССР, породившее плеяду блестящих архитекторов, художников, скульпторов, создавшее огромное количество выдающихся памятников своей эпохи, оказало значительное влияние на развитие отечественной культуры в целом. Неслучайно примеры профессионального взаимодействия изобразительного искусства с архитектурой в шестидесятые-восьмидесятые годы прошлого столетия вновь вызывают живой интерес. Все чаще на местном и федеральном уровне обсуждается вопрос о признании тех или иных памятников монументальной живописи СССР национальным достоянием. Наглядным примером может послужить опыт Новокузнецка, где фасады трех зданий, оформленные росписью в технике сграффито, причислены к перечню объектов культурного наследия (рис. 1).

Уважение к общей истории демонстрируют и в соседних государствах. Столица Белоруссии сохранила множество жилых и общественных зданий, над созданием облика которых трудились





Рисунок 1. В.Лукьянчиков. «Трудовая слава». Сграффито на фасаде жилого дома. Новокузнецк 1980–85гг.
Рисунок 2. Сграффито на фасаде д. с. № 141. Минск
Рисунок 3. Сграффито на фасаде школы № 127. Минск

лучшие архитекторы и художники той эпохи. Сграффито на фасадах ряда минских школ, детских садов и других государственных учреждений до сих пор приковывают внимание горожан (рис. 2, 3).

Монументальное искусство и сегодня способно достойно отвечать общественным запросам в формировании морально-нравственных ценностей человека, в патриотическом воспитании молодежи, имея в своем арсенале материалы и методы, проверенные временем.

Научно-технический прогресс расширяет возможности автора в выборе художественных средств. На смену сложным устаревшим технологиям, приходят новые, более простые в применении, но при этом не уступающие в качестве конечного продукта. Так, например, появление и развитие палитры силикатных красок и их использование в художественной росписи практически полностью заменило собой фреску, считавшуюся наиболее долговечным материалом.

Сграффито, наряду с росписью и мозаикой, является основной техникой монументально-декоративной живописи. Слово «сграффито» происходит от итальянского «graffiare» и означает «царапать, выскребать» Эта техника, будучи одним из первых способов нанесения изображения, не теряет своей актуальности и в наши дни. Рожденная

во времена палеолита ритуальными петроглифами, выцарапанными на стенах пещер, она обретает свой расцвет в античной вазописи; возлагая на себя функции архитектурного декора в эпоху Ренессанса, проявляет себя как мощный инструмент монументальной пропаганды уже в 20 веке.

Исторически для исполнения сграффито было принято применять известково-песчаный штукатурный раствор на основе негашеной извести (кипелки), гашение которой производилось непосредственно перед приготовлением рабочей смеси. На практике же не всегда приходится иметь дело с безукоризненным материалом. Как правило, одна из частей извести гасится скорее, другие — медленнее. Опасность употребления в дело не вполне погасившейся извести заключается в том, что не погасившиеся части ее погасятся позднее. Причем, поглотив воду из воздуха и увеличиваясь в объеме, нарушат целость штукатурного слоя, поэтому для большей гарантии прочности штукатурки рекомендуется использовать давно гашеную известь, пробывшую с водой не менее года.

Сложность вышеуказанного технологического процесса вынуждает художника отказываться от применения классического сграффито в своих творческих и коммерческих проектах, отдавая предпочтение другому материалу. Опыт, однако, показывает, что употребление для сграффито цементно-известковых растворов на основе готовой гашеной извести ничем не уступает в качестве конечного продукта. Напротив, использование как связующего высокопрочного белого цемента с гидратной известью (пушонкой), по сравнению с комовой негашеной известью, имеет ряд преимуществ:

1. гидратная (гашеная) известь не содержит крупных непогасившихся примесей, так как они отделяются на заводе;

2. гашеная известь представляет собой готовый продукт, а комовая — полуфабрикат, который нужно гасить на месте;

3. транспортировать упакованную гидратную известь удобнее, а дозировать ее удается точнее, чем комовую известь;

4. сухая упакованная гидратная известь сохраняется лучше, чем комовая (негашеная) известь.

На сегодняшний день при производстве строительных работ активно используется комбинация цемента и извести в качестве вяжущего, что

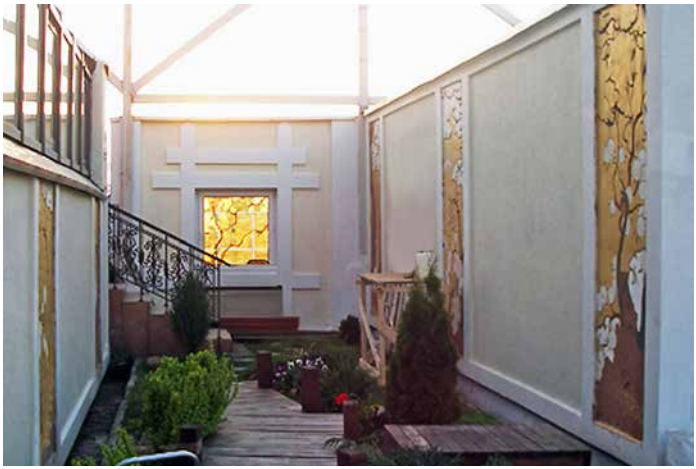




Рисунок 4, 5. Д.Губарев. «Японский садик». Москва, Ходынский бульвар, 11 (сграффито). 2011 г.

дает возможность использовать лучшие отличительные черты каждого из них (цемент — это высокая прочность, морозо- и влагостойкость, а известь — это удобство в работе и лучшее качество готового продукта). Цементно-известковый раствор — сложный, универсальный, прочный состав, подходящий для всех видов штукатурных работ, в том числе для фасадов, поэтому использование его для сграффито абсолютно оправдано.

Рынок строительных материалов изобилует предложениями готовых колерованных сухих смесей для цветных штукатурок. Но следует понимать, что колеровка сыпучих материалов сухими пигментами не дает гарантии точного соответствия цвета. При этом значительно увеличивается себестоимость работы в целом. А ведь тот факт, что сграффито — одна из самых недорогих монументальных техник, позволяет ей быть вполне конкурентоспособной в условиях сегодняшней непростой экономической ситуации.

Однако удалось разработать и проверить на практике технологию, позволяющую свести на нет вышеуказанные отрицательные моменты, оптимизировать процесс исполнения сграффито, сохранив его прочностные и декоративные характеристики. Так, решение «японского садика» на крыше элитного многоквартирного дома (г. Москва)

предполагало наличие композиций в технике сграффито по мотивам японских гравюр 18–19 вв. Декоративные панно (рис. 4, 5), исполненные в 2011 г. по этой технологии, находятся в прекрасной сохранности. В 2017 г. выполнено панно «Ожидая рассвет» (рис. 6) на торцевой стене сельского клуба (д. Хребтово, Сергиев Посадский район Московской обл.). В обоих случаях рабочий раствор представлял собой смесь гашеной извести, калиброванного кварцевого песка, белого портландцемента и воды, в соответствующих пропорциях. Колеровка цветных растворов производилась сухими неорганическими пигментами. Они выдерживают агрессивные воздействия сильнощелочного вяжущего и, соответственно, не выцветают с течением времени, а также светостойки и не растворяются в воде затворения. Штукатурка наносилась на специально подготовленное основание.

Исполненные в реальной архитектуре, произведения монументального искусства, кроме своих несомненных художественных и просветительских функций, должны отвечать и техническим требованиям. Немаловажным фактором является долговечность изображения. В неустойчивых погодных условиях средней полосы, с большим количеством осадков, резкими перепадами температуры, технологическая сторона дела требует к себе все больше и больше внимания как на этапе проектирования, так и при исполнении в материале. Анализ состояния шести декоративных панно, выполненных на фасаде уже семь лет назад, убеждает в том, что описанная выше технология является вполне жизнеспособной в наших климатических условиях. Этот факт, наряду с относительно невысокой себестоимостью материала, дает возможность художнику-монументалисту, в диалоге с архитектором и заказчиком, предлагать широкое применение сграффито в художественном решении фасадов общественных и частных зданий.

Большое внимание уделено технике сграффито в учебных программах по композиции и основам художественного производства кафедры монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова. Освоение ее студентами кафедры имеет большой практический и методический смысл. Несомненно, обладая великолепными декоративными качествами, этот материал способствует формированию монументального композиционного мышления, утверждая принципы выстраивания условного графического пространства в масштабе

архитектуры. Важную роль имеет и понимание значения последовательности работы по созданию законченного художественного произведения (форэскиз — эскиз — картон — исполнение). Сграффито, в силу своих технологических особенностей, сводит к минимуму возможность импровизации на заключительном этапе. Этот факт воспитывает у студентов более серьезное отношение к проектной и подготовительной работе.



Рисунок 6.
Д.Губарев. «Ожидая рассвет». Сграффито на фасаде сельского клуба. Московская обл. 2017 г.

Примечания:

1. *Крылов С.Н.* К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов // Инновации в науке: сб. ст. по матер. LIII междунар. науч.-практ. конф. № 1(50). Ч. I. — Новосибирск: СибАК, 2016.

2. *Путин В.В.* Выступление на итоговой пленарной сессии международного дискуссионного клуба «Валдай» // Многообразие России для современного мира. — 19 сентября 2013 года, Новгородская область.

Библиография:

1. *Киплик Д.И.* Техника живописи [Электронный ресурс]: учеб. пособие — Электрон. дан. — СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. — 592 с.

2. *Манин Ю.А.* Техника монументальной живописи и технология живописных материалов [Электронный ресурс]: учеб. пособие — Электрон. дан. — М.: МГХПА, 2014. — 265 с.

3. *Суржаненко А.Е.* Альфрейно-живописные работы. — М.: Высшая школа, 1986. — 256 с.

4. *Высоцкая Т.М. Данилова Л.Г.* Художники Новокузнецка. — Новокузнецк, 2009. — С. 214.

Н.В. Пономаренко, Е.А. Лапшина

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ПРИМОРСКОМ КРАЕ

Интерес к советскому периоду развития монументально-декоративного искусства в Приморском крае вызван недостаточной изученностью его как культурного наследия эпохи. Одной из особенностей периода представляется характер диалога искусств и архитектуры.

Interest in the Soviet period of development of monumental and decorative art in Primorsky Krai is attracted by its insufficient study as cultural heritage of an era. The nature of dialogue of arts and architecture is represented to one of features of the period.

Ключевые слова: Дворец пионеров, монументально-декоративное искусство, история, советский период, диалог искусств, культурное наследие.

Keywords: Pioneers House, monumental-decorative art, history, Soviet period, dialogue of arts, cultural heritage.

Четверть века отделяет нас от эпохи социализма в нашей стране. Наследие архитектуры и монументально-декоративного искусства, участвующих в формировании архитектурной среды, советского периода, сегодня является объектом пристального внимания и изучения. Безусловно, художественная жизнь «в отдельно взятой стране» как социально-культурный эксперимент представляет особый интерес для исследований, но сегодня время ставит насущную задачу — охраны культурного наследия этого периода. Это означает необходимость описания, оценки (атрибутации) этих

объектов. Наверно, состоявшийся или несостоявшийся диалог между различными видами искусств и архитектурной средой может стать **одним из основных критериев** оценки художественной ценности в наследии архитектуры советского периода, наряду с самоценностью его объектов-участников. Деятельность художников в содружестве с архитекторами этого периода в Приморском крае не исследована. Были публикации В.И.Кандыбы, одного из наиболее известных искусствоведов Приморья [2, 3], которые освещали отдельные работы художников-монументалистов, Поэтому актуальной задачей становится сбор информации о советском периоде развития монументально-декоративного искусства на Востоке страны.

В 60–70-е гг. XX в. монументальное и декоративно-прикладное искусство Приморского края переживало период становления. Это было мотивировано решениями администрации Приморского края, направленными на создание и развитие местной художественной промышленности, на строительство фабрик и заводов, которые смогли бы обеспечить своей, а не дорогостоящей привозной продукцией потребности жителей Приморья и всего Дальневосточного региона [1].

Открытие ковровой фабрики и фарфорового завода в Артёме, фабрики сувениров и фарфорового завода во Владивостоке, завода художественной керамики в Спасске-Дальнем послужило основанием для приглашения на работу группы молодых, активных художников-прикладников, выпускников центральных художественных училищ и вузов страны. Кроме того, многие молодые художники Дальнего Востока сами отправлялись на учебу в столичные вузы, чтобы после окончания учебы возвратиться в родной Приморский край, поэтому выделение секции монументально-декоративного искусства в структуре приморского отделения союза художников в 1978 году **Кацуком Анатолием Владимировичем** стало возможным и своевременным событием.

80-е годы XX в. можно назвать временем наивысшего расцвета профессионального приморского монументального и декоративно-прикладного искусства. Лучшие произведения приморских прикладников стали собственностью Приморской государственной



а б

Рисунок 1. а — Дворец пионеров и школьников — центральный вход с бассейном; б — генплан участка Дворца пионеров

картинной галереи и Приморского государственного объединенного музея им. В.К.Арсеньева во Владивостоке, музейно-выставочного центра «Находка» в Находке, Краеведческого музея в Артёме и в ряде других музеев. Высокая художественная ценность работ была подтверждена международными дипломами на художественно-промышленных выставках в Китае, Южной Корее, Японии, Таиланде, Франции, ФРГ, Канаде, Швейцарии, и, конечно, произведения успешно экспонировались на больших художественных выставках в России (зональных, республиканских, всесоюзных). Востребованность прикладного искусства была связана с активным строительством в Приморье общественных зданий по индивидуальным проектам. Особые требования советского периода к такого рода проектам состояли в обязательном использовании художественно-декоративных композиций. Ярким примером насыщения архитектуры произведениями монументально-декоративного искусства стало строительство **Дворца пионеров и школьников** во Владивостоке.

Построен Дворец пионеров и школьников в 1980 году (рис. 1) по проекту московского архитектора **Антонио Михе**. После гражданской войны в Испании Антонио Михе переехал жить в Советский Союз. Архитектурное образование получил в МАрхИ.

Газета «Красное знамя» отметила начало строительства в ноябре 1974 года статьей, в которой говорилось об уникальности проекта: «Архитекторы задумали прекрасный белоснежный комплекс, состоящий из трех корпусов» [4]. Действительно, архитектурный

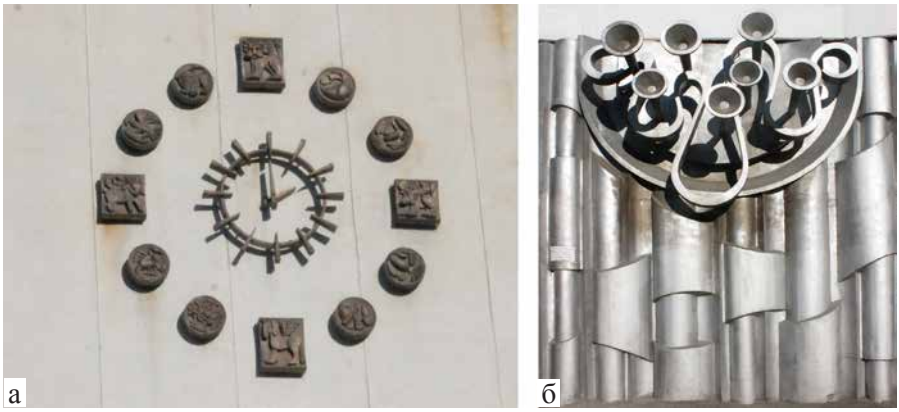


Рисунок 2. а — декоративные часы «Знаки Зодиака» (выколотка, тонированный алюминий); б — декоративное панно «Горны» (крой из металла)

ансамбль, состоящий из трех разновысоких зданий, смотрится необычно. В блоке «А» разместятся кружки и клубы. Этот блок имеет три соединенных между собой сооружения, расположенных каскадом параллельно Океанскому проспекту. В блоке «Б» — пионерский театр, блок «В» — военно-спортивный, вмещающий в себя бассейн, зал для гимнастики, тир. На втором этаже блока «А» в центре балюстрады находится купол планетария.

Строительство Дворца привлекло на стадии отделки различных мастеров монументального и декоративно-прикладного искусства из города Владивостока, поэтому данный объект является примером воплощения идеи синтеза искусств и архитектуры советского периода. Архитектурный проект в значительной мере определил место, идейную направленность, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции для скульптуры, живописи, элементов декоративно-прикладного искусства, делая их средством воплощения общей художественной идеи. Однако всем художникам была предоставлена свобода трактовки своей задачи. Идеи композиций исходили от самих авторов. Архитектор полностью доверил эту работу мастерам.

Над оформлением Дворца работали лучшие художники города. В оформлении главного фасада принимал участие художник **Федотов Павел Кириллович** (28.06.1940–28.05.2015), получивший



Рисунок 3. Фрагменты плескательного бассейна-фонтана, украшенного мозаикой на тему «Жизнь моря» (смальта)

образование (1955–1960) во Фрунзенском художественно-педагогическом училище, а после в МВХПУ (б. Строгановское) [6]. С 1974 года — член Приморского отделения Союз художников СССР. В 1999 году было присвоено почетное звание «Заслуженный художник Российской Федерации».

Федотовым были изготовлены и смонтированы декоративные часы «Знаки зодиака» — выколотка из тонированного алюминия (рис. 2а). Симметрию входа на фасаде усиливают два стилизованных панно этого же автора под названием «Горны» (рис. 2б). Панно представлены рельефом из нержавеющей листовой стали. Активное использование металла в архитектуре, введение в ее композицию крупномасштабных произведений декоративной пластики, безусловно, способствовали созданию неповторимого художественного облика этого сооружения. «Помните, Кампанелла мечтал о Городе Солнца, украшенном фресками? Я думаю, наш Дворец должен стать чем-то ему сродни…» [4], — так раскрывал свое понимание задачи в интервью для газеты «Красное знамя» Павел Кириллович.

Перед центральным входом, в парковой зоне, на площадке расположен плескательный бассейн-фонтан, украшенный мозаикой на тему «Жизнь моря» (общая площадь бассейна 200 м^2) (рис. 3). Автор мозаики — **Веналий Артемович Санников** (26.09.1936–19..?), получивший образование в художественном училище г. Владивостока (отделение живопись 1959–1964), а затем продолжил обучение в



Рисунок 4. Декоративное оформление «Комнаты сказок»

СПГХПА им. А.Л.Штиглица (отделение декоративной живописи 1964-1970). Присвоено звание «Заслуженный художник Российской Федерации».

Шаймордановa Надия Морвановна (4.09.1937 г.р.), закончила Пензенское художественное училище им. Савицкого (отделение скульпторов 1958–1963 гг.), а впоследствии (1970 году) — МВХПУ (б. Строгановское). Скульптор организовала пространство «Комнаты сказок» из цементных крупноразмерных панно от пола до потолка по всему периметру комнаты. В основу композиции были положены сюжеты сказок. Несущие колонны тоже были «одеты» в сказочные образы (рис. 4).

Некоторые идеи художников все же не воплотились из-за ограниченного бюджета. Проект комнаты интернациональной дружбы **Владимира Федоровича Косенко** (22.02.1943 г.р.) не был реализован, вместе с уникальным светильником и гобеленом «Танец» (рис. 5а). Сохранились проект интерьера комнаты интернациональной дружбы и эскиз панно, выполненный на холсте (хранится в мастерской автора). Владимиру Федоровичу удалось воплатить идею напольной мозаики для зимнего сада из цветной морской гальки и декоративных ваз, изготовленных экспериментальным способом (многослойное покрытие) (рис. 5б). Для сада была также создана декоративная композиция — светильник «Одуванчик». Изменение режима света было



Рисунок 5. а — эскиз композиции для гобелена «Танец»; б — декоративные вазы «Зимнего сада»

предусмотрено в соответствии с музыкальным сопровождением — пением птиц (диаметр изделия около 1,6 м). Но и эта идея не получила полного воплащения — не были изготовлены по предложенным эскизам клетки для певчих птиц, которые должныбыли придать законченный вид пространству интерьера.

Владимир Федорович Косенко закончил Владивостокское художественное училище (1957–1963), а впоследствии (1968–1973) — МВХПУ (б. Строгановское). Член Приморского отделения художников с 1977 года.

Кротов Анатолий Иванович(1960 г.р.) окончил Владивостокское художественное училище и затем МВХПУ (б. Строгановское) (1967). Декоративное оформление, которым занимался Анатолий Иванович, находится в вестибюле блока «А» (рис. 6). Это медный корабль, парящий в воздухе над действующим бассейном с мозаичным рисунком на морскую тематику, которая выполнена в чаше бассейна. С вестибюлем сообщается вход в буфет, который преграждает декоративная решетка с мотивами, перекликающимися с оформлением бассейна. Решетка в данный момент утрачена.

Кацук Анатолий Владимирович (24.03.1940–9.12.2008**)** закончил Владивостокское художественное училище **и** МВХПУ (б. Строгановское) (отделение дизайна, с 1962–1967 гг.). Получив диплом



Рисунок 6. а — эскиз декоративной решетки; б, в — корабль, бассейн

с отличием, А.В.Кацук вернулся во Владивосток, где начал работать сначала в технике гобелена, а позже в области монументального искусства и живописи; основал секцию декоративно-прикладного искусства и был ее председателем (1968–1973). Заслуженный художник РФ (2002 г.).

Анатолий Владимирович работал над оформлением планетария в мозаике — панно «Космос» (рис. 7). В интервью для местной газеты художник так комментирует свой творческий замысел: «Здесь будет комната капитанов... Мне хотелось бы, чтобы обстановка в ней напоминала кают-компанию: судовые часы, карта на столе. Стену украсит большой гобелен на тему моря, который я выполнил в своей мастерской» [5].

Здание Дворца пионеров и школьников, расположенное на Океанском проспекте города Владивостока, безусловно, являет собой пример не только высоких творческих достижений художников, но и иллюстрирует характерный для советского периода ансамблевый подход к взаимосвязи с архитектурой. Это было отмечено современниками — искусствоведами, журналистами и горожанами: «Примером ансамблевого подхода художников к оформлению является строящийся в краевом центре Дворец пионеров. Он призван быть дворцом не только по размаху своей работы, но и по уровню художественного решения здания. И если художники «поднимут» замышленное оформление, то день открытия Дворца станет чем-то вроде вернисажа огромной выставки работ Владивостокских монументалистов. Это, пожалуй,

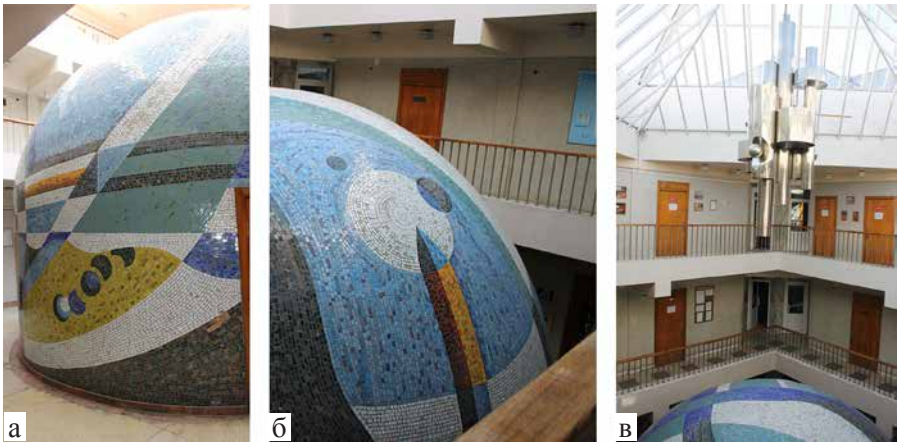


Рисунок 7. а, б — мозаичное панно на планетарии «Космос»; в — декоративная люстра

первый объект в городе, решенный **комплексно**, то есть на самом современном уровне требований к монументальному искусству. А это значит, что работа идет по общему плану, в пределах которого каждому дана воля творить и выдумывать, не упуская, однако, из виду общую цель оформления» [4]. В этом отзыве искусствоведа ключевым для оценки диалога искусств и архитектуры является слова «ансамблевый» и «комплексно».

Взаимодействия искусств, сложная система их взаимосвязей, сама их комбинаторика обладают как **инвариантными** для всех эпох и культур, так и **особенными** для каждой из них закономерностями существования и развития.

Можно предположить, что проявлением особых признаков диалога искусств является уровень взаимопроникновения его участников, который соответствует классификации видов **целостности** в композиции, системном анализе, естественных и философских науках:

— механическая целостность (коллаж);

— композиционное цело(когда сумма больше, чем составляющие, — иное качество в результате взаимодействия);

— органическое целое (неизвлекаемое качество).

Анализируя характер взаимодействия искусств в выбранном объекте — Дворце пионеров г. Владивостока, можно отметить, что ему в ряде

случаев подходит термин «композиционное целое», что созвучно с оценкой их как ансамбля Виталия Ильича Кандыбы. Например, приемы акцентации главного входа (работы П.К.Федотова и В.А.Санникова). Однако мозаичное панно бассейна не только поддерживает композиционную ось, направленную на главный вход, но и служит тем самым «соединительным» элементом между архитектурой и городским окружением, позволившим создать их органическую связь даже в изменившейся градостроительной ситуации. Можно назвать и ситуации механического соединения произведений с архитектурой, т.е. случаи, когда художник создал достойную композицию, но не ставил перед собой задачу координировать свое решение с остальными участниками. Такая ситуация сложилась в вестибюлях блоков «А», «Б», «В». В результате, можно сказать, что в одном объекте представлены все основные варианты диалога искусств с архитектурой. Дворец Пионеров как один из уникальных объектов советской архитектуры может претендовать на статус объекта культурного наследия, а произведения монументально-декоративного искусства должны войти в объекты охраны. Одной из важнейших характеристик, определивших этот статус, служит сложившийся в целом диалог искусств и архитектуры и его характерные признаки, отражающие эпоху. Особенности развития и взаимовлияния искусств советского периода, безусловно, заслуживают внимания и изучения как самоценное явление и как пример успешного или неуспешного взаимодействия в творческом коллективе.

Примечания:

1. *Варламова Л.И.* История становления и развития Приморского декоративно-прикладного искусства 1978–1990 гг. // «Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке». — 2008. — № 1.

2. *Кандыба В.И.* Художники Приморья. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 128 с.

3. *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока: 1858–1938 гг. — Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. — 175 с.

4. *Кандыба В.* Искусство улиц и площадей // *Красное знамя.* — 26 мая 1978 г.

5. *Карпий О.* Дворец для «особого класса» // *Красное знамя.* — 14 сентября 1980 г.

6. Биографические данные художников собраны из личных дел, хранящихся в архиве Приморского отделения Союза художников России, и интервью автора.

Библиография:

1. *Варламова Л.И.* История становления и развития Приморского декоративно-прикладного искусства 1978—1990 гг. // «Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке». — 2008. — № 1.

2. *Кандыба В.И.* Художники Приморья. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 128 с.

3. *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока: 1858–1938 гг. — Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. — 175 с.

4. *Левданская Н.А.* Размышления по поводу // Словесница искусств. — 2004. — № 13. — С. 15–21.

Л.Г. Окрошидзе

СТАНКОВЫЙ ПОРТРЕТ В ЭПОХУ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ГОТИКИ

Главным предметом исследования в статье становятся ранние станковые портреты, написанные в Европе в XIV веке, когда во всех странах господствовал один стиль — интернациональная готика. Речь пойдет об уникальности произведений и одновременном наличии схожих черт, указывающих на общеевропейские тенденции в искусстве, а также о сложностях в вопросах происхождения того или иного памятника.

The main subject of research in this article are early easel portraits, which were painted in Europe in the XIV century, when international gothic was the dominant style. The author discusses the uniqueness of paintings and the simultaneous presence of similar features that point pan-European trends in art, as well as the difficulties in the origin of a particular portrait.

Ключевые слова: портрет, история портретного жанра, средневековое искусство, интернациональная готика.

Keywords: portrait, history of the portrait genre, art of the Middle ages, International gothic.

В искусстве обращение к особенностям внешности началось с того, что скульптурная декорация соборов постепенно стала обогащаться мимикой, которая впоследствии превратилась в портретные черты. В XIV веке происходит выделение личности из какого-либо контекста и появляется станковый портрет. До наших дней дошло не так много памятников, но, тем не менее, немногочисленные станковые портреты позволяют получить ответы на многие интересующие нас вопросы

С конца XIV века начинается сложение нового стиля, известного нам под термином «Интернациональная готика», который никак не обособлялся современниками и не рассматривался как какое-то общеевропейское явление, однако оно носит интернациональный характер неслучайно: мастера стали активно переходить из одного художественного центра в другой, тем самым ускоряя процесс распространения характерных черт и особенностей каждого из них. Распространение новых идей и применение их на практике в разных странах позволяет говорить об общеевропейской тенденции.



Рисунок 1. Иоанн II Добрый, король Франции. Ок. 1350 г. Дерево, темпера. 60 х 45 см. Лувр, Париж

Постепенное обмирщение искусства было связано утратой позиций Церкви из-за наметившегося раскола, а также усилившимися антицерковными течениями в европейских странах, которые создавали благоприятную почву для будущей Реформации. «В начале XX века венский искусствовед Юлиус фон Шлоссер обратил внимание на то, что около 1400 года в искусстве, как и в политике, центрами притяжения были королевские, герцогские, магнатские дворы» [2, с. 5].

Без сомнения, искусство французского королевского двора находилось в расцвете в этот период. В 1350-х годах был создан портрет короля Иоанна II Доброго (рис. 1), который является символом нового понимания и подхода к личности человека. Профильное изображение короля очень лаконично. В нем нет излишних деталей и декораций. Золотой фон позволяет еще сильнее акцентировать наше внимание на лице Иоанна. Богатство оттенков и светотень иллюзорно делают портрет объемным. Многие изображения современников, созданные в этот же период во Франции, отличались плоскостностью и были лишены игры света и тени, здесь же мы видим уже совершенно иной уровень мастерства, что дает повод поразмышлять о происхождении этой работы и причастности к ее созданию чешских мастеров.

Несмотря на то, что об искусстве чешских земель говорится крайне мало, и исследователи не уделяют должного внимания этой теме,



Рисунок 2. Рудольф IV Великодушный, герцог Австрийский. Ок. 1360. Собор Св. Стефана, Вена

там происходит активное формирование художественной школы, которая находится на перекрестке влияний Запада и Востока. Как бы удивительно это не показалось, но чешским мастерам не был чужд портрет. К середине XIV века они сформировали свой развитой живописный язык, отличавшийся от портретной живописи многих других европейских стран.

Но как чешские мастера могли попасть ко двору французского короля? Ответ на этот вопрос предельно прост: в 1332 году был заключен брак между Иоанном II и чешской принцессой Бонной Люксембургско [4, с. 12]. В результате заключения такого междинастического брака, вместе с будущей женой короля, двор наполнился и иноземными художниками. Сформировать представление о чешской живописи позволит портрет Рудольфа IV Австрийского (рис. 2) из Музея истории искусств в Вене. Чешское влияние в данной работе очевидно благодаря браку между Рудольфом и Екатериной, дочерью короля Богемии Карла IV в 1357 году.

Уже в середине XIV века профессионализм мастеров позволял изображать модель в три четверти. Однако, наиболее характерной чертой живописи чешских земель является уделение особого внимания светотеневой моделировке формы, а не линии. Несмотря на то, что изобретение техники сфумато приписывается Леонардо Да Винчи, ее использование можно заметить в портрете Рудольфа Австрийского. Его лицо формируется множественными слоями различных оттенков, а линия используется лишь для обозначения границ между фоном и лицом портретируемого. Глаза модели находятся в полузакрытом состоянии, создавая впечатление отвлеченного образа. Пространство в картине практически отсутствует, а фигура короля иллюзорно пытается преодолеть плоскую поверхность деревянной пластины. Однако сам живописный слой нанесен не на деревянную основу, а на пергамент, который прикреплен к доске [1, с. 46].

Удивительно, но влияния чешского искусства можно проследить и







Рисунок 3. Ричард II, король Англии. XIV в. Дерево, масло. Вестминстерское аббатство, Лондон
Рисунок 4. Liber Regalis, MS 38. XIV в. Библиотека Вестминстерского аббатства, Лондон
Рисунок 5. Nova Statuta. MS. Arundel 331. Ок. 1392 г. Британская библиотека, Лондон

в английской живописи. До нас дошли лишь два портрета. Первый из них — портрет 1396 года Ричарда II (рис. 3) из Вестминстерского аббатства. Король показан 11-летним мальчиком, в момент коронации, но сам портрет был написан, когда ему было около тридцати лет. Аналогов этому портрету в английском искусстве того времени найти просто невозможно. Однако из документальных источников известно, что у Ричарда II был придворный художник Томас Литлингтон, неоднократно выполнявший королевские заказы [6, с. 172]. Выполнен портрет на шести дубовых панелях и имеет размер 2.13 х 110 см. Примечательно, что при его создании художником были использованы масляные краски. Ричард II изображен в полный рост, восседающим на троне, что связывает этот портрет с изображением короля из манускрипта Liber Regalis (рис. 4). Эта масштабная работа и предназначалась для парадного представления образа короля. По всем критериям произведение отличается от всей английской живописной традиции конца XIV века и заставляет продолжать дискуссии на тему его происхождения. Было доказано, что портрет написан в Англии, но, очевидно, иностранными мастерами. Некоторые исследователи приписывают создание портрета



Рисунок 6. Уилтонский диптих. 1395–1399 гг. Дерево, темпера. 53 х 37 см. Национальная галерея, Лондон

Андре Боневе, ссылаясь на сходства с манускриптом, выполненным им для герцога Беррийского и книгой набросков, также является возможным участие в работе над портретом Жакмара де Эсдена [3, с. 27].

Манера исполнения, тонкость линий, мягкие и светлые оттенки поверхности лица; драпировки элегантной мантии указывают на причастность к созданию французской школы живописи, при этом нельзя отрицать сходство и с чешской школой (мастера которой создали портрет французского короля Иоанна II Доброго); проблема в том, что особенность произведений интернациональной готики заключается в его общеевропейском характере, где в каждом примере можно найти отголоски влияния практически всех европейских школ живописи. Именно поэтому вопрос о происхождении многих памятников до сих пор остается открытым. Подобное изображение короля анфас со скипетром и державой на троне, уже встречалось в манускрипте Arundel MS. 331 (рис. 5), такой образ раскрывает предназначение портрета, который был выполнен, возможно, для парадного выноса или демонстрации, что разительно отличает его от следующего примера — Уилтонского диптиха (рис. 6).

Диптих в 12 раз меньше парадного портрета Ричарда II. Уилтонский диптих обладает удивительной связью с книжной

миниатюрой, а по своей форме скорее напоминает книжный разворот либо переносной алтарь. Также различия между Вестминстерским портретом и диптихом кроются в используемых материалах, как уже говорилось ранее, первый портрет написан маслом, а вот живописная поверхность диптиха создана при помощи темперы, что еще больше роднит его с книжной миниатюрой. Внимание к деталям и тонкая проработка образов могут также служить одним из доказательств участия в создании диптиха мастеров миниатюристов. Подобно ярким иллюстрациям франко-фламандской школы живописи, здесь можно уже заметить преобладание ярких красок холодных оттенков: кобальтовые облачения ангелов и Девы Марии, их бледные лики; даже золотой фон становится более холодным. Данная композиция во многом находит сходство с изображением из Брюссельского часослова герцога Беррийского (рис. 7). Способ представления донатора святыми покровителями Богоматери, поза Иоанна Крестителя, портретные образы донаторов — все эти элементы, связывают два произведения искусства одной нитью.

Но все же нас больше интересует изображение Ричарда II. Как и на первом случае, он изображен в достаточно юном возрасте. Рядом с ним стоят Эдуард Исповедник, Иоанн Креститель и король Эдмунд. Если верить датировке, то портрет выполнен при жизни Ричарда, однако, мы одновременно видим несколько типов портретов: это религиозный образ Иоанна Крестителя, исторические портреты английских королей Эдуарда и Эдмунда, а также прижизненное изображение Ричарда. Нам же важно выяснить, можем ли мы полагать, что данный портрет короля на самом деле таковым и является, так все четыре образа выглядят удивительно натуралистично и анатомически правильно сложены. Оттенки, с помощью которых были написаны лики ангелов и Богоматери, намного светлее и не имеют светотеневых переходов, в отличие от лиц с левой створки диптиха. Облачение Ричарда отличается от парадного портрета, где он был показан в алой мантии с горностаем, здесь же король одет в золотисто-охристый плащ, изображенный предельно орнаментально с плоскостным узором, контуры его лица намечены едва заметной линией, розоватые оттенки кожи и волосы цвета жженой сиены говорят о

длительной работе над образом. Стоит отметить проработку рук Иоанна Крестителя: тонкими светотеневыми линиями едва намечены вены, покрывающие его руки.

Даже при стольких доказательствах участия иностранных мастеров, М.Рикерт полагает, что, вероятно, художник был англичанином, а не французом или итальянцем [5, с. 172]. Однако если мы примем во внимание факт распространения интернациональной готики не только по всей континентальной Европе, но и по Англии, можно ли с точностью утверждать о возможности создания английским мастером такого ювелирного произведения, несмотря на то, что по немногочисленным произведениям станковой живописи того времени видно, что английская традиция, все равно оставалась более грубой?

Подобный обзор живописных памятников XIV века позволяет лишь частично ответить на вопросы, касающиеся процессов появления станкового портрета и особенностей интернациональной готики как уникального стиля в искусстве. Однако главный вопрос, касающийся атрибуции памятников, остается открытым.

Примечания:

1. Готика / под ред. Р.Сукале, М.Венигера, М.Вундрама. —М.: Арт-Родник. 2007. — С. 46.

2. *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. —Будапешт: Корвина, 1984. — С.5.

3. Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings / Ed. by W.G.Constable. — Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924. — P. 27.

4. *Hand J.M.* Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350–1550. — Ashgate Publishing, 2013. — P. 12.

5. *Rickert M.* Painting in Britain: the Middle Ages // Pelican History of Art. Baltimore, MD: Penguin Books, 1954. —P. 175.

6. *Shaw A.W.* The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. — Vol. 65. — № 379. — P. 172.

Библиография:

1. *Вейс Г.* Пламенеющая готика. Европейское Средневековье. — М., 2005

2. *Виппер Б.Р.* Проблема сходства в портрете // Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985.

3. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. — М., 1996.

4. Готика / под ред. Р.Сукале, М.Венигера, М.Вундрама. — М.: Арт-Родник, 2007.

5. *Эрши. А.* Живопись интернациональной готики. —Будапешт: Корвина, 1984.

6. *Ювалова Е.П.* Чешская готика эпохи расцвета, 1350–1420. — М.: Наука, 1998.

7. Exhibition of British Primitive Paintings from the twelfth to the early sixteenth century, with some related illuminated manuscripts, figure embroidery and alabaster carvings / Ed. by W.G.Constable. — Oxford: Frederick Hall at the University Press, 1924.

8. *Hand J.M.* Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350–1550. — Ashgate Publishing, 2013.

9. *Perkinson S.* Rethinking the Origins of Portraiture // Gesta. — 2007. — № 46. — P.135–158.

10. *Rickert M.* Painting in Britain: the Middle Ages // Pelican History of Art. — Baltimore, MD: Penguin Books, 1954.

11. *Shaw A.W.* The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. — Vol. 65. — № 379. — P. 171–184.

В.И. Королева

ЖИВОПИСЕЦ РУССКОЙ АРИСТОКРАТИИ АНСЕЛЬМ ФРАНСУА ЛАГРЕНЕ (1744–1832)

Французский мастер Ансельм Франсуа Лагрене — выдающийся художник-миниатюрист конца XVIII — начала XIX столетия, достигший вершины профессионализма в жанре миниатюрного портрета в стиле античной камеи. В статье предпринята попытка реконструировать творческую биографию А.Ф.Лагрене, охарактеризовав его особую узнаваемую манеру посредством анализа немногочисленного количества сохранившихся работ.

Anthelme François Lagrenée was the most talented French artist of the late 18th — early 19th Century who gained the great popularity because of his miniature cameo portraits. Therefore, the article is dedicated to the artist's biography reconstruction and masterpieces analyze. So that, Lagrenée's classical manner can be identified.

Ключевые слова: Лагрене, профиль, портрет, миниатюра в стиле античной камеи, камея, глиптика, античный вкус, классицизм, сентиментализм.

Keywords: Lagrenée, profile, portrait, miniature in the style of antique cameo, cameo, glyptics, antique taste, classicism, sentimentalism.

Развитие классицизма и все более возрастающий, в России второй половины XVIII — начала XIX столетия, интерес к античности стимулировал интерес к миниатюре-камее (1). Как следствие, возникла необходимость в мастерах, которые бы специализировались в этом виде миниатюрного портрета. Увлечение античной камеей ярче всего сказалось в миниатюрах А.Ф.Лагрене. По сравнению с аналогичными

явлениями в XVIII веке, его работы кажутся более натюрмортными — в них господствует натуральность передачи свойств материала, из которого как бы сделана изображенная камея [4, с. 230].

Одним из таких художников (2) был француз по происхождению Ансельм Франсуа Лагрене (3), неразрывно связавший свое творчество с Россией, в которой жил и плодотворно работал с 1817 по 1825 год. Художник пользовался большим авторитетом и популярностью в среде русской аристократии, заслужив право создать галерею портретов не только представителей знати, но и императорской фамилии. Поскольку специальных трудов, посвященных искусству А.Ф.Лагрене, не было, целью настоящей работы является реконструкция творческой биографии художника, рассмотрение и анализ его основных произведений, исследование манеры письма и художественных приемов, используемых при создании миниатюр-камей.

А.Ф.Лагрене был сыном известного французского живописца, профессора и директора Академии художеств в Санкт-Петербурге (1760–1762) и позднее директора французской академии в Риме (1781–1787) — Луи Жана Франсуа Старшего (4).

Родившись в 1774 году в Париже, А.Ф.Лагрене уже подростком обучается ремеслу у своего отца, а затем у известного французского миниатюриста Франсуа-Андре Венсана (1746–1816). Свое мастерство художник начинает оттачивать, проходя службу во французской армии в первые годы Великой французской революции [9, с. 232]. Именно в этот период обнаруживается его любовь к лошадям, проявившаяся во множестве набросков и рисунков на эту тему.

Отслужив в армии, А.Ф.Лагрене остается в Париже и с 1799 года регулярно выставляется в Парижском салоне — официальной регулярной экспозиции парижской Академии изящных искусств. В этот период мастера увлекает портретная живопись. Наряду с этим, художник начинает все больше обращаться к искусству миниатюрного портрета. Отвечая духу времени — увлечению античностью, связанному с раскопками в Помпеях и непреходящей популярностью трудов И.И.Винкельмана, А.Ф.Лагрене начинает писать портреты акварельными или гуашевыми красками на кости, стилизуя их под античные камеи. Он был не одинок в этой сфере (5), но отличался

стремлением к практически полной имитации резного камня. Этого эффекта мастер добивается применением нестандартных методов формирования красителей и их основы. Использование такой техники связано с овладением художником приемами и способами нанесения на фарфор профильных портретных изображений в стиле античной камеи лакокрасочными материалами, применяемыми на прославленной Севрской фарфоровой мануфактуре (6). В совершенстве овладев рецептами изготовления красителей, способных имитировать природные минералы, художник начинает применять их в классической миниатюре.

В Россию в 1817 году А.Ф.Лагрене приезжает уже состоявшимся мастером. В среде русской аристократии мастер снискал огромную популярность и по праву заслужил репутацию профессионала, исполнив большое количество рисунков, изображающих русские типы, нравы и костюмы, а также миниатюрных портретов с изображением российской знати, нередко стилизуя их под античные камеи. Произведения французского мастера привлекали точностью передачи образа, тонкостью линий, практически точной имитацией минералов, использовавшихся для создания камей.

Что же касается формата работ, то А.Ф.Лагрене отдает предпочтение, в основном, овальному, реже, восьмиугольному варианту. Особого внимания заслуживает размер произведений художника. Помимо миниатюрных портретов размером от 4 до 8 см, художник создает работы величиной от 11 до 16 и даже до 20 см. Последние, как правило, являются портретами представителей императорской фамилии, что говорит о тяготении к парадности, монументализации и возвеличиванию образа императора и императрицы.

Модели художника принадлежат к высшим кругам, официально прославлены или утверждены в общественной значимости и внутренне уверены в том, что достойны кисти блестящего мастера. Среди миниатюристов конца XVIII — начала XIX века мастер выделяется ориентацией на вкус, тяготеющий к возвеличиванию образа посредством уподобления моделям и персонажам античных камей.

Как уже отмечалось, этого эффекта А.Ф.Лагрене достигает благодаря наиболее достоверной имитации цвета и фактуры резных

камней — оникса и сардоникса, наиболее распространенных минералов используемых для создания произведений глиптики в эпоху античности. Вместе с этим, мастер воспроизводит как композицию камей погрудное или поясное профильное изображение с поворотом вправо или влево, так и соответствующую стилистику.

В связи с этим, представляет интерес миниатюрный портрет императрицы Александры Федоровны начала XIX века, репродукцию которого приводит Н.Н.Врангель в статье «Очерки по истории миниатюры в России». Отдавая дань таланту художника, он пишет: «Особенно удачно и красиво профильное изображение Александры Федоровны» [1, с. 21]. Вместе с тем, Н.Н.Врангель не приводит год исполнения портрета, в связи с чем, следует остановиться на временных рамках, соответствующих сроку пребывания мастера в России — 1817–1825 гг. Изначально миниатюра находилась в собрании А.К.Фаберже, в настоящее время ее местонахождение неизвестно.

Репродукция представлена в черно-белом цвете, в связи с чем невозможно утверждать, имитация какого минерала передана в работе.

Александра Федоровна изображена в профиль (влево), погрудно, в платье «а ля грек» с лавровым венком на голове на фоне, по-видимому, имитирующем резной камень. По замыслу мастера, миниатюра уподобляется камее, а изображение императрицы напоминает красивый и изящный скульптурный бюст с устремленным вверх взглядом. В такой манере художник изображает исключительно правителей, возвеличивая действующую власть, в то время как другие представители императорской фамилии и аристократии на миниатюрных портретах могут получать более «живую» трактовку.

Наиболее показательным примером является миниатюрный портрет в стиле античной камеи, изображающий Марию Федоровну (конец 1810-х, музей-усадьба Останкино). Здесь мастер так же, как и в портрете Александры Федоровны, изображает модель погрудно в профиль (влево). Испанский поэт-символист и историк искусства Х.Э.Керлот пишет об эмблематике поворота в профильном изображении: «Повернуть налево значит оглянуться в прошлое, бессознательное, подразумевающее внутреннюю сосредоточенность; повернуть направо — взглянуть на внешний мир, включающий действия и экстравертность»

[5, с. 418–419]. Вместе с тем, автор конкретизирует, указывая, что «в живописи, в изображении рельефа и в других художественных творениях человека левая сторона характеризуется более яркой проекцией «я» (т.е. самоидентификацией), а правая сторона является более экстравертной» [5, с. 419].

Ввиду того, что Мария Федоровна уже не находится у власти, А.Ф.Лагрене выбирает более свободную трактовку образа императрицы. В портрете соединяются две наиболее востребованные в первой четверти XIX столетия тенденции — интерес к античности, связанный с классицизирующим стилем, и к сфере чувствительности, показательной для сентиментализма.

Так, с одной стороны, императрица изображается в одеждах на античный манер с венцом на голове, ее образ отвлечен, выбеленная кожа говорит об уподоблении модели скульптурному бюсту, взгляд устремлен вперед, фон имитирует слои сардоникса. С другой стороны, мастер изображает модель в сентиментальной манере. Так, огромное количество волнистых прядей в прическе будто бы слегка взъерошены дуновением ветра, от которого приходят в легкое движение и складки платья из воздушных тканей. Мария Федоровна изображена с приоткрытым ртом, будто бы ее застали врасплох и она не ожидала этой «встречи». Таким образом, портрет, который достоин быть изображенным на лоне природы в парке, оказывается представленным на фоне камня. Возможно, такой подход призван указать на добродушие и мягкость характера императрицы и позволяет приблизить модель к зрителю. Если в станковом портрете близость к зрителю определяется линией горизонта, взглядом и позой, то, в статичной, по своей природе, миниатюре-камее такая позиция определяется взглядом и выражением лица — в большей или меньшей степени «живым».

В свою очередь, миниатюрный портрет представляет собой некое соединение профильного портрета Екатерины II в стиле античной камеи кисти В. Эриксена (7) и дам на портретах Боровиковского (8) — двух уже существующих образов в художественной традиции, с которыми А.Ф.Лагрене был, несомненно, знаком. Художник не только соединяет две актуальные тенденции своего времени, но и делает отсылку к прошлому, подчеркивая статус модели и, в то же время, ее добродушие.

Таким образом, мастер следует веяниям эпохи, присоединяясь к традиции «одомашнивания античности», к соединению античности и повседневности, точнее, к облачению последней в торжественные одежды, достигающей апогея в начале XIX столетия [2, с. 27].

Некоторое сходство с портретом Марии Федоровны имеет миниатюра в стиле античной камеи с изображением Марии Алексеевны Нарышкиной (ок. 1817–1825, ГЭ), урожденной Сенявиной, одной из воспитанниц второго выпуска Смольного института, любимой фрейлины Екатерины II, статс-дамы, жены Александра Львовича Нарышкина.

А.Ф.Лагрене изображает модель погрудно на античный манер в профиль (влево) на воспроизводящем оникс темно-синем фоне, ее волосы и одежда имитируют камень и выдержаны в золотисто-коричневой цветовой гамме. Лицо и тело М.А.Нарышкиной, несмотря на бледность и почти полную имитацию камня, также прописаны естественно с учетом анатомических особенностей модели. На высокий статус модели, находившейся вместе с супругом в числе самых близких лиц ко Двору как при Екатерине II, так и при Павле I и Александре I, указывают изображение венца с камеями на голове и тоги на левом плече — элемента одежды римского Цезаря. Таким образом, А.Ф.Лагрене приближает М.А.Нарышкину к императорской семье, возвеличивая и героизируя ее в духе позднего классицизма.

В то же время в работе, несмотря на имитацию камня, присутствуют и сентиментальные веяния, воплощающиеся в передаче плавности черт дамы и довольно естественно переданной прически с плавно ниспадающими локонами.

Особый интерес представляет другая работа кисти А.Ф.Лагрене — профильный портрет М.А.Нарышкиной (конец 1810-х гг., ГЭ), исполненный мастером в живописном стиле, а не в камейной манере. Здесь А.Ф.Лагрене почти в точности повторяет портрет М.А.Нарышкиной, исполненный в камейной манере, за исключением композиции с поясным срезом и условного природного фона. Возможно, один из двух портретов выступал в качестве прототипа для другого.

В стиле, аналогичном миниатюрному портрету-камее с изображением М.А.Нарышкиной, А.Ф.Лагрене исполняет портрет

неизвестной (1810–1820-е гг., частная коллекция, Москва), повторяя цветовое решение, композицию, особенности прически и погрудный срез, но, в то же время, идеализируя и возвеличивая модель при помощи эффекта низкого горизонта, устремленного вверх взгляда, сомкнутых губ, уподобления дамы скульптурному бюсту и изображения венца с камеями на голове, что позволяет сделать вывод о причастности модели к императорской семье. Кроме того, художник довольно натуроподобно изображает платье, передавая ощущение воздушной ткани. В рассматриваемом портрете мастер сводит к минимуму варьирование схемы камеи, изменяя лишь стиль изображения одежды.

Таким образом, начиная с 1810-х годов, А.Ф.Лагрене постепенно отходит от классицистической схемы миниатюры-камеи, добавляя сентиментальные нотки.

С конца 1810-х по 1820-е годы мастер продолжает экспериментировать, однако, отходя от стилевых течений своего времени, варьирует схему уже за счет других приемов, что наглядно демонстрирует миниатюрный портрет Александры Федоровны с супругом Николаем I (Конец 1810-х начало 1820-х гг., Музей-усадьба «Останкино»). Прежде всего, художник мастерски монументализирует образы членов императорской семьи, стилизуя миниатюру под античную камею. Так, миниатюра обрамляется золотой рамой, имитирующей лавровый венок, символизируя триумф, постоянство, вечность и бессмертие. Триумф также символизируют изображенный на голове Николая I лавровый венок и диадема на голове Александры Федоровны. Художник изображает обоих правителей на темно-коричневом фоне, имитирующем камень, в античных одеждах в профиль (влево) погрудно. При этом Николай I оказывается ближе к зрителю, частично прикрывая собой изображение Александры Федоровны. Фигуры моделей напоминают скульптурные профили, а их одежды имитируют резной камень. Однако А.Ф.Лагрене вносит изменения в классицистическую композицию, привычную для миниатюр в камейной манере используя мотив, более характерный для сентиментального семейного портрета, изображая на плече Николая I руку его супруги, тем самым символизируя характерные для сентиментализма согласие и близость семейной пары [6, с. 124]. Таким

образом, с целью разнообразить схему миниатюры-камеи, художник вносит изменения не в детали изображения, а непосредственно в его композицию.

Портрет великой княгини Елены Павловны (вт. пол. 1820-х гг., ГРМ), супруги великого князя Михаила Павловича, мастер также исполняет в камейной манере. Миниатюра, что характерно для творческой манеры художника, выдержана в золотисто-коричневых тонах. Изображение имитирует резной камень, модель представлена в профиль (влево), ее волосы тщательно прорисованы, складки одежды имитируют складки тоги, на предплечье великой княгини находится украшение с камеей.

Здесь, мастер так же, как и в предыдущей миниатюре вносит изменения в привычную композицию миниатюры-камеи, изображая модель на «двойном» фоне. А.Ф.Лагрене показывает модель на резном камне, как бы находящемся поверх имитирующей темно-коричневое дерево поверхности. В результате создается впечатление камеи прямоугольной формы, висящей на стене или лежащей на столе темно-коричневого цвета. Таким образом, мастер обращается к идущим от XVIII века традициям искусства обманки, соединяя их со вкусом к античности.

Помимо композиционных новшеств, А.Ф.Лагрене вносит разнообразие в цветовую палитру, добавляя к ней изумрудный цвет камня, выступающего в роли фона, непосредственно на котором представлена модель. В тоже время, камейное изображение великой княгини Елены Павловны отличается от аналогичных изображений представителей императорской фамилии. Несмотря на то, что прическа Елены Павловны, одежда и фон имитируют резной камень, лицо и тело княгини, несмотря на некоторую бледность, переданы более естественно [6, с. 124]. «Живости» образу добавляют и слегка приоткрытые губы — прием, использованный мастером в портрете Марии Федоровны. Вместе с тем, постепенно А.Ф.Лагрене изменяет срез, доводя его практически до предплечья в портрете Елены Павловны.

В портрете Елены Павловны, наиболее позднем по времени создания, причудливым образом переплетаются различные приемы,

использованные А.Ф.Лагрене в его более ранних произведениях. Таким образом, рассматриваемый портрет можно считать кульминацией творческих экспериментов мастера.

Творчество А.Ф.Лагрене представляет собой яркое явление в художественной культуре конца XVIII — начала XIX века. Художник является замечательным колористом, миниатюры которого можно отличить по роскошной темно-коричневой цветовой гамме, тонким переходам золотистых тонов и мягким жемчужным переливам. Иногда художник добавляет в палитру голубоватые и зеленоватые оттенки. Кроме того, А.Ф.Лагрене обладает уникальным мастерством рисунка, заметным в тщательно выписанных завитках волос, одежды и атрибутов его моделей. Как отмечал Н.Н.Врангель: «Лагрене писал несколько однотонно, но хорошо рисовал и оставил нам целый ряд любопытных ‘”человеческих документов”’ времен царствования Александра и Николая» [1, с. 21].

Кроме того, мастер создал свой особый, неповторимый узнаваемый стиль, натуроподобно стилизуя миниатюрные портреты под античные камеи, уподобляя изображения моделей античным правителям, трансформируя устоявшуюся схему миниатюры-камеи, и, отвечая, тем самым, духу эпохи.

Примечания:

1. «Миниатюра-камея», «миниатюрный портрет в стиле античной камеи», «миниатюра в стиле античной камеи», «миниатюрные портреты, стилизованные под античные камеи», «миниатюра, стилизованная под античную камею», «миниатюрный портрет-камея» и «миниатюра в камейной манере» следует рассматривать как синонимы.

2. Пескорский Иван Яковлевич (1757–1817) — русский мастер, специализировавшийся на создании миниатюр, станковых портретов и гравюр. Работал в России, а с 1779 года — в Париже; Ритт Августин Христиан (1765–1799) — русский (сын выходца из Германии) художник-миниатюрист, обучавшийся изначально в Антверпене у А.Кертемона, затем в Париже у Ф.-А.Венсана и с 1792 года работавший в Петербурге; Строли Питер Эдвард (1766–1828) — немецкий живописец,

специализировавшийся на создании миниатюр, станковых портретов и рисунков. Работал в Германии, Неаполе, Лондоне, Вене и с 1797 по 1802 год — в Москве и Петербурге; Рокштуль Петер Эрнст (1764–1824) — миниатюрист, силуэтист, живописец по фарфору и стеклу, работавший в Митаве, Риге, Вильне и с конца XVIII века — в Петербурге.

3. Работы А.Ф.Лагрене хранятся в Музеях Московского Кремля, Государственном Историческом музее, Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Московском музее-усадьбе Останкино, а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

4. Луи Жан Франсуа Лагрене (фр. Louis Jean Francois Lagrenée), прозванный Старшим (фр. Lagrenée l'Ainé; 30 декабря 1724 года, Париж — 19 июня 1805 года, там же) — французский художник, ученик Ш. Ван Лоо, старший брат Жана-Жака Лагрене и отец А.Ф.Лагрене. По приглашению императрицы Елизаветы Петровны прибыл в 1760 году в Петербург, где получил титул придворного живописца и занял в учрежденной незадолго до приезда художника в 1757 году Петербургской Академии художеств место профессора-преподавателя исторической живописи. Однако недовольство петербургской жизнью и, по-видимому, разногласия с И.И.Шуваловым побудили его через три года возвратиться в отечество. В 1781 году был назначен директором Французской академии в Риме.

5. Саваж Пиат Жозеф (1744–1818) — бельгийский мастер, специализировавшийся на создании миниатюрных портретов в стиле античной камеи и станковой живописи в технике гризайль. Обучался в Королевской Академии изящных искусств Антверпена, работал в Брюсселе, затем с 1774 года в Париже; Карпф Жан Жак (1770–1829) — французский миниатюрист, живописец и рисовальщик. Работал в Кольмаре и Париже; Де Голь Жак Жозеф (1738 — после 1812) — французский миниатюрист, работал в Севре и Риме.

6. Директором художественной части Севрской фарфоровой мануфактуры являлся дядя А.Ф.Лагрене — Луи Жан-Франсуа Лагрене (1725–1805).

7. Эриксен В. Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны в профиль. До 1762 г. ГЭ.

8. Боровиковский В.Л. Портрет В.А.Томиловой. 1800-е гг. Музей

В.А.Тропинина и московских художников его времени; Боровиковский В.Л. Портрет великой княжны Марии Павловны. 1804. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник Гатчина.

Библиография:

1. *Врангель Н.Н.* Миниатюра в России. — СПб., 1909.

2. *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. — М., 2003.

3. *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. — М., 2003.

4. *Карев А.А.* Миниатюрный портрет в России XVIII века. — М., 1989.

5. *Керлот Х.Э.* Словарь Символов. — М., 1994.

6. *Королева В.И.* Профильная портретная миниатюра и античный вкус в России второй половины XVIII — начала XIX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 3. — С. 113–128.

7. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. — М., 2001.

8. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. — М., 1981.

9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 17. — СПб., 1896.

Т.Ю. Пластова

ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАСТОВА И ПРОБЛЕМЫ «ЖИВОПИСНОСТИ» В КРИТИКЕ 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена «дискуссии о живописности» в художественной критике конца 1930-х годов и ее связи с реальной ситуацией в искусстве этого периода. Критики и художники утверждали важность формальных задач в живописи в противовес доминирующим идеологическим постулатам, обсуждали проблемы рисунка и колорита, «этюда и картины», влияния импрессионистов и Сезанна на современное искусство.

Эти же проблемы были актуальны в творческой практике художников этого периода, в частности А.А.Пластова.

The article is devoted to the «discussion about painterliness», witch took place in the end of 1930-s , and reflected the actual situation in Soviet art. Art critics and artists declared the importance of the formal structure of painting in opposed to the official ideological statements, discussed the problems of drawing and colour , «sketch and picture», the influence of Sezann and impressionism upon Russian art.

The artists, in particular A.Plastov, faced similar problems in their creative work.

Ключевые слова: импрессионизм, П.Сезанн, «дискуссия о живописности», А.Ржезников, Н.Щекотов, Г.Вельфлин, А.Пластов.

Keywords: impressionism, P.Cezanne, «discussion about painterliness», A.Rzeznikov, N.Shchekotov, G.Welflin, A.Plastov

1930-е годы XX века — один из самых интересных и не до конца осмысленных периодов в истории отечественного искусства. Как правило, это время рассматривается, главным образом, с точки зрения

наступления эпохи тоталитарности, определившей все содержание жизни. Однако, если иметь ввиду имманентные процессы, происходящие в русском искусстве этого периода, становится очевидным, что это было время дальнейшей трансформации стилей, продолжения процессов, начавшихся в русском искусстве еще в начале XX века. Одним из важных аспектов этого было (отмечавшееся критикой) влияние импрессионизма и постимпрессионизма.

Импрессионизм и постимпрессионизм как сущностный контент и как плодотворный источник новых живописных смыслов присутствовал на страницах журналов 1930-х годов и активно обсуждался. Так, в журнале «Искусство» помещались обширные иллюстрированные статьи: «Клод Моне» М.Орлова («Искусство», ноябрь-декабрь 1940); «Огюст Ренуар» К.Ситника («Искусство». 1941. № 1); статья А.Ромма «Анри Матисс» («Искусство». 1934. № 3).

Более того, в русском искусствознании, несмотря на идеологическую предопределенность, осознавались и дискутировались тенденции развития современного искусства

Журнал «Искусство» в четвертом номере 1940 года поместил подробный отчет так называемой «Дискуссии о живописности». С одной стороны, это была полемика (хотя и скрытая) с официальной идеологией (статьи: В.Кеменова («Против формализма и натурализма в живописи», 1936; «О формалистах и “отсталом” зрителе», 1936), П.Лебедева («Против формализма в советском искусстве», которые были собраны в сборник «Против формализма и натурализма в искусстве» (ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937) вместе со знаменитыми статьями « Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Сюда же можно отнести статью Б.Иогансона «О цвете и тоне» (газета «Советское искусство», 6 июня 1939 г.). С другой же стороны, в «дискуссии», несомненно, присутствовала попытка решить насущные творческие и теоретические вопросы, (включая проблемы «цвета» и «линии», эволюции стилей), связанные с осмыслением выпущенной в 1930 году издательством «Academia» книгой Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

В дискуссии приняли участие искусствоведы О.М.Бескин, И.Л.Маца, Г.А. Недошивин, Л.В. Розенталь, А.Г.Ромм, художники А.И.Ржезников, Г.Г.Ряжский, Ф.Ф.Платов, М.С.Родионов.

Особый интерес представляли подробно изложенные на страницах журнала статьи: А.Ржезникова «Что такое живописность» и Н.Щекотова «Заметки о живописности».

А.Ржезников в статье «Что такое живописность» связывал проблему «живописности» с позитивным влиянием открытий импрессионизма, со свободой от идеологически предопределенного сюжета и противопоставлял ее «академическому натурализму». Несмотря на желание соединить живописность с проблемой реалистической картины, в тексте статьи очевидно желание утвердить понимание живописной формы как самоценности, понять генезис ее современного состояния.

«Живописность, — писал А.Ржезников, — это не эстетическая премия к сюжетной оправданности произведения, но необходимое условие истинного воплощения идеи, условие, без соблюдения которого выражение идеи не идет дальше сюжетной номенклатуры, то есть не поднимается до уровня культуры…».

«Представление о живописности, — полагал он, — у нас глубоко связано с импрессионизмом» [1, 69–70].

Знаменательно, что, как и ранее (в период формирования импрессионизма во Франции, и во времена восприятия импрессионистических идей в России в начале 20 века), импрессионизм как безусловно живописное начало противопоставлялся, с одной стороны, академизму, а с другой — утверждаемой «тематической лубочности», нарративной сюжетности, которая в 1930-е годы была связана с идеологией.

«Только работа над подлинными произведениями искусства, способными заменить натуралистические суррогаты, сулит гибель академическому натурализму. Лубочная продукция этого течения достаточно обильна, чтобы опошлить любую тематику, если этому не будут поставлены преграды» [1, 76].

Разумеется, утверждая «живописность» (то есть формальные качества произведения) как безусловную ценность, А.Ржезников вынужден был оставаться в терминологических и понятийных рамках, принятых в журнальной дискуссии того времени. В этом смысле, употребляя термин «реализм», он противопоставляет его «академизму» и, таким образом, связывает с «живописностью» и традицией импрессионизма.

«Художники-реалисты должны смело браться за творческое решение ответственных тем, за создание больших тематических картин. Только работа над подлинными произведениями искусства… сулит гибель академическому натурализму» [1, 74].

Очень важным представляется поставленная Ржезниковым проблема этюда и картины. В сущности, это попытка разрешить проблему противоречий между этюдом (как непосредственной реакцией на натуру) и картиной, которая понимается как некое устойчивое представление о мире, «содержательный образ».

Задача этюда — «добиться предельной выразительности и точности не в условно-декоративном размахе красочности, а в узком, но глубоком русле поисков и взлетов.

Такой этюд — не нашлепок, это произведение, сделанное целиком и непосредственно с натуры. Будучи сделан глубоким мастером, он может достигнуть большей художественной выразительности, чем многие картины других менее значительных мастеров» [1, 72].

Проблемы, поставленные А.Ржезниковым, были очень актуальны и горячо обсуждались в ходе дискуссии.

Известный искусствовед Н.М.Щекотов в «Заметках о черте и цвете в живописи» говорит о проблеме живописности и рисунка в современной картине, как бы имея ввиду в подтексте выводы книги Г.Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

Уже в эпиграфе статьи Щекотов сталкивает две противоположные точки зрения: В.И.Сурикова («Я за колорит готов все простить») и П.П.Чистякова («Падение искусства делает живопись, рисунок — подъём»).

«Возражаем, — пишет Щекотов, — чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века» [1, 88].

Н.М.Щекотов делает вывод об изменении соотношения рисунка и живописи в современной картине, что на самом деле было выводом, сделанным на основе восприятия концепции Г.Вельфлина. «Вместе со свержением диктатуры академических канонов была свергнута и диктатура рисунка в картине» [1, 79]. Второй важный вывод — изменение сущности рисунка.

Иллюстрируя свои мысли, Щекотов обращается к одному из самых знаковых произведений русского искусства — картине А.Иванова «Явление Христа народу». «Для наивысших, для истинных ценителей, в число которых входит, конечно, и сам А.Иванов, в нарисованной и оттушеванной одним тоном картине, оказывается уже все дополна, до конца высказано, все важное, все возвышенное, с чем ее автор хотел обратиться к людям, выражено» [1, 80]. При этом Щекотов признает, что Иванов был «замечательным живописцем», его понимание колорита нашло свое выражение не в «монументальных произведениях, не в картинах», а в этюдах, в эскизах, и в легких свободных композициях…» [1, 80–81].

«Наш советский живописец-колорист понимает, что для того, чтобы художественный образ нашел себе должное выражение в колорите, необходимо, чтобы он в колорите же и был задуман. Но для такого понимания история русского искусства должна была пройти путь от Иванова до наших дней, который она прошла, путь, отмеченный в области художественной формы яростной борьбой за цветовое начало в живописи» [1, 82].

«В А.Иванове трагически столкнулись два противоположных взгляда на картину — графический и живописный, и разрешить это столкновение предстояло в произведении, задуманном и, в сущности, законченном как графический образ» [1, 82].

«Высокое искусство как неотъемлемое достояние духа человеческого проявляет себя, в сущности, в черте. Эффект, колорит — это все вспомогательные средства» [1, 82].

Рассматривая далее «историю» русской живописности, Щекотов обращается к фигуре П.П.Чистякова — непререкаемого авторитета академической традиции — и делает очень значимый вывод о том, что «А.Иванов и Чистяков отрицали цветовые отношения как элемент, компонующий картину, и опасались их как эффекта, как внешнего украшения картины. Они искали этого спасения в рисунке, а потом в тушевке. Мы же считаем (может быть на первое время перегибая палку в противоположном направлении), что и “черта” и светотеневая игра в живописи могут быть выражены цветом и при том в полную силу нашего реалистического восприятия натуры, не потеряв при этом той

формирующий художественный образ силы, которую стремились, но никак не могли “приспособить” к своему картинному делу А.Иванов и Чистяков» [1, 85].

Знаменательно, что Николай Михайлович пытается взглянуть на русское искусство с точки зрения диалектики смены стилей (несомненно, также навеянной книгой Вельфлина — Т.П.). Здесь важно то самое противопоставление русской академической школы (во времена Чистякова еще плодотворной) и тех новых пониманий, которые несли импрессионисты. «Отстаивая свои позиции от погибельных французов (французские живописцы с особым увлечением разрабатывали проблему цвета в живописи) и пытаясь резкой критикой сдержать расцветающую живопись своих собственных учеников.., Чистяков, наконец, дошел до крайности, почти полного отрицания живописи в картине». «Падение искусства делает живопись, рисунок — подъем» [1, 86], — считал П.П.Чистяков (как было отмечено выше).

«Возражаем, чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века» [1, 88].

Эта фраза, как и рассуждения А.Ржезникова, безусловно, связана с актуальной ситуацией в культурной политике, с желанием утвердить подходы к живописи, прежде всего, как к искусству, а не как к иллюстрации идеологии.

Другим очень важным моментом стало сравнение Сурикова и Сезанна, которое делает Щекотов, причем, в первую очередь, исходя из формальных критериев. Это, по-видимому, намеренное вступление в полемику с критиками-идеологами, такими, как В.Кеменов, П.Лебедев.

«Как ни отличаются одни формалисты от других — в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, — их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства. Законы живописи этой точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена»… Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам» [2, 20] (В.Кеменов. «Против формализма и натурализма в живописи». С. 20).

В этом контексте уже само по себе сопоставление имен Сурикова и Сезанна представляется определенным полемическим заострением темы.

«Что общего между Сезанном и Суриковым?»

«Сезанн считал, что нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты. Контрасты и гармоничные отношения красок — вот секрет колорита “лепки”.

Попробуйте найти в картинах Сурикова тот линейный абрис, то линейный для живописи “подклад”, который так высоко ценился представителями академизма и без которого он себе и представить не мог картину. Вы его не найдете. Его нет.

Стремление Сезанна и Сурикова к цветопластической форме в живописи дает некоторое право находить в их творчестве известное соответствие, но, с другой стороны, пути, которыми шли эти живописцы к своей цели, настолько различны, что соответствие это, в конечном счете, обнаруживается как до последней степени ограниченное» [1, 89].

Далее Н.М.Щекотов делает важнейший вывод о творческой восприимчивости русской культуры, ее плодотворной связи в том числе и с европейским искусством, что в контексте общей «идеологической» дискуссии было принципиальным, но и очень смелым утверждением.

«Традиция большой художественной культуры проявляется, между прочим, и в том, что она обладает способностью претворять на свой лад все, что получает извне, и не боится при этом потерять свое национальное своеобразие. Этой способностью обладало русское реалистическое искусство прошлого века, и она же проявляется в нашем советском искусстве» [1, 91].

В реферате «дискуссии о живописности», опубликованном в этом же номере журнала, приводятся мнения искусствоведов и художников

Крайне интересным представляется изложение выступления И.Л.Мацы, который впрямую говорит о категориях «линарного» и «живописного», ссылаясь на работу Вельфлина, относясь к ней, хотя и критически, но как к безусловно серьезному основанию для осмысления современного состояния искусства. «Именно широкая постановка

проблемы живописности, включающая и проблемы живописности, включающая и проблемы пластичности, архитектоники и т.д., отличает сообщение Ржезникова от ее постановки критиками и искусствоведами-формалистами, скажем, от постановки Вельфлина» [1, 94].

Справедливости ради надо сказать, что теория и книга Г.Вельфлина упоминалась и на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве», разумеется, с абсолютно отрицательной оценкой. «На основе “учения” Вельфлина формалистические критики рассматривают искусство не с точки зрения его общественной значимости, а с точки зрения того, какое зрительное ощущение вызывает данная картина и какими приемами это зрительное ощущение достигнуто». (П.Лебедев. «Против формализма в советском искусстве» [2, 47]).

О.М.Бескину принадлежит очень важная формула, которая, в сущности, обосновывала закономерность использования импрессионистического живописного опыта в современном искусстве, в частности, в вопросе о картине, который, как известно, служил определенным камнем преткновения: «Конечно, методом Сислея картины написать нельзя, но метод Мане, метод Дега, да и Ренуара, может дать многое для того, чтобы подойти к картине». Картина С.В.Герасимова «Праздник в колхозе» написана импрессионистически. И это замечательная картина. Одна из лучших картин выставки «XX лет РККА и ВМФ» — работа А.Пластова “Купание коней” — написана явно импрессионистически и по методу, и по приемам. Так что говорить, что наследование импрессионизма исключает работу над картиной, нельзя» [1, 97].

Также плодотворна и по тем временам удивительно актуальна мысль о «русском импрессионизме», об органичности его открытий для русского искусства.

«Но разве в нашем замечательном русском искусстве импрессионизм не имел своих опорных точек и завершений. Оказал большое влияние на Левитана, В.Серова, не говоря уже о К.Коровине» [1, 97].

О проблеме импрессионизма и картины, о диалектическом понимании роли стиля в истории искусства говорил художник Е.Е.Ряжский:

« За последние 2–3 года вопрос об импрессионизме и его

использовании в советской живописи дебатируется, при этом высказываются неприемлемые точки зрения. Импрессионизм обвиняется в том, что импрессионизм разложил искусство живописи и разрушил картину.

Смерть ее зависела не от импрессионизма, как метода видения явлений, а от судеб общества..» [1, 99].

«Суть импрессионизма в том, что в нем заключено зерно нового диалектического видения…

Импрессионизм разрушил схоластику, метафизику в понимании форм предмета, которая изучалась и виделась до ренессанса. Уже Ренессанс внес в понимание формы большую прогрессивную поправку, освободив ее от условности с помощью изучения натуры — перспективы, анатомии. Были решены проблемы светотени, пространства, перспективы, но окраска цветовых поверхностей продолжала оставаться локальной, независимой от окружающей среды… Преодоление импрессионизма, переведение его на новую основу не только в работах над этюдом, но и в композиции, написанной импрессионистическим методом, ставит перед нашими художниками такие трудности, какие не знали даже мастера Ренессанса. Без импрессионизма, без его нового видения наше искусство не может продвигаться вперед» [1, 99–100].

Дискуссия, будучи теоретической, была тесным образом связана с актуальной ситуацией в советском искусстве. Упоминание работ А.Пластова и С.Герасимова (который, кстати, был довольно жестко критикуем на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве») на страницах журналов (среди доброжелательных критиков был и Н.М.Щекотов) было попыткой «узаконить» язык импрессионизма в современном искусстве, оградить его от идеологических нападок.

А.А.Пластов не принимал участие в дискуссиях, но был, безусловно, осведомлен о них. М.С.Родионов — один из участников «Дискуссии о живописности» — был его близким товарищем.

Самые известные картины А.Пластова 1930-х годов — «Праздник урожая» и «Купание коней» — создавались как традиционные (можно даже употребить термин «классические», имея ввиду академическую традицию, связанную и с «классическими образцами», и с

классицизмом). Это означает, что замысел формировался в графическом эскизе, а затем искалось и обреталось его колористическое воплощение, что объясняется осознаваемой ответственностью задачи (картины были заказные, с утверждением эскизов). Однако, как будет показано ниже, уже на стадии воплощения замысла возникало противоречие между импрессионистическим «колоризмом» этюдов к картинам и «традиционной схемой» («…я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем» [3, 18]).

Именно в 30-е годы для него было актуальным усвоение и переосмысление импрессионистической техники. Пластика контура (то есть «черта», «линия», по терминологии дискуссии) не мыслится как самоцель, хотя сохраняется композиционная продуманность колористических объемов. Вслед за Ренуаром, Писсаро, света и тени составляются из разных пигментов, отбираемых по принципу дополнительных цветов. Объем, таким образом, на свету и в тени имеет, зачастую, совершенно разные цветовые компоненты, что рождает впечатление утрированной реальности.

Эти новые принципы отрабатывались, прежде всего, в этюдах и пленэрных портретах. Один из самых известных портретов середины 1930-х годов —

«Косец Иван Тоньшин» (1934–1936).

Портрет написан против света на высветленной палитре, с прозрачными тенями и цветными рефлексами.

В цвете бледно-голубой рубашки присутствует множество цветов — от сиены до краплака и кобальта. Собственный цвет предмета в реальности как бы исчезает, цвет становится отражением в буквальном смысле слова (цвет — длина отраженной волны). Цвет на рубашке и в лице — расщепление, дифракция цвета, собирающегося и получающего свое истинное звучание лишь при восприятии (в глазу зрителя). Цветовая организация холста при этом — это система цветов, где каждый получает свое истинное звучание («качество») лишь в связи с соседним. Выстраиваемая при этом колористическая гармония направлена на расширение зрительного пространства, на движение взгляда от центра — лица и рубашки — к резонирующему с ними по цвету лесу дальнего

плана. При этом изменяется роль рисунка как конструктивного начала. Освещенные цветные поверхности не хранят строгий рисунок, создавая иллюзорность правдоподобия. Можно сказать, что Пластов в этих работах «рисует» цветом, не просто используя импрессионистические методы, но экспериментируя с ними и давая им дальнейшее развитие.

То же присутствует и в акварельных этюдах этого времени. В этюде «Иван Тоньшин вытирает косу» воспроизведение точности физической формы предмета заменяется вибрацией света и цвета, создается иллюзия «узнавания» виденной зрителем когда-то ситуации, воспроизведение хроматических закономерностей освещенности солнцем, акцентированной художником в соответствии с режиссурой замысла.

Одна из важнейших творческих проблем, над которой работает Пластов в это время, — проблема этюда и картины. И в этом смысле то, о чем в теоретическом аспекте пытался разобраться А.Ржезников, было на удивление актуальным и насущным.

«Хочется очень круто изменить свою тактику в отношении летней работы — похерить погоню за бесчисленными этюдами и вплотную заняться картинами. Будь моя воля да возможность — записал бы сейчас многие метры холста» [4].

Проблема «этюда» и «картины» будет волновать Пластова долгие годы. В 1957 году в журнале «Творчество» он опубликовал статью «От этюда к картине», которая, несомненно, находилась в контексте этих дискуссий.

Проблема, которая стояла перед Пластовым все 1930-е, 40-е и первую половину 50-х годов, — это проблема импрессионистической картины, сохраняющей иллюзию непосредственного восприятия, импрессионистического этюда и структуру классической картины. «У меня накопились тысячи старательно собранных этюдов по тому и другому. ***Я расчленял единую формулу, которую каждый художник должен применять, чтобы создать картину»*** (курсив мой — Т.П.). [5]. Отступление от правил традиционной композиции в картинах Пластова 1930-х годов неоднократно отмечала критика.

«Пластова, конечно, нельзя назвать последовательным импрессионистом. Такое утверждение было бы недопустимым

полемическим заострением. Но пойдя в построении образа от импрессионистического ощущения, он обрек свою картину на ряд противоречий: люди в картине Пластова оказались подчиненными живописному эффекту. Героем картины ***стал свет*** (курсив мой — Т.П.). Человек же в его картине участвует в создании образа прежде всего своей кожей, поверхностью своего тела, рефлексами, рождающимися в сложной игре света на воде» [6, 96].

Таким образом, «дискуссия о живописности» была не просто осмыслением теоретических представлений (в частности, книги Г.Вельфлина) и исторических тенденций, но реальной и достаточно свободной попыткой разобраться в тенденциях современного художественного процесса. Знаменательно, что во времена послевоенной реакции (то есть во второй половине 1940-х годов) проблематика дискуссии вновь возникла на страницах журналов в статьях П.Сысоева, Б.Иогансона, А.Зотова, что имело идеологические последствия не только для критиков, но и для художников.

Примечания:

1. Искусство. — 1940. — № 4 (июль-август).
2. Против формализма и натурализма в искусстве. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.
3. *Пластов А.А*. Автобиография // Пластов А.А. Каталог произведений. — Л.: Художник РСФСР, 1977.
4. *Пластов А.А*. Письмо Пластовой Н.А. — 18 марта 1935 г. — Архив семьи Пластовых, Москва.
5. *Пластов А.А*. Автобиография (вариант). — Архив семьи Пластовых, Москва.
6. *Недошивин Г.А*. Заметки о выставке XX лет РКК и Военно-морского флота // Искусство. — 1938. — № 5.

Библиография:

1. *Вельфлин Г*. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Шевчук, 2009.

2. *Ржезников А.И*. Что такое живописность // Искусство. — 1940. — № 4.

3. *Щекотов Н.М*. Заметки о черте и цвете в живописи // Искусство. — 1940. — № 4.

4. Против формализма и натурализма в искусстве. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.

5. *Пластов А.А*. От этюда к картине // Пластов А.А. Каталог произведений. — Л.: Художник РСФСР, 1977.

6. *Тренихин М.М*. Импрессионизм, Сезанн, традиции французского искусства XIX века в теоретической интерпретации Арона Ржезникова // Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства. — 2013. — № 3–4.

Г.А. Тавакалова

НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ В РОССИЙСКОЙ ФИГУРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ 2000–2010-Х ГГ.

В данной статье рассматриваются ранее не исследованные в искусствознании произведения художников 2000–2010-х годов, описанные в культурно-историческом контексте советской эпохи. Крупные международные мероприятия второй половины XX века невольно способствовали кросс-культурному обмену между странами социалистического строя и западными государствами, что приводило к образованию новых художественных решений в фигуративной живописи. Кроме того, выставочные инициативы 60–70-х гг. XX в. значительно повлияли на развитие живописной традиции в русском искусстве 2000-х гг. В данном контексте западный опыт можно считать действием преемственной эволюции в живописи.

This article examines the works of the painters in years 2000–2010, previously not studied in the art history, which are described in the cultural and historical context of the Soviet era. Major international events of the second half of the twentieth century unwittingly contributed to the cross-cultural exchange between the socialist countries and the western countries. It has led to the formation of new artistic solutions in figurative painting. In addition, the exhibition initiatives of the 60–70's of the twentieth century sig nificantly influenced the development of the pictorial tradition in the Russian art in the beginning of the twenty first century. In this context, western experience can be considered as an act of successive evolution in painting.

Ключевые слова: фигуративная живопись, наследие советской эпохи, синтетизм, интерпретация, медиа живописи.

Keywords: figurative art, Soviet legacy, synthetism, interpretation, new media visual art.

Сегодня в России происходит множество масштабных мероприятий, которые заставляют нас переосмыслить культурное наследие советской эпохи. Среди них выставки: «Романтический реализм», «Оттепель», ретроспектива Гелия Коржева, масштабная экспозиция, посвященная 100-летнему юбилею Октябрьской революции в Манеже. Не так давно прошел Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Сочи (октябрь 2017 г.). Мало кто помнит, насколько важную роль фестиваль сыграл однажды в развитии русского искусства. Впервые это международное событие проводилось в Москве в 1957 г. Фестиваль устраивался советскими властями в пропагандистских целях. Однако его результатом стала не планируемая «победа социализма над миром», а знакомство свободомыслящей западной и советской молодежи, освобождающейся от «пут» власти [1]. В отличие от иностранных художников, местных мастеров волновали послевоенные заботы, истинные истоки и смысл жизни. Мрачное, тяжелое сознание московской молодежи отличалось от свободных взглядов зарубежных гостей [2].

В силу идеологических запретов, до 1956 г. советские зрители не видели искусство Западного мира. В самый разгар «оттепели» была открыта выставка «Искусство Франции XII–XX веков» (из собрания музеев СССР), на которой были представлены: Ван Гог, П.Гоген, П.Сезанн, А.Матисс. В том же году состоялась выставка Сезанна, (собрание Эрмитажа и ГМИИ) который «…стал олицетворением интеллектуального процесса в живописи» [3]. Кроме того, в Москве прошла первая выставка Пабло Пикассо (98 экспонатов из Эрмитажа, ГМИИ и от самого художника). В 1959 году на Американскую выставку в парке «Сокольники» привезли работы Джексона Поллока, Марка Ротко, Виллема де Кунинга, сюрреалиста Ива Танги и др. Два года спустя экспонировали произведения Ива Кляйна. В апреле 1974 г. демонстрировали шедевр Леонардо да Винчи «Джоконда» из Лувра. Череда выставочных событий изменила сознание молодого поколения художников 60-х годов. «…Выставки …перевернули привычное мышление художников» [4]. «…Фестиваль стал отправной точкой для эпохи «современного искусства в России» [5]. С одной стороны, сама возможность существования различных визуализаций, с другой стороны, эмоциональный бунт против навязанной единой пластической

системы и чувство солидарности с тем, что насильственно изгонялось из жизни отечественного искусства четыре десятилетия,— все это создало у определенного ряда художников чувство личностной свободы. Недоверие к общественно-политической жизни с ее закрытой системой, ложью и жестокостью стало платформой для духовного противостояния художников [6].

Новаторство и традиции соцреализма, долгий запрет на модернистские течения привели к причудливым формам синтезирования в искусстве. Возникает иное переосмысление западного опыта, которое осознанно направлено на противостояние зарубежному модернизму. Обращение к вечной классике и подражание ей изменило развитие живописной культуры.

Рассмотреть подобный опыт можно на примере работ Дмитрия Жилинского, который в своем творчестве обращается к искусству Ренессанса, Северного Возрождения, а также к русской иконописной традиции. Художник использует характерные изобразительные идеи и приемы этих эпох, таким образом, находит единый обогащенный язык. Сандро Боттичелли, Ян Ван Эйк — мастера, которые стали для Жилинского неисчерпаемым источником вдохновения. На основе метода художественной интерпретации он создал такие произведения, как «Гимнасты РСФСР» (1964), «У моря. Семья» (1964), «Под старой яблоней» (1969), «Воскресный день» (1974), «Тайная вечеря» (2000), «Времена года» (1974) и др. Лаконичность, которую привнес А.Дейнека в советскую фигуративную живопись, Жилинский доводит до предела. Мастер намерено уплощает пространственную среду в картине, а взамен усиливает сложность изобразительного силуэта.

Творчество еще одного советского художника Олега Филатчева имеет схожую живописную эстетику. В частности, произведения Боттичелли, Пьеро делла Франческа подсказали мастеру направление развития в картинах «Созерцание» (1977), «Казаки» (1991), «Студенты» (1975), «Звуки моря» (1979) и др. Масштабные работы Филатчева характерны своими оригинальными декоративными решениями, одновременно сочетая в себе ритмичные силуэты лаконичной формы.

Увлечение итальянской классикой привело к заимствованию нового на тот момент неореализма. Живопись итальянского художника Ренато

Гуттузо для советского мастера Гелия Коржева стала определенным материалом для постижения альтернативы в советском искусстве. Вместе с тем, активно развивающийся кинематограф не мог не отразиться на живописи. Это способствовало рождению произведений, будто запечатленных на фотокамеру: «Поднимающий знамя» (1957), «Мать» (1964), «Квартирантка» (1983), «Влюбленные» (1967), «Художник» (1961) и др. Организация холста напоминает композиционную идеологию импрессионистов. Такой прием будто случайного кадра использовали Эдгар Дега, Тулуз Лотрек, Клод Моне и многие др.

Таким образом, художники преодолели агитационно-пропагандистское наследие соцреализма. Творческие поиски и синтез в творчестве художников явились новаторскими достижениями в советском искусстве. Круг традиций расширялся, благодаря преемственности и приумножению новых приемов. Это способствовало укреплению значения социалистического реализма в мировом искусстве, что стало стимулом для дальнейшего развития.

Заложенные 1917 г. основы «Революционного реализма», в 70-е гг. стали классическим наследием мировой культуры. В эти годы положено начало современному искусству в России. Возникла проблема освоения наследия, которую определило творчество семидесятников. Обращение к традициям мирового искусства овладело мышлением художников. Художественный язык и эстетика мастеров прошедших эпох привели к масштабному опыту «синтетизма» [7]. (Такой термин использует советский искусствовед Виктор Ванслов: «…объединяющий и обобщающий черты и достижения разных видов и жанров творчества, разных творческих тенденций, которые ранее казались противоречащими друг другу» [8]).

Впоследствии подобная практика послужила основой для формирования в 2000-х гг. такого нового образовательного метода в художественных академиях, как интерпретация. Интерпретация — это практическое задание, которое заключается в экспериментальном создании нового произведения на основе выдающихся шедевров живописи. Подобный опыт творческого воспитания в XXI в. становится стимулом к приобщению к различным эпохам и переосмыслению исторического наследия искусства.



Рисунок 1. Слева: Павел Полянский, из проекта «Любимый художник». Холст, темпера, 2014; справа: Ян Давидс де Хем «Натюрморт с фруктами и раком» (1648)

Результатом наследия, преемственности восприятия и образовательного метода являются примеры произведений ведущих мастеров молодого искусства 2000-х гг. как некое новообразование. В произведениях современных авторов неутомимо присутствует некая культурно-историческая память, которая одновременно диссонирует с новыми художественными решениями.

Художественное отражение действительности всякий раз становится новой интерпретацией предшествующей эпохи. Выразительным примером является творчество Павла Полянского. В проекте «Любимый художник» (2014) (рис. 1) автор использует изобразительную пластику «романтического реализма» советской эпохи, внедряя в нее знаменитые атрибуты голландского натюрморта. На одном из холстов фрагмент живописного «Натюрморта с фруктами и раком» (1648) Яна Давидса де Хема оказывается в совершенно парадоксальной черно-белой среде Полянского. Кроме того, позаимствованный из произведения Микеланджело да Караваджо «Юноша с лютней» (1595) музыкальный инструмент неожиданно дополняет натюрморт нидерландского художника. Этот прием заимствования превращается в некую формулу, которую использует автор и в других работах. Например, «Натюрморт с битой птицей» (1660) Виллема ван Элста также является объектом созерцания и формального анализа для Полянского.

Живопись в XXI в. также находит выразительные средства в



Рисунок 2. Мария Сафронова, «Драка. Коридор». Темпера, 2012

цифровой информационной пропаганде. По мнению австрийского теоретика искусства Петера Вайбеля, «…современное искусство находится в ситуации “Постмедиа”» [9], что характеризуется развитием новейших технологий и впоследствии отражается в искусстве. Живопись, скульптура, фотография, видео, компьютер рассматриваются как отдельный вид равноценных медиа, и результат создания нового объекта произведения может состоять из соединенных медиа. Исход этого процесса виден на примере объединения живописи и фотографии или живописи и компьютера. Современный российский философ Елена Петровская наоборот считает, что таким образом, картина сегодня теряет прежнюю выразительность языка, но заимствует его у масс-медиа, телевидения и интернет сети [10]. Это говорит о том, что «… современные художники используют масс-медиа как часть окружающего мира» [11]. Следовательно, взгляд художника, основанный на аллюзии, использует своего рода фильтр как один из способов воспроизведения понятный восприятию зрителя.

«Постмедиа» живопись развивается в творчестве Марии Сафроновой. Медиа живописи с использованием фотографии лежит в основе ее живописного метода. Художнику интересно работать с тем, что находится вокруг. По мнению Марии, человек постоянно





Рисунок 3. Владимир Логутов, из проекта «Встречи». Бумага, акварель, струйная печать, 2014–2015
Рисунок 4. Владимир Логутов, из проекта «Встречи». Бумага, акварель, струйная печать, 2014–2015

взаимодействует с миром и может чувствовать какой-то импульс — что есть живая жизнь [12]. Девизом для Марии стала идея средневекового трактата: «…Когда человека везут на казнь и то, что он видит в последний раз и никогда больше не увидит — цветочки, аббат колеса, облачко в небе в окошке, в этот момент он впитывает в себя малейшее проявление жизни и чувствует, что они ему очень ценны» [13]. Изображение действительности было также интересно и Питеру Брейгелю. Его произведения «Жатва» (1565), «Притча о слепых» (1568), «Фламандские пословицы» (1569) и др. становятся опорой в идеологии М.Сафроновой. В проекте «Распорядок дня» (2012) будто использованы фрагменты картин голландского художника в современном прочтении, например, в работе «Драка. Коридор» (2012) (рис. 2). Автор старается простой бытовой сюжет превратить в некую композиционную формулу. Результат этой формулы складывается в эмблему. Таким образом, Сафронова создает призму экрана плазмы в картине понятную и близкую зрителю, которая кажется всегда знакомой.

Говоря о заимствовании элементов восприятия у масс-медиа, следует обратиться к творчеству Владимира Логутова, который использует струйную печать поверх акварельных листов как некий опыт высокотехнологичного эстампа. Проект «Встречи» (2014–2015) (рис. 3) представляет собой ответ мэтру постсоветской живописи Эрику Булатову, его картине «Лувр. Джоконда» (2006), где объектом изображения

становится зритель, возможно, рождая новый изобразительный жанр «Выставка на картине». В тоже время, эксперимент В.Логутова (рис. 4) обладает сюрреалистической идеей и отсылает к картине «Искусство беседы» (1963) Рене Магритта. Многочисленные попытки аллюзии овладевают композиционной организацией формата произведения, напоминая сюрреалистический сон.

Наследник постсоветской школы живописи и «травмы 90-х» [14] Егор Кошелев выступает в изобразительном жанре, с точки зрения критика. Его произведения «Гештальт», «Русь», «Окна», «Жертвы» заставляют переосмыслить культуру советского наследия. Следует отметить, что в качестве законодателя живописной традиции для автора стал Якопо Тинторетто. Великий живописец является для Кошелева неисчерпаемым источником анализа художественной формы, применяемой в работе над очередным произведением. Траектория художественного развития московского живописца схожа с творчеством немецкого художника Нео Рауха (1960). Представитель Лейпцигской школы развивает линию посттравматического синдрома «перестройки» 90-х. Используя живописный метод соцреализма, Раух одновременно находится под влиянием сюрреализма, что свойственно для живописи 2000-х годов. Такая аналогия между двумя современными авторами представляет проблему освоения соцреализма в международном масштабе.

Денис Ичитовкин создал свою изобразительную эстетику, основанную на золотом веке голландской живописи Яна Вермеера (1632–1675) и ушедшей эпохи советского союза, но сохранившейся в бытовой культуре. Молодой автор исследует ежедневное пространство обитания человека в проекте «Еще один день». Картины Дениса окутывают ностальгией советского прошлого и в тоже время воссоздают композиционную культуру шедевров Вермеера «Кружевница» (1669), «Девушка у открытого окна» (1657), «Женщина, держащая весы» (1662), «Дама, пишущая письмо, со своей служанкой» (1670). Мотивы сюжетов художников разных эпох удивительно схожи. Произведения «Тихое счастье», «Девушка у окна» датского художника Карла Холсо (1863–1935) также посвящены бытовой среде в картине. Единый мотив изображения объединяет этих трех художников. В тоже время для

Ичитовкина важно изобразить коммунальную квартиру, в которой он вырос, показать привычную жизнь «советских» людей. В XXI в. этот сюжет оказался очень актуальным для постсоветского пространства.

Авторы молодой российской живописи объединяют сразу несколько парадоксальных стилистических слоев — от соцреалистической живописи 60-х годов до высокотехнологических инновационных приемов и от композиционных решений итальянского ренессанса, до сюрреализма.

Таким образом, события эпохи «Оттепели» XX в. оказались исторически важными для художников 2000-х годов. Широкий культурный обмен и творческий прорыв в кульминации коммунистического периода позволил молодым современным авторам получить опыт, необходимый для глубокого изобразительного содержания картины. Вместе с тем, свое влияние на современную российскую живопись оказывает информационно-технологическая пропаганда. Это просматривается с формально-аналитической и идеологической точек зрения. Заимствование традиций исторических культур в XXI в. происходит не только в изобразительной форме, но и в управлении самой культурой. По мнению президента Российской академии художеств, необходимо возвратить прежнее производство искусства. Регулярные юбилейные выставки социалистического реализма на самых крупных площадках страны становятся предвестником этой тенденции. Мероприятия, отсылающие к истории СССР, свидетельствуют о закономерной цепочке событий, организованных государственным органом. О «..попытке возродить утопию» [15] говорит интервью Зураба Церетели газете «Известия»: «…Сейчас такой художественной школы, как в России, больше нет нигде в мире […] Потеряна производственная база. Закрыли, продали заводы, фабрично-заводские училища, техникумы, где учили творческим и исполнительским профессиям. Если мы их не воссоздадим, будет плохо!» [16]. На сегодняшний день утрачена сама идея советского мира, но сохранены его атрибуты. Желание воссоздать утерянные привычки приводит к переосмыслению советского наследия и в культурных процессах страны.

Примечания:

1. *Скуратовский В.* «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / ред. И.Алпатова, Л.Семенова. — М.: Издательство ГАЛАРТ. Гос. Центр современного искусства (ГЦСИ), 2005.

2. Там же.

3. *Злотников Ю.* «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / ред. И.Алпатова, Л.Семенова. — М.: Издательство ГАЛАРТ. Гос. Центр современного искусства (ГЦСИ), 2005.

4. *Ерофеев А.* Интервью с В.Немухиным. «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / ред. И.Алпатова, Л.Семенова. — М.: Издательство ГАЛАРТ. Гос. Центр современного искусства (ГЦСИ), 2005.

5. Там же.

6. *Маневич Г.* Художник и время, или Московское 60-х // «Другое искусство». Москва. 1956–76. — М., 1991.

7. *Ванслов В.* О станковом искусстве и его судьбах // О взаимодействии жанров и тенденциях синтетизма. — М.: Изобразительное искусство, 1972.

8. Там же.

9. *Вайбель П.* Медиаискусство от симуляции к стимуляции / пер. К.Бандуровского. — Германия, Франкфурт-на-Майне, 2015. — [Электронный ресурс]. — URL: http://www.logosjournal.ru/arch/82/106_6.pdf (дата обращения: 28.12.2017).

10. *Петровская Е.* Границы искусства. «Что упускает искусствоведение, говоря о современном искусстве: пять тезисов Елены Петровской». — 2017. — [Электронный ресурс]. — URL: https://theoryandpractice.ru/posts/10003-chto-upuskaet-iskusstvovedenie (дата обращения: 12.01.2018).

11. Там же.

12. Из интервью художника с автором (2017).

13. Из интервью художника с автором (2017).

14. *Тавакалова Г.А.* Травма 1990-х в российской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 4. — С. 165–173.

15. *Жиляев А.* Фобии современного искусства. — [Электронный

ресурс]. — URL: http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/504 (дата обращения: 15.01.2018).

16. *З.Церетели:* «Столько талантливых художников, как в России, нет нигде». — Газета «Известия». — 2017. — [Электронный ресурс]. — URL: https://iz.ru/645584/ia-gotov-pomoch-vozrodit-ispolnitelskie-instituty (дата обращения: 15.01.2017).

Библиография:

1. *Вайбель П.* Медиаискусство от симуляции к стимуляции / пер. К.Бандуровского. — Германия, Франкфурт-на-Майне, 2015. — [Электронный ресурс]. — URL: http://www.logosjournal.ru/arch/82/106_6.pdf (дата обращения: 28.12.2017).

2. *Ванслов В.*О станковом искусстве и его судьбах // О взаимодействии жанров и тенденциях синтетизма. — М.: Изобразительное искусство, 1972.

3. *Жиляев А.* Фобии современного искусства. — [Электронный ресурс]. — URL: http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/504 (дата обращения: 15.01.2018).

4. *Жиляев А.* Егор Кошелев: «Товарищи, настало время решительно поднять ДУХ». Беседа о возрождении социалистического реализма. — Фонд V-A-C, Центр экспериментальной музеологии. — [Электронный ресурс]. — URL: http://www.colta.ru/articles/art/10321(дата обращения: 15.01.2018).

5. *Кошелев Г.К.* « “Продление сна” или “Пространство памяти”? Сюрреализм в живописи Нео Рауха» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 4. — 420 с.

6. *Маневич Г.* Художник и время или Московское 60-х. // «Другое искусство». Москва 1956–76. — М., 1991.

7. *Петровская Е.* Границы искусства. «Что упускает искусствоведение, говоря о современном искусстве: пять тезисов Елены Петровской». — 2017. — [Электронный ресурс]. — URL: https://theoryandpractice.ru/posts/10003-chto-upuskaet-iskusstvovedenie (дата обращения: 12.01.2018).

8. *Тавакалова Г.А.* Травма 1990-х в российской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 4. — С. 165–173.

9. *З.Церетели*: «Столько талантливых художников, как в России, нет нигде». — Газета «Известия». — 2017. — [Электронный ресурс]. — URL: https://iz.ru/645584/ia-gotov-pomoch-vozrodit-ispolnitelskie-instituty (дата обращения: 15.01.2017).

11. «Другое искусство». Москва. 1956–1988 / ред. И.Алпатова, Л.Семенова. — М.: Издательство ГАЛАРТ. Гос. Центр современного искусства (ГЦСИ), 2005.

Ю.И. Вебер-Чубайс

КОГДА РИСУЕШЬ МЫСЛИ ЦВЕТОМ

Статья посвящена творчеству владимирского художника-пейзажиста Владимира Хамкова. Автор освещает процесс становления художника, его философию и художественные приемы сквозь призму жизненных перипетий, повлиявших на внутренний мир мастера. Владимир Хамков — уникальный представитель Владимирской пейзажной школы сегодняшнего дня, продолживший и развивший традиции, заложенные ее основателями: В.Юкиным, К.Бритовым и В.Кокуриным во второй половине XX столетия.

The article is devoted to the work of the Vladimir Landscape School artist Vladimir Khamkov. The author elucidates the process of Khamkov becoming an artist, his philosophy and creative methods, through the life peripeteia that impacted his inner world. Vladimir Khamkov is a unique representative of today's Vladimir Landscape School, who continued and developed the traditions laid by its founders in the second half of the XX century: V.Yukin, K. Britov and V.Kokurin.

Ключевые слова: В.Хамков, Владимирская пейзажная школа, цвет, живопись, небо, пейзаж.

Keywords: V.Khamkov, Vladimir Landscape School, colour, pictorial art, sky, landscape.

Один из корифеев Владимирской пейзажной школы, замечательный художник Владимир Иванович Хамков в этом году отмечает свое 60-летие. Хотелось бы поздравить юбиляра и пожелать ему новых творческих высот, никогда не останавливаться в поиске нового, крепкого здоровья и мирового признания!

Формирование жизненных принципов Владимира Ивановича началось с детства. Он родился в маленьком поселке во Владимирской области Анопино. Отец его очень рано умер, но именно он увлек маленького Володю рисованием, и сельские пейзажи навсегда запали в его душу. Сам Владимир вспоминает, что, будучи лет шести от роду, любил залезть повыше на окно и стоять, смотреть вдаль на поле с пашней и созерцать, как меняется природа. В передней у Хамковых стоял приемник «Муромец», по которому передавали классическую музыку, и поначалу Володя мечтал стать музыкантом, но денег на инструмент у семьи не было, поэтому эти мысли пришлось оставить. Общеобразовательная школа мальчика скорее тяготила, его тянуло пообщаться с птицами, поглядеть в небо, уйти в лес, что привело его к занятиям живописью. На анопинском стекольном заводе он познакомился с художником-оформителем Фёдором Ядрицевым, который стал его первым учителем. С ним он оттачивал рисунок, изучал перспективу и пропорции, ходил на пленэры. У Володи, по его словам, был пожар в душе, он мог по 7 сеансов писать галоши, добиваясь блеска резины и бархатистости красной подкладки. Даже мать не понимала его страстного рвения. В 1974 году на этюдах у Владимира Хамкова состоялась судьбоносная встреча с питерским художником Валерием Базуновым, который разглядел в Хамкове потрясающего колориста и посоветовал ему серьезно учиться. Учиться живописи Хамков хотел всегда, но обременение точными науками и социальными обязательствами во владимирском профессионально-техническом училище № 15, куда он поступил после семилетки, оказались для него слишком угнетающими. Внутренняя свобода Хамкова была не по нраву традиционной советской школе. Вместо «добровольно-принудительных» работ по оформлению торговых площадей он предпочитал пленэры, за что неоднократно получал нагоняи от педагогов. В конце концов он уехал обратно в Анопино, но через какое-то время училище все-таки закончил. Во время учебы во Владимире Хамков познакомился с творчеством основателей владимирской пейзажной школы — В.Юкина, К.Бритова и В.Кокурина — и был ими пленен. В 1984 году он окончательно перебрался во Владимир, чтобы быть в гуще событий художественной жизни. С 1987 года Владимир Хамков становится участником областных выставок.

В эти же годы он знакомится с Валерием Кокуриным, который ему сказал: «Володя, у тебя всё есть. Рисуй. Живопись от тебя никуда не уйдёт, ты прирождённый живописец. Рисуй всегда!» [2]. С этого момента у Хамкова появляется профессиональная уверенность, а напутствию Кокурина он верен и по сей день, хотя прошло уже 30 лет. Рисунок — прежде всего. В 1990 году у Хамкова произошла еще одна эпохальная встреча. Он познакомился с Борисом Французовым. Хамков охарактеризовал его как очень чуткого человека и очень тактичного, знавшего и умевшего вовремя найти правильные слова. Хамков принес ему две пачки этюдов — маленьких и больших. Борис Фёдорович, в свойственной ему манере, закрылся у себя в комнате и долго их рассматривал. Так долго, что когда он позвал Володю, то в комнате можно было вешать топор, поскольку Французов беспрерывно курил. По большим работам у него были небольшие замечания, а маленькие ему понравились. Спросил Хамкова, кто у него любимый художник. Тогда Володя назвал Левитана и Крымова. А Французов спросил про Туржанского, просил обратить внимание на то, как Туржанский пишет небо, сравнив работы самого Хамкова с эталоном. А потом спросил: «Володя, а какими красками ты пишешь?» [2]. Хамков вытащил пять тюбиков, которыми он пользовался. Французов сильно удивился скудности художественного арсенала, задумался и сказал: «Я не знаю, что из тебя получится, но таких я ещё не видел!» [2]. Они подружились. Хамков и по сей день вспоминает некоторые профессиональные советы, которые в свое время получил от старшего товарища. Это касалось и живописи, и рисунка. Перед самой смертью Французова зимой 1994 года Владимир, увидев свет в его мастерской, зашел к нему на огонек. Тот стоял в больничном халате и как всегда курил, несмотря на запреты врачей. Борис Фёдорович попросил Хамкова принести свои рисунки и обратил внимание Владимира на принцип построения неба. Хамкову вдруг что-то открылось — и этим приемом он пользуется по сей день. Когда Хамков познакомился с Владимиром Юкиным, то он услышал схожий совет: «Володя, ты прекрасно пишешь, а ты должен ещё и рисовать» [2]. Ким Бритов, с характерным оканьем, сказал Хамкову: «Всё хорошо, только плоскостей не нарушай» [2]. Хамков безмерно благодарен за то, что старшие коллеги были с ним откровенны, что





Рисунок 1. В.Хамков. Этюд. Картон / масло; 18,5 х 22; 1975 г.; из архива художника
Рисунок 2. В.Хамков. Этюд. Картон / масло; 21,5 х 39,5; 1985 г. (участие в 1-й областной выставке в 1987 г.); из архива художника

у него была возможность с ними советоваться, — это позволило ему, постоянно работая над собой, отточить технику и найти свой собственный путь в искусстве. Владимир Хамков с большой теплотой вспоминает те напутственные встречи с мэтрами, которые порой бывали в самых неожиданных местах, даже в пивной. Ким Николаевич ему как-то сказал: «Не торопись с большими работами, с годами всё придёт» [2]. Это было настоящим пророчеством. Поначалу Хамкова считали мастером этюда. Он мог написать удивительные работы на маленьком кусочке фанеры. Чтобы сводить концы с концами, работать приходилось на стройке, там в ход шли даже малярные краски. Вместо перекуров Хамков писал. Спустя годы пришли и размер, и признание. Однажды Британов зашел к Хамкову в мастерскую, а в 90-е Владимир экспериментировал с коллажами. На одной стене висели этюды, а на другой — «авангард». Британов посмотрел на коллажи и сначала не понял, кто это. Хамков признался, что это его творчество. Британов сел к этому «творчеству» спиной и сказал: «Это не ты! Так любой намесит, а вот так, как ты — ещё поискать надо. Так (показывая на маленькие этюды) — надо ещё иметь талант! Господь тебя окропил, дурачка, а ты этим занялся» [2]. Сказал и еще одну сокровенную фразу: «В творчестве нужно верить самому себе!» [2]. Кокурин тоже пожурил Хамкова за эксперименты, сказав, не то, чтобы это плохо или не искусство, но только нужно ли это Хамкову?! И все, закончились эти опыты. Советы все были очень своевременны, можно сказать — это спасло художника от ухода не в то русло.

Творчество Владимира Ивановича можно разделить на два этапа. До начала 2000-х Хамков писал, в основном, маленькие этюды. Это были виртуозно выполненные, но небольшие работы. Гениальная разминка для того, чтобы шагнуть в мир искусств, открыв дверь настежь. Путь в профессию молодого Владимира Хамкова начался с его учебных этюдов, написанных гуашью в 1972–1973 гг., когда юноше было 14 лет. Один из них, «Осенний этюд», сильно поблекший от времени, сохранился в архиве художника. Даже по этому рисунку видно, с какой любовью передает художник еще не пожелтевшую, но уже пожухшую листву. Его этюды, написанные до 1980 года (рис. 1), объединяет любование природой, отсутствие людей, преобладание зеленого цвета. В маленьком, практически размером с ладошку, этюде есть ощущение пространства, активно работает светотень. В живописной ткани реалистические приемы сочетаются с легкими импрессионистическими мазками. В ранних работах Хамкова чувствуется влияние Крымова и Левитана, недаром он сам называл их своими любимыми художниками.

В 1980-е годы красочная палитра художника претерпевает изменения. Он начинает форсировать цвет, к зарисовкам природы присоединяются сельские сюжеты, огромное место в работах Хамкова занимает небо. В 1987 году он впервые выставляет свои работы на областной выставке (рис. 2). С этого момента его можно считать профессиональным художником.

Картина «Солнечный день», написанная в 1990 году, открывает новое десятилетие. Похоже, что Хамков находился в своей первой мастерской, в старой части города, и писал вид из окна на железнодорожный вокзал. Картина — небольшого размера, но ее отличает от ранних этюдов разнообразие палитры, хотя она все еще сдержанна по своему звучанию. Художник строит композицию в двух плоскостях, поделив картину почти по диагонали. На первом плане находятся живописные владимирские домики со скрывающимися под листвой крышами. Они расположены на склоне, ведущему вниз к вокзалу. Верхняя часть картины передает нежную игру красок на небе: от розоватого до сиреневого, добавляя в некоторых местах тень, подчеркивая солнечное освещение. Сложный ритм достигается за счет перепада высот.

Размер и свобода письма пришли, как и предвещал Ким Николаевич





Рисунок 3. В.Хамков. Вечернее солнце. Картон / масло; 20 х 26; 2011 г.; из частной коллекции
Рисунок 4. В.Хамков. Золотой сентябрь. Х / м; 85 х 90; 2014 г.; из частной коллекции

Бритов, со временем. На рубеже тысячелетий Владимир Иванович переходит на крупную форму, начинает экспериментировать с перспективой. В работах ощущаются свобода владения кистью, смелость и пастозность мазков, рывок от филигранных миниатюр к бесконечному и многогранному пейзажу. В картинах Хамкова нет людей, он больше сосредоточен на окружающем нас мире. В отличие от основателей школы, видевших мир в мажорных тонах, Хамков называет свой пейзаж картинами грусти. В его мировосприятии значительно больше от Левитана — он уходит от того, что совершается сейчас, в вечность, задается философскими вопросами бытия. Во многих полотнах чувствуется сильный эмоциональный надрыв. Переживания художника, как энергетическая волна, выплескиваются на зрителя, заставляя подолгу вживаться в ритм создаваемых им образов. Став современником смены эпохи, развала одной страны и возрождения новой, Хамков возвращается в своем творчестве к темам, схожим с состоянием души Левитана, Коровина, Серова, которые остро чувствовали надвигающиеся перемены. Их творчество пропитано удивительными опытами, которые вели на рубеже веков участники Мамонтовского кружка, поисками смыслов, ориентиров, выявления того, что же есть русский менталитет. В своем творчестве Хамков словно строит виртуальный мост, соединяя оборвавшуюся октябрьским

переворотом 1917 года эпоху с заново созданной художниками владимирской земли во второй половине 20-го века, пытается дать свой ответ на новые вызовы времени. Цвет — основной источник его самовыражения. Это сближает его с теорией Сезанна о том, что цвет может нести в себе функции как объема, так и пространства. «Когда рисуешь мысли цветом» [1], как говорит сам Хамков, мазки становятся смелыми, крупными, пастозными. Он, не жалея краски, словно скульптор, лепит объемные образы на холсте.

В 2011 г. он пишет свой этюд «Вечернее солнце» (рис. 3), в котором светило написано необычным зеленым цветом. Этим приемом Хамков пользуется и в некоторых других работах. Солнце словно впитывает в себя цвет зелени, которой оно дает жизнь, а вместе с ней и жизнь всему сущему на земле. В то же время, как художник-колорист Хамков чувствует оптические эффекты, возникающие при воздействии света на цвет: яркий солнечный свет вызывает зеленые всполохи, которые по закону дополнительных цветов проецируются на огненный диск. Ничего особенного Хамков не пишет, но он умеет на крошечном кусочке передать настроение, тонко почувствовать полутона природы и легкие атмосферные вибрации, полностью вживаясь в свой образ. Цветовой ритм картины достигается за счет чередования трех планов, которые Хамков выводит на плоскость. Как и основатели школы, он часто пользуется приемами плоскостного письма. Однако художник ищет и новые способы передачи пространства, в ряде его картин применяется линейная перспектива.

Картина «Лунный вечер», написанная в 2012 году, уже имеет внушительный размер — 85 х 90. В это время почти квадратный формат становится для Хамкова особенно любимым. Когда он пишет свои картины, а не этюды, он выбирает именно квадрат. Линия деревенских домиков, залитых лунным сиянием, делит картину горизонтально пополам. На переднем плане поле, написанное с учетом падающих теней, освещено лунным светом. Дома и деревья в верхней части холста тоже залиты фиолетовым сиянием, проступающим сквозь деревья. Хамков пишет полотно в любимом фиолетовом цвете, играя его оттенками. Несмотря на то, что композиция выдержана практически в одной гамме, за счет игры света и разнообразных оттенков у зрителя создается

целостное впечатление от картины. Композиционные срезы в работах Хамкова не ограничиваются рамками, в них пространство стремится в бесконечность, как и небо над головой. Очень динамична картина «Золотой сентябрь» 2014 г. (рис. 4), имеющая аналогичный, почти квадратный размер. Линия горизонта поднята. Небо занимает четверть картины, и по нему проплывают кучевые, пастозно написанные облака. На переднем плане — огромное желтое поле с ритмично расставленными на удалении стожками сена. Скошенная линия земли задает движение вправо, в сторону горизонта, вместе с переданными порывами ветра. Его пейзаж бесконечен, как Вселенная; снова, через обыденность, он, рисуя настоящее, задумывается о будущем. Неожиданно в 2015 году Хамков пробует себя в новом амплуа, однако это его единственный эксперимент на заданную тему. Он пишет «Ночной завод» (рис. 5). Картина получается у него почти сказочной: сам завод написан ярко, красочно за счет фантастического освещения, контрастируя с пронзительной синевой неба. Опыт Хамкова в чем-то похож на Кима Британова, который в 1977 году написал «Индустриальный пейзаж. Мартены г. Череповца». Обе работы чрезвычайно показательны, ибо их авторы видят индустриальный пейзаж очень специфично. И там, и там больше фантазийного, чем реального. Художники словно пытаются показать мир в других красках, как видят его дети, прибегая для этого к приемам наивной живописи.

Квинтэссенцией творчества Хамкова можно считать картину «Последний снег», написанную в 2016 г. Она удивительно глубока по содержанию. Автор сам считает ее своего рода автопортретом, не в прямом смысле, а переносном. Снова небо, занимающее верхнюю четверть холста, и поле, уходящее до линии горизонта, где справа выстроились деревья, а слева — закатные облака. Жизнь художника была очень драматичной, и он передает это на контрасте цветовых пятен снега, тающего на поле: «Просвет синий, яркий, как прорыв в будущее. Деревья, как силуэты людей, молчат в страхе и с надеждой, что брызнет солнце. Ветер-хозяин гнёт их. От движения происходит жизнь. Всё живёт вокруг. Нужно поймать солнце руками» [1]. Хамков, несмотря на грусть, присущую его работам, видит яркий свет, он оптимист. Картина «Последний снег» в чем-то схожа с картиной «Над



Рисунок 5. В.Хамков. Ночной завод. Х / м; 90 х 90; 2015 г.; из частной коллекции

вечным покоем» Левитана, однако Левитан уже смотрел на мир сверху, понимая, что он подводит итоги. Хамков смотрит вдаль, и горизонт выглядит заманчиво-привлекательно. Это не только символ его личной надежды, но и веры во все светлое и гармоничное в жизни. От основателей владимирской школы его отличает большее внимание к мировоззренческим проблемам, размышление о настоящем и будущем, преходящем и вечном, недаром он небу отводит важную композиционную и философскую роль. В его работах линия горизонта всегда высока, а небо царит над землей: «Небо, не уходи от меня, небо. Сколько в нём божества. Восхищаюсь, восхищаюсь им!» [1]. Художник, размышляя о проблемах земных, всегда соотносит их с вечными истинами, обращаясь к космическим масштабам, и поэтому больше внимания уделяет передаче пространства, уходя от плоскостной живописной манеры. Но, несмотря на яркий, мажорный колорит, размышления мастера чаще всего имеют налет грусти. В этом, видимо, и заключается особая притягательная сила владимирских художников: сочетание ликующего, звучащего в полную силу цвета и какой-то щемящей, пронзительной грусти. Не тоски, а именно грусти, которая сжимает сердце при виде не выразимой словами вселенской красоты природы. Хамков часто пишет свои картины, слушая музыку. Неудивительно, что его влечет духовная музыка Рахманинова, Бортнянского, Архангельского. Она вносит в картины ощущение бесконечности, взгляд сверху. Пейзаж Хамкова — это внутренняя драма человека, пропускающего через себя все события нашей мирской жизни, остро и глубоко переживающего их, — это тот пожар, который горит в нем с юных лет и который он не пытается потушить на своих полотнах, а передает нам на своём языке образов, заставляя думать.

С 1987 года у Владимира Хамкова прошли десятки областных, региональных и международных выставок. Его работы хранятся в Московском музее современного искусства, г. Москва; Владимиро-Суздальском архитектурно-художественном музее-заповеднике, г.

Владимир; Муромском историко-художественном музее, г. Муром; Вятском художественном музее им. В.М. и А.М.Васнецовых, г. Вятка; Липецком художественном музее им. И.Сорокина, г. Липецк; Художественном музее им. Левитана, г. Плёс; Художественном музее им. Левитана, с. Елисейково, Камешковский район, Владимирская область; Областном центре изобразительных искусств, г. Владимир; Фонде развития образования, науки и искусства, г. Москва; Частных коллекциях и художественных галереях в России, Испании, Голландии, Швейцарии, Великобритании, Германии, Франции, Литве, США.

Он имеет целый ряд профессиональных наград, среди которых Премия в области изобразительного искусства имени народного художника России Владимира Юкина, 2014 г.; серебряная медаль Союза художников России «Духовность, традиция, мастерство» (Москва), 2015 г.; медаль «Достойному» Российской академии художеств за выставку «Россия — параллельная реальность» (Москва), 2016 г. [1].

Библиография:

1. Дневники Хамкова В.И. Рукопись.

2. Интервью с Хамковым В.И. от 09.07.2017 и 26.10.2017, взятое Вебер-Чубайс Ю.И. у него в мастерской во Владимире.

Махар Дауд

АРХАИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. МАДОНА

Статья посвящена комплексному исследованию археологических мотивов в творчестве сирийского художника А.Мадона (араб. أحمد مدان 1941–1983). Дефицит от неизученности археологического материала и недостаточного знания художественного наследия искусства Сирии будущими художниками приводит к искажению или подмене понятий впоследствии в их творчестве, вследствие чего обедняется их художественный опыт. Мы видим опасность в искажении этнических смыслов культурного наследия в творческих работах молодых сирийских художников, в замене исконных национальных архетипов на западный шаблон. Опасность увеличивается с 2011 г. по причине потери археологических объектов и памятников в результате войны, проходящей на территории Сирии до момента написания данного текста. В работах целого ряда сирийских художников второй половины XX — начала XXI в. можно увидеть особенный подход к вопросам преемственности прошлого художественного опыта и перенесения его в современное искусство. Целью данной статьи исследования является выявление способов использования и методов интерпретации архаических образов искусства Пальмиры в произведениях Ахмада Мадона. В соответствии с целью работы, можно выделить следующие задачи: проанализировать творчество мастера и выявить особенности их взаимодействия с образами древнего сирийского искусства, их использования и интерпретации; продемонстрировать значимость историко-культурного наследия для изобразительного искусства постмодерна. Знакомство с личностью художника потребовало подробного изучения архивов, научных журналов в сфере искусства, интервью с родственниками художника, а также с его коллегами и последователями.

The article is devoted to the complex study of archaeological motifs in the work of the Syrian artist A. Madona (Arab. أحمد مدان 194–-1983). Considering the role of scientific works devoted to the artistic heritage of the Syrian culture, we are faced with a lack of regional scientific knowledge, as much of the research on the problem is performed by foreign scientists, it is not capable in full to reflect the full potential of the Syrian heritage. Deficiency from not studying of archaeological material by the future artists, leads to distortion or substitution of concepts subsequently in their creativity. We see the danger of distorting the ethnic meaning of cultural heritage in the creative work of young Syrian artists, replacing the original national archetypes with the western ones. The danger has been increasing since 2011 because of the loss of archaeological sites and monuments as a result of the war that has been taking place in Syria until this text was written. In the works of a number of Syrian artists of the second half of the XX — early XXI centuries one can see a special approach to the issues of continuity of past artistic experience and transfer it to contemporary art. In this context, the topic of the article is undoubtedly relevant and in demand in the world science. The purpose of this article is to identify ways of using and methods of interpreting the archaic images of Palmyra art in the works of Ahmad Madon. In accordance with the purpose of the work can be identified the following tasks: to analyze the work of the master and to identify the peculiarities of their interaction with the images of ancient Syrian art, their use and interpretation; to demonstrate the significance of historical and cultural heritage for the fine arts of postmodern. For us, the knowledge of his personality, as well as the results of his activities, is a very interesting and important task, the solution of which we have done a difficult work: the archives of scientific journals in the field of art, conducted conversations with relatives Artist, as well as with his colleagues and followers.

Ключевые слова: археологические мотивы, А.Мадон, Искусство Пальмиры, Сирия, живопись, синтез, постмодерн.

Keywords: archaeological motifs, A.Madon, art of Palmyra, Syria, Postmodern, Synthesis.

При изучении художественного наследия Сирии мы столкнулись с реальной проблемой нехватки информации о многих деятелях искусства. Одним из таких мастеров является Ахмад Абдулла Мадон, творчество которого имеет самобытный характер. Для нас познание его личности, а также результатов деятельности является весьма интересной и важной задачей, на пути решения которой нами была проделана сложная работа: изучены архивы научных журналов в сфере искусства, проводились беседы с родственниками художника, а также с его коллегами и последователями. Наиболее правильно, на наш взгляд, на начальном этапе исследования, будет рассмотреть биографию художника.

Ахмад Абдулла Мадон родился в городе Пальмире [1] 26 октября 1941 года. Он получил общее образование в начальной школе города. На данном этапе жизни его воспитывала бабушка, которая впервые разглядела в будущем художнике особую личность. Ахмад Абдула покинул дом своего отца в возрасте 12 лет, чтобы продолжить обучение в средней школе города Сафита [2], где ответственность за его воспитание взял на себя родной дядя судья Махмуд Мадон. Затем Ахмад Абдула отправился в город Хомс [3], чтобы завершить высшую школу, где и проявилось его превосходство среди других учеников. В дальнейшем с целью изучения экономики в 1960 году он отправился в миссию (получил право продолжить обучение за границей) в Египет, а после переехал в Дамаск [4] по причине разделения (ОАР) [5] между Египтом и Сирией. После окончания университета Дамаска [6] А.Мадон был отправлен в 1967 году на миссию в Японию сирийским статистическим центром, с целью изучения информатики, а затем, в 1980 году отправился в Лондон. На данном этапе его обучение не завершилось, и в 1978 году Ахмад Абдулла едет в Париж и Прагу, а затем, в 1979 году, — в Румынию. После долгих путешествий он вернулся в Дамаск и женился на Сафии Махмуд Мадон [7]. Судьба художника завершилась трагически — он умер в результате дорожно-транспортного происшествия в 1983 году в возрасте 42 лет. Таким образом, за свою короткую жизнь Мадон никогда не посещал учебных заведений Сирии с целью изучения искусства. Он был самоучкой, однако отсутствие специализированного образования в области

искусства не мешало ему работать в институтах, интересующихся искусством. Художник-самоучка выполнял административную работу, занимая должность директора Отдела изобразительных искусств при Министерстве культуры Сирии. Также Ахмад Абдуллла был директором Центра изобразительных искусств Адхама Исмаила [8] (1977–1980 годы). Основы художественного образования он получил в результате успешного прохождения краткосрочного профильного курса для детей в Великобритании (Лондоне) 1980 году. Свое самобытное творчество художник демонстрировал на групповых выставках, организованных на территории страны, а также за свою короткую жизнь он провел пять персональных выставок в Сирии [9] и выставку в Румынии [10].

В настоящее время работы художника экспонируются в Национальном музее Дамаска [11], а также входят в состав частных коллекций Сирии, Египта, Германии, Америки, Франции, Швейцарии, Швеции, Японии, Индии, Кувейте, Мексики и Бельгии. Четыре картины находятся в Музее Пальмиры, и большая часть его архива хранится у семьи художника в частном доме в Дамаске. В память об А.Мадоне его семья организовала художественные выставки [12]. Его младшая дочь Линн [13] заинтересована в архивировании всего, что оставил после себя художник: его инструментов, подготовительных рисунков, а также библиотеки: «В дополнение к большому количеству работ, также в оригинальных копиях хранятся его интервью, документы и цифровые фотографии. В частном доме, где я живу в Дамаске, сохранились две его библиотеки с очень ценными книгами. Большинство книг – об искусстве, или о наследии Сирии. Также имеются книги о театре, и, конечно, в состав библиотеки входят книги по экономике. Наиболее богатая часть коллекции библиотек — книги, которые он привез с собой из поездок в Европу или Японию, в том числе книги о Кандинском, Пикассо, Мане, Гогене. Художник интересовался масляной живописью и фотографией. Некоторые из фотографий, которые он сделал, действительно замечательны (первая камера появилась у него в возрасте 8 лет). Конечно, как художник, человек, интересующийся искусством театра, и музыкой, он всегда присутствовал на концертах, которые проводились тогда в городе. Будучи разносторонней личностью, он даже купил фортепиано, чтобы научить моих братьев играть, но его

смерть не позволила всецело воплотить эту мечту. Мой отец также интересовался искусством гравюры. В его картинах и дневниковых записях сохранились его опыты в написании стихов. Я была очень маленькой (8 месяцев), когда умер мой отец, и моя мать сказала нам, что он был малоговорящим человеком. Говорил только, когда к нему обращались, много думал и работал, и очень интересовался деталями. Он часто работал по ночам, и как только она просыпалась, видела, как много он сделал, пока люди спали, как будто он хотел успеть сделать как можно больше до своей смерти» [14].

Г-жа Лин сообщает нам о мастерских художника и местах, в которых исполнялись его работы: «Его отношения с Пальмирой восходят к его первому 12 годам, и самые любимые места для него были Сады, где пальмовый оазис и земля, которая является собственностью семьи. Некоторые фотографии демонстрируют, как он работает в этих местах, а также в своей студии в Дамаске, Багдад-стрит, и в его офисе в центре Адхама Исмаила. Всё свободное время он посвящал искусству, и всегда в его машине находились подвижные инструменты, необходимые для выполнения пейзажей, и самое любимое место для их выполнения — был старый город Маалула» [15]. Исследователи творчества и жизни художника сталкиваются с реальным дефицитом информации о его искусстве. Возможно, это является следствием того, что работа по архивированию его творческого наследия еще не закончилась. В данной части статьи содержится библиография по опубликованным о нем материалам из личного архива художника:

1 сентября 1983 года в журнале «Художественная Жизнь» [16] было опубликовано исследование, посвященное творческому опыту Ахмада Мадона. В данной статье говорилось о начальных этапах работы художника, в частности, о его линейных и цветовых рисунках, которые сохранились в его студии, и не были представлены на обозрение широкой публике. Также, в статье содержится информация о попытках художника уйти от классического образования, принятого Академиями. Рассуждая об этой проблеме, художник говорит: «Я начал работать в 1960 году и практиковался в нескольких методах и стилях. У меня была возможность узнать о местных и зарубежных художественных опытах» [17]. «Есть несколько вещей, которые приостановили моё желание

представить свои работы публике; честно говоря, я боялся, что люди будут проходить и не замечать их. Впервые, я представил свои картины зрителям в 1976 году, и тогда критики задавали много вопросов о причинах, которые не позволяли мне представлять своё творчество на суд зрителям в течение долгого времени — 15 лет. И я всегда отвечал, что этот длительный период позволил мне относиться к произведениям искусства более тщательно, и процесс представления картины зрителям сам представляет собой ответственность» [18].

Часть статьи 1983 г. была посвящена первой выставке Ахмада Мадона в городе Дамаске [19]. Ее значимость отмечал и сам мастер: «Важность этой выставки, которая была проведена в 1976 году в Галерее современного искусства Орнины в Дамаске, определяется несколькими аспектами: художник работал более пятнадцати лет, пока у него не появилась собственная убежденность в необходимости создании персональной выставки. На выставке показаны картины, созданные художником в различные периоды его работы между 1958 и 1976 годами, демонстрирующие разнообразие методов письма одного художника. Ряд этих работ объединены общим сюжетом. Здесь художник раскрывает острую проблему сельской жизни, изображая женщин, мужчин, животных, типичные дома, деревья, равнины, горы и долины» [20].

Ахмад Мадон весьма известен среди сирийских ценителей искусства. Мы считаем, что для исследования необходимо также привести цитаты художников Сирии, в том числе и Фатеха Альмударрис [21]: «Мы часто встречались в моей студии, и мы были в постоянном диалоге, говоря об одном предмете. Мы обсуждали проблему понимания света в искусстве, размышляли о смысле линий, составляющих предмет на картине и т.д. И он настаивал на том, что пластическое искусство в Сирии является национальным делом того же сирийского художника, и что наш народ очень глубоко понимает природу и душу человека» [22].

Воспоминания о Мадоне оставил и другой известный сирийский живописец Саладин Мухаммад [23]: «Мадон А. имплицитно сочувствует искусству, понимает римские фрески, и связан с местным опытом, таким как опыт Фатеха Аль Мударриса, и опыт Вахида

Магариба. Перед поездкой в Рим его зрительная память сохранила все то, что увидел он в детстве: местные символы и пальмы, животных, и необычную пустыню и т.д. Художник изображал много портретов жителей Пальмиры, птиц, путешествующих, а также много декоративных форм. Мы ошибаемся, когда связываем творчество художника с другими направлениями, или влияниями на его стиль определенного художника. Ахмад Мадон, который, кажется, изучал сам многие стили и художественные тенденции, превращает это косвенное влияние в реальность, собственную манеру» [24].

21 февраля 1981 в сирийской газете «Революция» [25] было опубликовано интервью с Ахмад Мадоном, который в это время работал директором Центра изобразительных искусств Адхам Исмаила в Дамаске. В интервью Мадон рассказывает о своем подходе к деятельности Центра: «Мы стараемся познакомить студентов центра с нашими древними цивилизациями, например Ассирией, Пальмирой, и другими нашими городами посредством фильмов, и демонстрации документов и слайдов о жизни и творчестве художников, а также с помощью моделей подвижных объектов археологического наследия Сирии, находящихся в Национальном музее Дамаска. За последние два года мы разработали специальные курсы для детей, и результаты были потрясающими. Мы организовали для них выставку прошлым летом, и так же с результатами творчества наших детей мы планируем участвовать в выставке, которая состоится в Японии в марте следующего года и на выставке, которая пройдет в апреле в Югославии. Центр также участвует в ежегодных выставках в стране, и предоставляет услуги студентам, которые хотят подать заявку на вступительный экзамен факультета изящных искусств в Дамаске. Наша цель — связать искусство с обществом и сделать его частью социальной жизни. Это — часть жизни людей. Общая направленность искусства должна быть обращена к обществу. Граждане должны иметь возможность выражать свои взгляды и эстетично говорить о вещах перед ними от улиц до общественных площадей и внешних форм зданий» [26].

Важнейшая информация об Ахмаде Мадоне опубликована 12 августа 1978 г. в журнале «Марта» [27], где художник рассказывает

о своих предпочтениях в искусстве, а также о том, как познавал художественные стили. Наряду с этим, он рассуждает о проблеме возвращения искусства к прошлому, а также о реализации этого процесса в современном мире. Размышляя о зрителях и их предпочтениях в художественной сфере, художник говорит: «Возможно, причиной моего интереса к окружающей среде и историческому прошлому является то, что я вырос в атмосфере наследия — Пальмире. Этот интерес продолжался на протяжении долгого времени, и я думаю, что он бесконечный. Предполагаю, что это развивалось у меня с раннего возраста, и продолжалось до 20 лет. Образы и элементы наследия проникли в моё подсознание, и прикрепились к тому, что можно считать непрерывным доступом и субъективным изучением разных стилей в течение моих визитов в несколько стран, и изучение средств культуры в целом. На мой взгляд, это то, что может стать главной основой для моей работы. Другая сторона — мой способ принять все это без потери качества в моей манере. Я выступаю с великим смирением перед всеми достижениями человеческой цивилизации. В моих воспоминаниях возникают тысячи статуй, тысячи картин, тысячи видений и сцен, и я точно не могу сказать, кто меня больше всего интересует. Возможно, я представляю Совет арабского поэта послушнику, когда он сказал ему: Ты должен выучить десять тысяч стихов и потом забыть их, чтобы ты мог начать сам писать стихи.

С другой стороны, музей остается музеем, и наследие остается наследием. То есть — это продукт прошлого времени, и эта проблема (проблема времени) отражается во многих вопросах. Во-первых, возникает вопрос о том, как возродить прошлое в настоящий момент художественной работы и углубить связь с этим наследием? Погружение в окружающую среду и наследие не заставило меня остановиться и тщательно изучить эпоху, в которой мы живем. Моей целью было найти связь и различия между великими ложными возможностями этой эпохи и тем, что может быть взято из наследия и переформулировано. Такой подход является наиболее благоприятным для того, чтобы быть инновационным.

Нет ни одной причины, достаточной, чтобы сказать, что у публики



Рисунок 1. Без названия, разные водорастворимые художественные материалы. Мадон А. 1967, из архива художника, Дамаск

нет возможности понять отношение художника к зрителям. Это проблема всех, кто работает в творческой области, и некоторые обвиняют зрителей в том, что они недостаточно глубоко понимают работу мастера. Возможно, отдельные художники очень заинтересованы в реакции зрителя, чтобы подтвердить некоторые идеи. На мой взгляд, реакция является необходимой только в привлечении внимания на то, что пропустили глаза и умы других людей, и эта реакция отличается от бессознательной реакции. Например, этот процесс наблюдается, когда происходит искажение образа человека без убедительной цели или оправдания, которая не только интеллектуальная, но прежде всего технологическая и эстетическая.

Способность человека через искусство создавать идеи — великолепна. Невинность зрителя, которую я предполагаю, — не означает, его наивность, а наоборот — его способность поглощать новое, а не следить за бессмысленным» [28].

Художник был самоучкой, и его основными гидами в области практического искусства выступали каталоги выставок (зарубежных и местных), а также произведения искусства, которые он видел и самостоятельно изучал во время своих путешествии по миру. Анализируя творчество Ахмада Мадона, Мир Чадяк отметил комбинированный, синтетический характер его художественного стиля: «Этот деятель искусства в своих работах сочетает художественные традиции искусства востока и зарубежные направления искусства. Так, за пределами академических правил, он создал свой собственный стиль» [29].

Исследуя тему наследия в творчестве А.Мадона, обратимся к анализу отдельных произведений и целых художественных циклов мастера.

В 1967 году Мадон создал серию работ (более 20), с изображениями женских фигур, созданных различными художественными материалами, покрасочными жидкостями. Среди работ есть погрудные, поясные





Рисунок 2. Пример к образу женщины в деревне города Хомса, фотография; выполнил Жумайи Аль Тахир. 1985, Сирия

Рисунок 3. Известняковый бюст — пальмирское надгробие 150–200 г. Высота — 51 см. Ширина — 42 см. Толщина — 24 см. Музей пальмиры. Сирия, Хомс

и ростовые фигуры, представленные и как единичные образы, и как парные изображения. При анализе работ отметим, что художник уделяет много внимания стилю одежды и украшениям (рис. 1). В данных работах остро ощущается влияние впечатлений, которые художник получил от поездки в Японию. Простота техники рисования и скорость выполнения линий, мазков позволяют увидеть в работах этой серии отголоски традиционных японских техник рисования тушью и минеральными красками на рисовой бумаге. В работе над этими произведениями художник отказывается от набросков, рисунок рождается спонтанно; композиция и фигуры складываются из отдельных мазков. При этом художник не воспроизводит действительность фотографически точно. Более важным оказывается мастерство создания композиции, не заполняющей весь лист бумаги и как бы очищенной от всего второстепенного и сконцентрированной на сущности образа. Обращает на себя внимание и техника написания мазков, делающая изображение легким и изящным.

Данный метод рисования позволяет пигменту мгновенно проникать

в бумагу и прочно закрепляться, потому что тушь ложится на лист с первого раза, и исправить что-то становится невозможно. Японский подход к творчеству помогает заметить, что каждый художник имеет свой стиль, свою манеру рисования, у каждого появляются излюбленные образы, композиции и материалы. Работу одного мастера никогда не спутаешь с работой другого. Можно с легкостью отнести некоторые работы к японским рисункам, если учитывать индивидуальные черты японского народа (широкие щеки и сравнительно толстые шеи, форма лица, а также разрез глаз и маленький рот).

Отдельного исследования заслуживают работы этой серии с парными изображениями. Можно отметить, что Мадон близок к национальному пониманию художественного образа женщины, который ясно отражается в скульптуре города Пальмиры и живых образах женщин, в обычной жизни людей из деревни, его родного города (рис. 2). Особенно это проявляется в интересе к женскому костюму и его многочисленным складкам, украшениям на голове и шее, вышивке и символистических орнаментах, головных уборах. В этих произведениях многое заимствуется из традиционного искусства Пальмиры, например, приемы построения композиции, фон которой заполняется орнаментальными мотивами, пятнами цвета и отдельными элементами пространственной характеристики. К образам древнего искусства восходят также специфические пропорции изображаемых фигур — соотношение головы по отношению к телу как 1/5 [30]. Таким образом, будет справедливо сказать, что Мадон попытался совместить основы японской техники рисования с местными традициями сирийского искусства (рис. 3).

Особой темой в творчестве А.Мадона с 1976 по 1982 гг. являются города, в которых он бывал во время своих путешествий, а также древние исторические центры Сирии — Пальмира, Маалула. В результате своих путешествий мастер создал много пейзажей акварелью, маслом, пастелью и тушью. На пейзажах изображены природный ландшафт, пальмы, поля, озера, и различные явления природы Сирии, а также морские и сельские пейзажи, сцены из жизни сирийских крестьян (наиболее яркими примерам является серия его картины под названием «Сирийская деревня», 1982 г.).



Рисунок 4. Город Маалула. 2016, фотография из архива автора статьи

Наиболее часто художник обращается к городскому пейзажу, например в картине «Лондон» (1980, 23 х 31,5 см, акварель на бумаге, архив художника), Ахмад Мадон изображает виды улиц и кварталов, населенных жителями, и насыщенные транспортом. Примером архитектурного пейзажа является работа «Город Пальмира» (1980, 18 х 105 см, акварель, архив художника), демонстрирующая красоту зданий, сооружений и их фрагментов. Также мастера интересует лирический пейзаж — пейзаж настроения. В таком пейзаже Ахмад Мадон передает зрителю настроение, а также собственное впечатление от природы в момент написания картины. Следует отметить, что многие из пейзажей, выполненные маслом, не подписаны, можно предположить, что художник хотел продолжить работу над ними. Среди этих работ четырнадцать пейзажей художник выполнил в городе Маалула (рис. 4). Все эти работы художник называл «Маалула», данные произведения демонстрируют стремление Мадона к поиску разнообразных художественных средств для воплощения одного сюжетного образа.

С 1940-х годов среди сирийских художников стало традицией выезжать на пленэры в Маалула [31], поэтому среди творческого наследия Сирии нередки картины с изображением этого города разными поколениями мастеров, он был в центре внимания и художников, и историков, и археологов [32].

Анализируя образ города Маалула в произведениях сирийских

художников второй половины XX века, можно отметить некоторые особенности и выделить несколько вариантов художественной интерпретации образа города.

В первом случае сирийские художники создали многогранную картину повседневной жизни современного города, запечатлели своеобразие его пейзажа и сохранили в картинах свежесть и разнообразие красок натуры. Их работы наиболее естественно и живо отразили реальный мир в его подвижности и изменчивости, передавая мимолетные впечатления авторов. Их живописные системы отличались раскладкой тонов и светлой, яркой цветовой гаммой, богатством валёров и рефлексов, а также цветными тенями. Объемные формы как бы растворяются в окутывающей их световоздушной оболочке. В изображении города художники продемонстрировали игру разнообразных мазков: пастозных и жидких. Благодаря такому подходу к выполнению работы, создается своеобразное впечатление от произведений. Особенно это ярко выражается в работах художников Насир Шура (1920–1992) и Мишэля Кюрше (1900–1973).

К другой группе относятся произведения, создающие правдивый, объективный образ города (пейзажи, постройки и окружающие их горы), в их картинах принято изображать город в жизнеподобных, узнаваемых образах, отбирая главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и архитектурных памятников. Наиболее ярко это направление представлено в работах Милада Алшаэба (1918–2000), Надзима Аль Джафара (1918).

Иной путь создания образа города предложили художники, далекие от пейзажного жанра, которые изображали отдельные участки города детально: окна и двери, балконы и лестницы, а также домашние растения. Одни мастера работали в насыщенной и многоцветной гамме, как Эляс Аль Зайят (1935), а другие, пользуясь только монохромной палитрой, преобразовывали эти детали в простые формы, основываясь на таких средствах композиции, как точки, линии, треугольники и квадраты. Такой подход создает движение на поверхности и делает акцент на формальные отношения между элементами изображения, что можно увидеть на примере работы Луай Кайяли (1934–1978).

Можно сказать, что художественные поиски Мадона в течение его недолгого творческого пути происходили в границах сирийской традиции и иконографии изображении города Маалула. Однако при этом он использовал другие выразительные средства и художественные материалы, а также и другую последовательность работы.



Рисунок 5. Маалула, масляная пастель на бумаге, 17 х 12 см. Мадон А. 1981, из архива художника, Дамаск

Во всех своих Малульских картинах, выполненных в период с 1973 по 1982 гг., он избегал изображения человека (портретный образ появляется только на одном рисунке чернилами, который не был подписан художником; сравнение с другими произведениями позволяет датировать работу 1982 годом).

А.Мадон интересовался присутствием в произведениях города в его архитектурных деталях, например, это можно заметить в картинах, выполненных в 1977 году в новой гамме (белый — фиолетовый и его градиенты — голубовато-желтый и розовый цвет), далекой от коричневых оттенков, которые ранее использовались им для создания образа города (рис. 5).

У Мадона, как и у его предшественников и современников, наблюдается попытка переместить пейзаж города в простые абстрактные и цветовые отношения, как например, в произведениях, выполненных между 1974 и 1975 годами.

В 1979–1981 гг. художник укрепил в себе понимание всех предыдущих этапов (отсутствие изображения человека, акцент в отношениях между изображаемыми элементами; изменение пейзажа в чисто формальных и цветовых отношений). Он открыл для себя новое понимание пейзажа, где колорит основывается на локальных цветах (коричневый — красный — белый — охра — голубой), а городская структура Маалула понимается через уровни, расположенные от земли к небу (многочисленные ряды домов и элементов, их отношения и совпадения, а гора, которую обрамляют элементы пейзажа, представляет собой подъем к небу и небесное



Рисунок 6. Вдохновение Пальмиры, 100 х 70 см; масло на картоне. Мадон А. 1981; из архива художника, Дамаск

пространство на картине). Эта структура будет продолжаться косвенно в его последующих рисунках и станет механизмом конструирования элементов композиции.

В архиве А.Мадона большое количество работ, выполненных в период с 1976 по 1982 гг., связаны с городом Пальмира («Вдохновение Пальмиры», 1979–1977–1981–1982–1980, «Женщины из Пальмиры», 1977 года, «Лица из Пальмиры», 1978 года, «Боги Пальмиры», 1981, 1976, «Леди из Пальмиры», 1982 года, «Закат в Пальмире», 1981 года, «Панорама Пальмиры», 1980 гг., «Ночь Пальмиры», 1976, 1981). Ряд из них связан с именами богов (Шамш [33] и Малкабила [34] в работах 1978–1979 гг.). Работы были выполнены в технике гравюры, печати и чернильных рисунков, включая масло на дереве и на картоне.

Исследователи, обращавшиеся в проблеме становления художественного стиля и метода мастера, отмечали влияние Пальмиры, родного города, на искусство А.Мадона и говорили о воплощенной в его работах «пальмирской душе». Систематический анализ позволил также найти отражение мифов и древней истории этого города в сюжетах и образах его произведений [35]. В отличие от иконографических и содержательных подходов, метод формально-стилистического анализа редко применялся в исследованиях творчества Мадона. Авторы обращали внимание только на колорит

работ Мадона, отмечая, например, «восточную гамму картины» [36]. Одни видели искусство А.Мадона как возвращение к прошлому [37], другие отмечали его заинтересованность в окружающей среде [38].

Сам А.Мадон говорил: «Я конкретно не упоминаю каковы статуи, которые меня привлекали, или фрески, которые остановили меня, или сцены арабской архитектуры, или легенды и эстетики, которые дали мне понять, что это означает, что я работаю без предыдущего восприятия, как картина в конце концов выглядит» [39]. Работы художника, касающиеся Пальмиры и ее окружения прослеживаются в разных жанрах: в архитектурном пейзаже («Панорама Пальмиры», акварель на холсте, 105 х 18 см., 1980 г., архив художника); в картинах, которые демонстрируют просторы сельских ландшафтов Пальмиры с ее пальмами, домами, видами горизонта и образами женщин («Вдохновение Пальмиры», 100 х 70 см; масло на картоне, 1981 г.; архив художника (рис. 6)). В 1979 году художник исполнил более четырнадцати работ в технике гравюры. Художественный язык этих произведений является графическим, но возникает ощущение, что мастер как будто чувствовал ограниченный диапазон средств, изображая линии и тональные пятна разными водорастворимыми художественными материалами .

Основными средствами художественной выразительности в работах А.Мадона являются линия, штрих, пятно. Среди его творческого наследия встречаются линейные рисунки, а также работы, где наиболее ярко демонстрируется светотеневая проработка формы. В искусстве гравюры особое предпочтение художник отдает ксилографии и линогравюре. За исключением произведений, где изображен Пальмирский Бог (одиночное или парное изображение), мы можем отметить, что везде в его конфигурациях «акценты сосредоточены на плане фигуративных изображений», не на их точных образах, а именно на их отношениях и многочисленных динамических движениях вверх. По отношению к зрителям, они находятся в равномерном восприятии (их расположение, соотношение, взаимосвязи на плоскости позволяют их воспринимать как единый массив), планы не делятся горизонтально, удаляясь в глубину, а располагаются в вертикальном порядке.



Рисунок 7а. Изображения персонажей имеют специфику (позы, жесты, мимика, взгляды) и общие характеристики с пальмирской скульптурой
Рисунок 7б. Пример к соприкосновением человека и птицы из работ художника

Таким образом, распределение внимания всегда происходит на самый верхний план (небесное пространство, где птицы и солнце). Исходя из формальных и выразительных качеств произведения, можно сказать, что имеются нюансы в принципах построения форм, в их выразительных качествах, и воздействиях. Можно заметить, что изображения человека, птиц или Бога были упрощены до минимума. Изображения обретали собственное содержание, не имея прямого сходства с моделируемым объектом. Возникает ощущение, что художник пытался их заменить символами

В своих символических формах Мадон сохранил именно те линии, пятна и штрихи, которые воспринимаются как единый повторяющийся принцип изображения людей (особенно изображения носа, соединенное одной линией со лбом, четко определенные глаза). Также художник демонстрирует и акцентирует повороты головы, а не на тела, направляя изображение и уделяя особое внимание головным уборам (в их материальном значением как шапки или в священном значении — как ореолы, «нимба»).

Эти изображения персонажей имеют сходство со специфическими позами, жестами, мимикой, взглядами пальмирской скульптуры: единый ракурс для изображения всех персонажей, особое внимание и акцент на образах женщин, повторение движений, соприкосновение человека и птицы и т.д. Особенно обращает на себя внимание выражение лиц и манера изображения глаз, которая демонстрирует обращение ко внутреннему миру человека с целью созерцания в

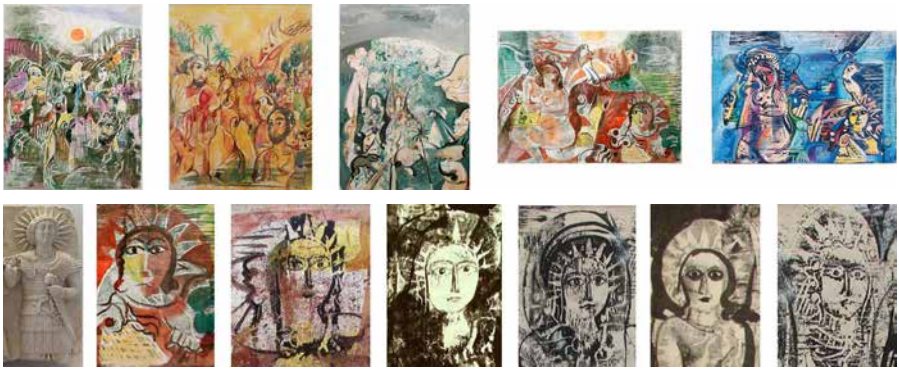


Рисунок 8. Дублирование схемы пейзажа в фигуративных компоновках
Рисунок 9. Повторение одного лица в разных работах, например, лицо бога солнца

земной и загробной жизни, изображение ауры святости. Наряду с этим, общие характеристики прослеживаются в изображении мира блаженства и баланса, к которому принадлежит человек. С пальмирской скульптурой схожи и колористические приемы раскраски изображения, о принципах которой говорили Аль-Бунни и Халед Аль-Асад в книге «Пальмира 2003» (рис. 7, а, б).

Не меньше нюансов наблюдается в использовании открытых композиций и дублирования схемы пейзажа в фигуративных компоновках (синтез жанров живописи), где распределение планов осуществляется вертикально от множества (фигуры людей, элементов и символов) к единству (небо или солнце) путем изображения среды (места — города иди природы).

Если продолжить исследование, анализируя данные произведения искусства, то можно наблюдать повторение одного и того же лица в работах (например, лицо бога солнца (рис. 9) или наличие нескольких изображений одного персонажа. Создается ощущение, как будто они были воспроизведены или копированы. Сама идея художника повторять один и тот же момент отражается в дублировании названия «Вдохновение Пальмирой» для большого количества работ, которые художник производил в течение многих лет.

Процесс создания нескольких изображений с помощью «материальных или нематериальных» моделей одного объекта

лежит в основе пальмирской скульптуры. Пальмирские надгробия и скульптуры не выполнялись с натуры. Вначале изготавливали каменные модели с фигур разных женщин и мужчин, затем их копировали и воспроизводили несколько раз, поэтому в разных музеях мира сохранились почти идентичные изображения. А.Мадон в своих произведениях пытался воспроизвести эту древнюю репродукционную пальмирскую технологию, а вместе с ней и вообще идею воспроизведения.

Проанализировав биографию и творческое наследие Мадона, можно сказать, что существует неразрывная связь художника с Пальмирой. Во-первых, это проявляется в том, что большинство его работ, выполненных за достаточно короткий период жизни, касаются Пальмирской тематики. Во-вторых, это отражается в появлении в его произведениях архаических мотивов искусства Пальмиры, восстановленных в новой (обработанной) художественной форме. Его картины, созданные в период с 1967 по 1982 гг., соответствуют попыткам сирийских художников обосновать особенный подход к вопросам преемственности художественного опыта и перенесения традиций прошлого в современное искусство Сирии. При этом особенность художественного языка А.Мадона не следует толковать как прямое копирование традиционных археологических мотивов. Его подход к творчеству носил характер непосредственного, живого наблюдения и подражания. Художник подтвердил свою точку зрения о том, что для него не существует ограничений в процессе работы над археологическим наследием. Элементы пальмирского наследия представляют собой символы с конкретными значениями и смыслами. Они являются произведениями искусства своего времени, и их свободная трактовка может привести к неудачному творческому результату. В связи с этим художник решает проблему художественного языка в скульптуре путем уменьшения границ между жанрами искусства (живопись — графика — скульптура). В процессе создания образов Мадон заметил некий синтез — это произошло во время, когда другие обратили внимание на деление жанров и стилей. При этом синтез у Мадона осуществляется на разных уровнях:

— внутри вида искусства (живопись): Мадон представляет органичное соединение разных жанров живописи (пейзаж и фигуративная живопись) в художественное целое;

— между видами искусства (живопись, графика, скульптура): он эстетически организует материальную и духовную среду Пальмиры в качественно новые художественные явления, не сводимые к сумме составляющих их компонентов.

Художник работал вдали от академической образовательной системы и являлся представителем центра развития потенциала создания этнических направлений в современном искусстве на основе археологического наследия Сирии второй половиной XX — начала XXI века. Несмотря на отсутствие специализированного образования и короткий творческий путь, А.Мадон оставил яркий отпечаток в национальном искусстве Сирии. Его работы отличаются сложным колоритом и особой спецификой построения композиционного сюжета. Творчество художника носит самобытный характер и вызывает интерес у зрителей на протяжении долгого времени.

Примечания:

1. Дамаск — столица и второй по величине город Сирии. Расположен в юго-западной Сирии рядом с восточным предгорьем Восточно-ливанской горной гряды. Один из старейших городов мира; первые упоминания о нем относятся к 9000 году до н.э. Город известен старейшими университетами, консерваторией, музеями, в том числе и национальным, театрами и т.д.

2. Объединённая Ара́бская Респу́блика (ОАР) — государство, существовавшее в период 1958–1971 гг. в северной Африке и Передней Азии. До 1961 года являлся союзом двух стран — Сирии и Египта. 28 сентября 1961 года Сирия заявила о выходе из состава ОАР.

3. Университет Дамаска — университет в сирийской столице Дамаске. Он был основан в 1923 году объединением медицинского (основан в 1903 г.) и юридического (основан в 1913 г.) вузов. До основания Университета Халеба в 1958 году носил название «Сирийский университет».

4. В семье художника трое детей: 2 дочери (старшая Дима и младшая Лин) и один сын (Айман).

5. Центр изобразительных искусств Адхама Исмаила был основан в 1959 году и начал свою первую программу в первой половине 1960 года. Центр следует за Министерством культуры в Дамаске, имя сирийского художника Адема Исмаила было присвоено с 10 апреля 1968 г. Главной целью данного центра было развитие талантов любителей искусства и их адаптация для художественного производства. Педагоги данного учебного заведения стремились поднять уровень художественного вкуса у народа через лекции, выставки и техническую библиотеку. Программа учреждения способствовала дальнейшему участию художников в государственных проектах, с целью охранения наследия умерших художников

6. 1-я выставка была в Дамаске в 04.03.1976 в галерее Орнина. Вторая выставка была также в Дамаске в 21.05.1977 снова в галерее Орнина. Третья выставка была в Алеппо в 01.04.1978 в Национальном музее. 4-я выставка проходила в Дамаске в 20.11.1979 во Французском культурном центре. 6-я выставка состоялась в Арабском культурном центре в Дамаске в 26.02.1983.

7. Пятая выставка была организована в Музее искусств Констанцы в Румынии в 1979 году.

8. Национальный музей Дамаска — наиболее значительный музей, находится в центре Дамаска — столице Сирии. Располагается в западной части города, между Университетом Дамаска и мечетью Текия. Сбор экспонатов начался в 1919 году, а нынешнее здание было построено в 1936 году. Экспонаты хранятся в 5 залах. (Первобытный период Древняя Сирия Византия Исламский период.) В данном музее был открыт зал под названием «Музей современного искусства», где находятся серии работ сирийских художников.

9. Выставки, проведенные в память о художнике: выставка в Арабском культурном центре в Дамаске 26 июня 1983 г., выставка в Арабском культурном центре в Хомсе 7 июля 1984 г., выставка в галерее Аштар в Дамаске 5 октября 1995, выставка в Испанском культурном центре в Дамаска 1 марта 2001 г., выставка в галерее Free Hand в Дамаске 6 марта 2007 г.

10. Линн Мадонн (p. 1982). Получила бакалавра в области коммуникативного дизайна в 2006 году. Мультвар с 2007 по 2010 год. С начала 2011 года работает над документированием картин художника Ахмеда Мадона и является администратором официального сайта художника.

11. Информация была зафиксирована во время интервью в 2017 г., инициатором и организатором которого является автор данной статьи Махар Дауд.

12. Маалула — небольшой город в Сирии, жители которого являются носителями одного из арамейских языков, и на сегодняшний день используют его в своей речи. Город располагается примерно в 55 км к северо-востоку от Дамаска, столицы Сирии.

13. На территории Сирии основным изданием об искусстве был журнал «Художественная жизнь», публиковавшийся с 1981 г.

14. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدام العدد رقم 12, 1983 , دمشق, من الصفحة 120 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь.— Дамаск, 1983. — № 12. — С. 120).

15. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدام العدد رقم 12, 1983 , دمشق, الصفحة 121 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 121).

16. Его первые работы представлены на групповой выставке в 1972 году. Персональные выставки художник стал организовывать в 1976 г.

17. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدام العدد رقم 12, 1983 , دمشق, الصفحة 123 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 123).

18. Фатэх Аль Мударрес родился в 1922 г. в Алеппо, Сирия. В 1960 г. окончил Академию изящных искусств в Риме. В 1972 г. окончил национальную среднюю школу изящных искусств в Париже. Он завершил свои технические исследования в Италии в 1956 г. и в Академии изящных искусств (Париж) в 1969 г. Работал профессором на факультете изящных искусств в Дамаске до 1993 г. Его работы хранятся в Министерстве культуры Сирии, Национальном музее

Дамаска, Республиканском дворце Французского философа Жана-Поля Сартра, в собрании Президента Федеративной Республики Германии Валтрчела Висина, в других специализированных собраниях.

19. إدعاد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدام الدعدا, مقر 12, 1983 , دمشق127, الصفحة 124 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 124).

20. Родился в городе Ифрин в Сирии 1949 г. Получил степень бакалавра архитектуры в 1974 году. Работал журналистом с 1970 года, писал статьи на арабском и английском языках, и работал как критик на сирийском телевидении в 1978 году. В течение этого периода было снято около 100 документальных фильмов о пластическом искусстве, цивилизации, истории и современном сирийском Возрождении.

21. إدعاد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدام الدعدا, مقر 12, 1983 , دمشق, الصفحة 126 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — № 12. Дамаск, 1983. — С. 126).

22. Газета на арабском языке, издаваемая Социалистической партией «Баас» в Сирии. Впервые очерк был опубликован 1 июля 1963 года. Это официальная газета правительства Сирии.

23. أحمد يزاغ . في قلوج زكرم مدأ مهد إسماعيل للفنون التشكيلية, دمشق 12,02,1981, . الثقافة الوطنية . (*Гази А*. О центре изобразительных искусств имени Адхам Исмайла. Интервью // Революция. — Дамаск. — 12.02.1981).

24. Журнал «Марта», первая Молодежная газета в Сирии, издается с января 1975 года с целью освещения деятельности организации Союза революционной молодежи.

25. سردم رامع , أحمد مدام الثقافية المسرية , دمشق, 12,08,1978 (*Мусареэ А*. Интервью с Ахмад Мадоном // Марта. — Дамаск. — 12.08.1978).

26. В архиве А.Мадона хранится документ о публикации в одной из румынских газет очерка Мира Чадякова, художественного критика и куратора выставочных проектов, о выставке Ахмада Мадона в Дворцовом зале в Бухаресте и Музее искусств в Констанце в апреле 1979 года.

27. الحياة التشكيلية العدد رقم 71 الاول من ديسمبر 2004 (*Аль Зайят Э.* Методы преподавания изобразительных искусств в Сирии // Художественная Жизнь. — Дамаск, 2004. — № 71. — С. 22–32).

28. Журнал туризма Сирии. Министерство туризма. Вып. 2, Т. 1. — Дамаск, 1984.

29. В качестве современного примера вспомним опыт художника Н.Сабура (1958 г.), который в своих работах с 2009 по 2017 гг. сосредоточился на регионе Каламун в Сирии, в частности, на Малуле как месте, затронутом войнами, разрушениями, а также беспрецедентным варварством. Он представил большое количество таких работ на выставке в Государственном художественном музее в городе Рязани с 27.7.2017 по 3.9.2017.

30. «Шамш» — мужской бог солнца в древней арабской культуре. Культ солнца был распространен среди людей в Пальмире. Сложно определить, в какой период зародился ритуал поклонения солнцу или Шамшу, однако в Сирии найдено много записей на юге в Хауране, где написаны двойные имена. Первое — это имя человека, а второе — Шамш или имя бога. До сих пор в арабских странах продолжается это традиция.

31. عدنان البني. رمدت التدمري.ون. وزو قرا الثقافة و الراشد القومي . 1978.دمشق الصفحة 173 (*Аль-Бунни А.* Тадмор и тадмурианцы. Т. 12. — Дамаск, 1978. — С. 173, 233).

32. «Малкабел» — слово обозначает «ангел бога Бел или его пророк». Его старейшая задача защищать поля и стада в оазисе, а также он является Богом Солнца у пальмирианцев. Подробнее см.: عدنان البني. رمدت التدمري.ون. وزو قرا الثقافة و الراشد القومي . 1978.دمشق.233 (*Аль-Бунни А.* Тадмор и тадмурианцы. Т. 12. — Дамаск, 1978. — С. 173, 233). Изображения Малкабел сохранились на рельефах Алтаря Баальшамина, найденного недалеко от Пальмиры (I в. н.э. Лувр, Париж). Бородатый Балшмин (Baalshamin) в центре был богом неба; слева от него Бог Луны(Aglibol) — Аглибол., с Малкабел (Malakbel) Бога солнца справа.

33. Например, на его второй выставке были представлены работы,

отражающие интерес мастера к окружающей среде — дворцам, пустыне, пальмам, оазисам и местным жителям.

34. Коричневый, красный, желтый, охра и все оттенки, которые встречаются в солнечных странах.

35. Кашалан М. говорит: «У Ахмеда Мадона есть лицо, которое исходит из эстетики прошлого, само наследие у него не испытывалось подражанием, а вступление в духовность древних времен».

36. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدانون, العدد رقم 12, 1983 , دمشق, الصفحة 125 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 125).

37. По выражению С.Мухаммеда, «В произведениях Мадона местные мотивы смешиваются с арабской атмосферой; в абстрактных формах не отделяются от популярной атмосферы и окружающей среды, в которой мы живем».

38. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدانون, العدد رقم 12, 1983 , دمشق, الصفحة 126 (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 126).

39. دعوم المجلة – قراءة في تجربة احمد مدانون – العدد 12- 1983- دمشق –123 – الحياة التشكيلية (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — Дамаск, 1983. — № 12. — С. 123).

Библиография:

1. إعداد المجلة , الحياة التشكيلية, قراءة في تجربة أحمد مدانون, العدد رقم 12, 1983 , دمشق, من الصفحة 119–127, (Очерки о творчестве Ахмада Мадона // Художественная жизнь. — № 12. — Дамаск, 1983. — С. 119–127).

2. عدنان البني. تدمر و التدمريون. تراز الثقافة و الازدهار الوقتي . 1978. دمشق.233 صفحة- (*Аль-Бунни А.* Тадмор и тадмурианц. Т. 12. — Дамаск, 1978. — С. 233).

3. الحياة التشكيلية العدد رقم 71 من اول مربع سيدني الزيات اساس الفن و منهاجه عند سيزان قراءة 2004

(*Аль Зайят Э*. Методы преподавания изобразительных искусств в Сирии // Художественная жизнь. — Дамаск, 2004. — № 71. — С. 22–32).

4. عمر سردم , لقاء مع أحمد مدام نودن , صحيفة المسيرة , 12,08,1978, دمشق (*Мусареэ А*. Интервью с Ахмад Мадоном // Марта. — Дамаск. — 12.08.1978).

5. أحمد غازي . صحيفة تشكيلية للفنون إسماعيل مدأ زكي في مركز الوجة . 12,02,1981, دمشق (*Гази А*. О центре изобразительных искусств имени Адхам Исмайла. Интервью // Революция. — Дамаск. — 12.02.1981).

6. قراط الشريف , الفن التشكيلي المعاصر في سوريا , 1985, ص 4-115 ا مرام 17-18, 1 رقم ددعاا الحياة التشكيلية (*Аль-Шариф Т*. Современное искусство Сирии // Художественная жизнь. — 1985. — № 17–18. — С. 4–115)

7. Исторический словарь. — М., 2012: ил. — С. 568.

М.Т. Соостер

НОНКОНФОРМИСТЫ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ТАНДЕМ

Данная статья создана на основе доклада для конференции «Синтез в пространстве современной жизни» памяти В.Д.Дажиной, состоявшейся 8 ноября 2017 года.

Творчество нонконформистов представлено как тандем творцов: художников оформителей, мультипликаторов, режиссеров, писателей и композиторов. Объединяясь над синтетическими проектами (периодическими изданиями, мультфильмами, слайд-программами), нонконформисты создавали продуктивный коллектив, в котором каждый принимал участие в формировании и реализации замысла. Наличие общего замысла, отличного от продиктованной официальной линии, свидетельствует об оформлении цельного и нового художественного течения.

Nonconformist's art represented as tandem of creators: artists-designers, multipliers, producers, writers and composers. Synthetic projects (such as periodicals, cartoons, slide-programs) unified nonconformists in circle — productive tandem, where each one had taken a part in common conception. The presence of common conception, different from official trend, states the beginning of whole new art movement.

Ключевые слова: тандем, синтез, нонконформизм как единое течение, андеграунд.

Keywords: tandem, synthesis, nonconformism as unified trend, underground.

Сегодня возрастающий интерес к наследию художников московского андеграунда наблюдается в России и за рубежом. Интерес проявляется

в виде разнообразных выставок, сопровождающих их лекций [2], и изданий, посвященных нонконформистам, а также эпохе 60-х гг. Эти издания объединяют научные монографические исследования и воспоминания современников [1; 3]; часть таких воспоминаний фиксировалась с надеждой на будущую публикацию — создавалась «в стол» [6].

В статье прослежена тема синтетического взаимодействия художников между собой, а также с другими деятелями науки и искусства (писателями, музыкантами, оформителями, режиссерами, физиками и т.д.), что говорит о наличии единого художественного течения. Исследование также указывает на обмен художественными идеями с эстонскими художниками и проводит параллели с зарубежным искусством, что свидетельствует об актуальности московского андеграунда тенденциям мирового искусства.

Возникновение течения нонконформизма (от лат. non — «нет, не» и conformis — «подобный, сообразный») — «инакомыслие, несогласие» — стало возможным в СССР во второй половине 50-х годов, благодаря смягчению политического режима и наступлению эпохи оттепели. Из 4-х групп нонконформистов: Таруса, Лианозово, Белютинцы и Соболев-Соостер, последняя представляет наибольший интерес для исследования, т.к. именно ее участники активно работали в тандеме с издательствами, мультипликацией и новыми медиа технологиями. Художники группы Соболев-Соостер в соавторстве с художниками-оформителями создали образ научно-популярной, научно-фантастической и детской литературы, и именно отсюда берет свое начало группа художников Сретенского бульвара. Эрнст Неизвестный, Юрий Соболев, Юло Соостер, Владимир Янкилевский и др. — вот краткий список нонконформистов, объединившихся в конце 50-х гг. И хотя оттепель для многих современников стала глотком свободы, необходимо помнить, что все нонконформисты — это андеграунд (от англ. *Underground* — «подполье, подпольный»; *under* — «под, ниже», *ground* — «земля, площадка, пол») советской официальной культуры.

На фотографии [2, 32], сделанной художником и иллюстратором Владимиром Янкилевским в своей мастерской в 1969 г.,



Рисунок 1. Альфред Шнитке, Юрий Соболев, Андрей Хржановский в ателье Владимира Янкилевского. 1969. Фото: В. Янкилевский.

запечатлены три нонконформиста: композитор Альфред Гарриевич Шнитке, создавший много музыки к кинофильмам и мультфильмам; художник Юрий Нолев-Соболев, иллюстратор, с 1960 по 1964 г. — художественный редактор издательства «Знание», а с 1967 по 1980 г. — главный художник журнала «Знание — сила», позже художник-постановщик слайд-фильмов ICSID и театральных постановок, педагог (вокруг разносторонней личности Ю.Соболева сложилась группа художников-нонконформистов, работающих в иллюстрации); Андрей Юрьевич Хржановский — режиссер игрового кино и анимационных фильмов; работал совместно с композитором А.Шнитке и художниками группы Соболев-Соостер. На стене мастерской висит триптих № 7, или «Белый триптих», В.Янкилевского, который экспонировался в 1962 г. на выставке МОСХ в Манеже. В левом нижнем углу присутствует правая створка триптиха № 3 «Исход», вероятно, с автопортретом художника. Сама фотография представляет собой триптих в пространстве: три художника «движутся» перпендикулярно триптиху на стене к нам, будто покидают картину на трехчастном велосипеде.

Мультипликация, книга и новые медиа — вот те синтетические сферы искусства, в которых работали художники-нонконформисты благодаря наступлению эпохи оттепели. Рассмотрим несколько примеров их сотворчества.



Рисунок 2. Деталь фрески Пьеро делла Франческо из церкви Сан Франциско в Ареццо и макрофотография бутона из фототеки ТАСС или АПН. 1963. Разворот альманаха Наука и человечество.

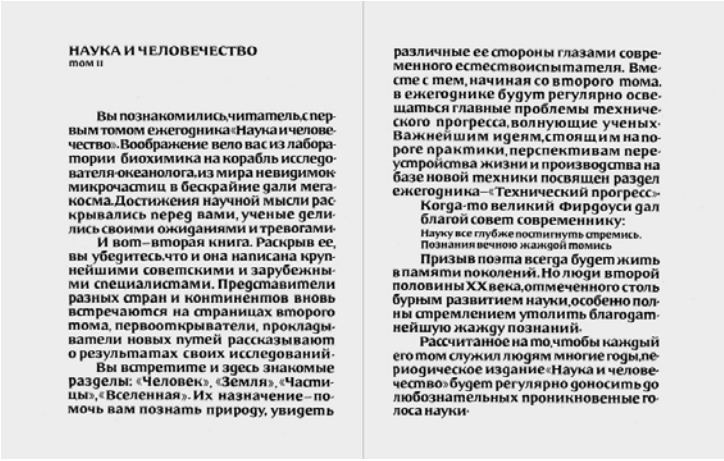
Альманах «Наука и человечество»

Ежегодник выходил в издательстве «Знание» с 1962 г. и состоял из пяти разделов: «Земля», «Человек», «Частицы», «Вселенная», «Технический прогресс». Тематика — научно-популярная. Альманах рассказывал обо всех современных открытиях в мире науки: в физике, в медицине, в технике и астрономии.

Это издание замечательно характеризует свое время — шестидесятые годы, когда даже далекий от науки обыватель был увлечен развитием науки, следил за покорением космоса, ожидал стремительного открытия и подчинения человеку всевозможных источников энергии, излечения всех болезней.

Перед художниками-оформителями и иллюстраторами встала задача разработки такого макета и такого визуального наполнения книги, которые помогли бы ввести неискушенного читателя в мир науки. Отсутствие четкой регламентации образа научно-популярного издания давало нонконформистам свободу художественного поиска.

Альманах наполнен научными фотографиями и цитатами из наследия мирового искусства. Изображения не иллюстрируют текст напрямую или по принципу метафорического противопоставления, но приглашают читателя к более интеллектуальной игре по принципу метонимии и ее разновидности — синекдохе: поиск схожей черты в различном, замещение с акцентом на общем ярком признаке, перенос значения общего на частное [10, 338].



НАУКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВО
том II

Вы познакомились,читатель,с первым томом ежегодника«Наука и человечество».Воображение вело вас из лаборатории биохимика на корабль исследователя-океанолога,из мира невидимок микрочастиц в бескрайние дали мегакосма.Достижения научной мысли раскрывались перед вами, ученые делились своими ожиданиями и тревогами.

И вот–вторая книга. Раскрыв ее, вы убедитесь,что и она написана крупнейшими советскими и зарубежными специалистами. Представители разных стран и континентов вновь встречаются на страницах второго тома, первооткрыватели, прокладыватели новых путей рассказывают о результатах своих исследований.

Вы встретите и здесь знакомые разделы: «Человек», «Земля», «Частицы», «Вселенная». Их назначение – помочь вам познать природу, увидеть различные ее стороны глазами современного естествоиспытателя. Вместе с тем, начиная со второго тома, в ежегоднике будут регулярно освещаться главные проблемы технического прогресса, волнующие ученых. Важнейшим идеям, стоящим на пороге практики, перспективам переустройства жизни и производства на базе новой техники посвящен раздел ежегодника – «Технический прогресс».

Korga-to великий Фирдоуси дал благой совет современнику:

Науку все глубже постигнуть стремись.
Познания вечною жаждой томись

Призыв поэта всегда будет жить в памяти поколений. Но люди второй половины XX века, отмеченного столь бурным развитием науки, особенно полны стремлением утолить благороднейшую жажду познаний.

Рассчитанное на то, чтобы каждый его том служил людям многие годы, периодическое издание «Наука и человечество» будет регулярно доносить до любознательных проникновенные голоса науки.

Рисунок 3. Наука и человечество, макет разворота. 1963. Ю. Соболев и А. Добрицын.

Хорошо видно на развороте альманаха, как Ю.Соболевым совместно с Александром Добрицыным (также выпускником полиграфа и художником-оформителем) была впервые в СССР применена модульная сетка в верстке издания, придав ему современную конструктивистскую лаконичную эстетику. Модульная сетка обладает особенностью неограниченно разрастаться в стороны, а не только в глубину, как при классической линейной перспективе. Модульная сетка стала таким же воплощением пространственной идеи современности, каким была линейная перспектива Возрождения: пластическим выражением мысли и духа времени, как определял ее Э.Панофски [4]. В тексте отсутствуют заставки, виньетки и украшения, нагружающие разворот; кроме того, для книги была изготовлена специальная гарнитура шрифта [10, 4–5]. Логотип ежегодника создал скульптор Эрнст Неизвестный [10, 2].

Физика: близкое и далёкое

Параллельно в издании «Знание» выходит книга по популярной физике. Автор текста — Виктор Тростников, доктор философских наук, математик, обучался на физико-техническом факультете МГУ. Практически на каждой странице содержится иллюстрация,

обращенная к эрудиции широкого круга читателей, по принципу уже знакомой интеллектуальной игры позволяющая с увлечением постигать науку. Так, чтобы наглядно представить пион — частицу, меняющую свои свойства в зависимости от заряда, художник изображает три состояния воды. Двуликий Янус иллюстрирует нуклон: в зависимости от заряда, эта частица существует как протон или нейтрон. Уроборос — символ вечности и цикличности — сопоставлен с законом сохранения энергии Гельмгольца (1) и др.

Автор иллюстраций — эстонский и советский художник Юло Соостер, живописец и иллюстратор, выпускник тартуской школы «Паллас»; с 1956 по 1970 г. работал в Москве. Виктор Тростников высоко оценил работу художника над книгой (3). Самобытный язык художника оперирует символами, изобилующими реминисценциями к мировому наследию культуры, заключающими в себе художественный «месседж» (послание).



Рисунок 4. Логотип альманаха Наука и человечество. 1962. Э. Неизвестный

ICSID. Слайд-фильм «Судьба земли»

Режиссер Юрий Решетников и художник Юрий Соболев совместно с институтом технической эстетики СССР готовят аудиовизуальную программу для полиэкранного слайд-фильма, предназначенного для открытия конгресса Международного совета обществ промышленного дизайна в Москве в 1975 г.

В 60–70 гг. в США и Европе активно применялись синхронизированные экраны, на которые одновременно проецировался срежиссированный аудиовизуальный ряд. В Москве полиэкран 10 х 10 м был смонтирован для киноконцертного зала Россия [2, 196]. Действующие лица заимствованы из картин эпохи возрождения, каталогов потребительских товаров 1975 года и фильмов братьев Люмьер 1895 г. Тема слайд-фильма отвечала современным взглядам на экологию, порицающим общество

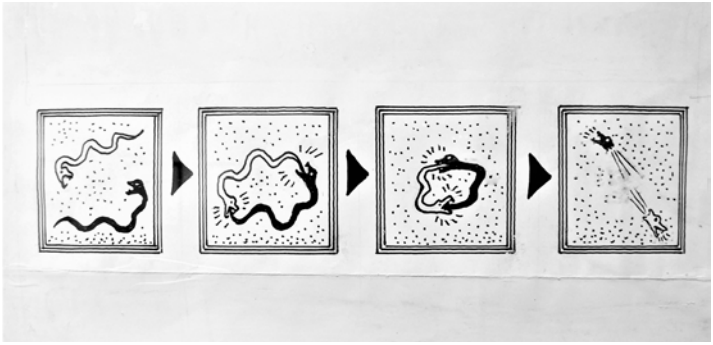


Рисунок 5. Иллюстрация Ю. Соостера к книге В. Тростникова Физика: близкая и далёкая. 1964. Фотография. Архив автора статьи.

потребления. Монтаж видеоряда — столкновение «героев» в модульной сетке полиэкрана — главная художественная задача, решенная тонко и изящно: крупно взятые фрагменты живописи Возрождения (в основном, одухотворенные лица), движущаяся фигурка-силуэт танцовщицы (мягкое текучее движение, возможно, индийского этнического танца), многочисленные мелкие предметы потребительского спроса, создающие текстуру изображения. Антигуманный материальный мир потребителя сталкивается с произведениями эстетически-возвышенного искусства. Однако теперь это не воспевание прогресса, подобно сопоставлениям в альманахе «Наука и человечество», теперь гармония и культура вступает в диссонанс с современностью, штампующей товары массового производства; фильм заканчивается растиражированным портретом кисти Леонардо да Винчи «Джоконда», доказывая, что от огромного числа ее бессмысленных воспроизведений мир не становится лучше и прекраснее.

Фильм состоял из 4-х частей.

1. Дизайн. О том, как Человек покорил землю, воду, огонь и воздух и сотворил себе «дом со всеми удобствами».

2. Дизайн и наука. О том, как человек осознал свои потребности и стал потребителем.

3. Дизайн и труд. О том, как Человек сотворил себе механического слугу и поступил к нему на службу

4. Дизайн и отдых. О том, как Человек научился убивать свое свободное время





Рисунок 6. Полиэкраны для ICSID. 1975. Острова Юрия Соболева. А. Романова, Г. Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. С. 155
Рисунок 7. Кадр из слайд-фильма для ICSID с графикой Р. Меэля. 1975. Фотография. Архив автора статьи.

Слайд-фильм так и не был показан. Интересно, что в фильме, кроме произведений художников Возрождения, задействованы работы Рауля Меэля. Молодые эстонские художники из группы ANK’64(Рауль Меэль, Юри Аррак, Тыннис Винт) приезжали в Москву для знакомства с Юло Соостером. После смерти Ю.Соостера Юрий Соболев поддерживал дружеские и творческие связи с Тынисом Винтом, Раулем Меэлем и другими художниками.

Графическая серия Меэля «Под небесами», основанная на сетке инженерно-технических чертежей — уже знакомым принципом разработки пространства, появляется в второй части визуальной программы ICSID без какой-либо дополнительной обработки: между изображениями св. Себастьяна и символами общества потребления во второй части «О том, как человек осознал свои потребности стал потребителем» (2). Эта сетка, возникающая внутри сети составленных квадратов-полиэкранов, — ажурная «перспектива» модульного пространства и, если угодно, образ бездонной ненасытности потребительского общества, конструктивно и ловко обыгранный композиционной структурой.

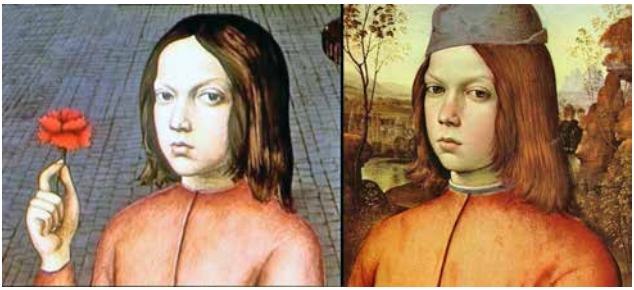


Рисунок 8. Фрагмент «Портрета мальчика» Пинтуриккьо. Ок.1500. Фрагмент кадра из мультфильма «Стеклянная гармоника» А. Хржановского. 1968. Иллюстрация к статье.

Мультипликация. Стеклянная гармоника

В 1968 г. режиссер Андрей Юрьевич Хржановский создает мультфильм «Стеклянная гармоника». В работе участвуют мультипликаторы Дмитрий Анпилов и Гелий Аркадьев; автор сценария — Геннадий Шпаликов; художники-постановщики — Ю.Соболев и Ю.Соостер; композитор — А.Шнитке.

Сюжет переносит нас в город, застывший под властью Жёлтого Дьявола, куда однажды приходит Музыкант со Стеклянной гармоникой. Ее звуки способны побуждать людей к прекрасным поступкам. Желтый Дьявол уничтожает музыканта и разбивает гармонику. Но среди жадных, обезличенных пороком горожан у Музыканта появляются достойные последователи.

Подобно альманаху «Наука и человечество» и слайд-фильму «Судьба земли», мультфильм содержит реминисценции из эпохи Возрождения (Пинтуриккьо), выступающие в роли добродетели, гуманности и гармонии (1).

Пространственная игра и характерная фактурная графика Ю.Соостера создают узнаваемый образ визуального ряда, сопровождаемого не менее фактурной и узнаваемой гармонией музыки А.Шнитке.

В том же 1968 г., как отмечает режиссер А.Хржановский [1, 140], вышла еще одна мультипликационная лента со схожей сюжетной линией — это «Жёлтая подводная лодка» Джорджа Даннига. Главные герои — музыканты знаменитой четверки The Beatles — также освобождают мир от зла и пробуждают людей ото сна музыкой. В рамках данной статьи избежим подробного анализа художественного

языка этих двух мультфильмов: очевидно, что они стилистически различны, как и их судьбы. Но идея о преображающей человечество роли искусства объединяет фильмы и художников, их создавших, в единое культурное пространство эпохи шестидесятых.

Исследователи творчества нон-конформистов считают, что творческий путь каждого художника уникален и самобытен. И андерграунд, и соцреализм — в одинаковой степени результаты влияния политического режима [2, 109].

Однако активное взаимодействие в работе над синтетическими творческими проектами, такими как книги, фильмы, новые медиа и др., появление возможности осуществлять художественный поиск и обмен идеями с эстонскими графиками, наступление эпохи оттепели не только объединяли художников, композиторов, физиков, режиссеров, мультипликаторов, сценаристов, писателей, оформителей и других деятелей науки и искусства в творческий тандем, но и способствовали формированию самостоятельного художественного направления. Эта тенденция говорит о существовании оформленного идейного художественного течения, пусть и в качестве неофициального движения, но находящего путь к своему зрителю; течения, несущего открытия и гуманистические идеи современникам и будущим поколениям.

Примечания:

1. Иллюстрация Ю.Соостера к сборнику «Физика: близкая и далёкая». Фотография из архива автора статьи: по материалам выставки «Familiar and unfamiliar physics. Illustrations by Ulo Sooster», TARTMUS, 2016.

2. Презентации записи показа ICSID, кадр с работой Рауля Меэля. Фотография из архива автора статьи: по материалам выставки «Симметричные миры — отраженные симметрии», KUMU, 2017.

3. Информация из интервью В.Тростникова, представленного на выставке «Familiar and unfamiliar physics. Illustrations by Ulo Sooster», TARTMUS, 2016.

Библиография:

1. *Романова А., Метеличенко Г.* Острова Юрия Соболева. — М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. — 320 с.

2. *Соостер Ю., Соболев Ю., Винт Т., Меэль Р.* Симметричные миры, отраженные симметрии. — Таллин: KUMU, 2017. — 256 с.

3. *Солоненко В.* Юло Соостер как иллюстратор. — М.: ООО «БуксМАрт», 2016. — 208 с.

4. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма». — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 336 с.

5. Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster / The Tartu circle and Ülo Sooster. — Tallinn: KUMU, 2014. — 128 p.

6. *Герчук Ю.* Эффект присутствия. — М.: Арт-Волхонка, 2016. — 416 с.

7. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. — М.: СБМ-галерея, 2009. — 216 с.

8. *Янкилевский В.* И две фигуры… — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 128 с.

9. *Тростников В.* Физика: близкое и далёкое. — М.: Знание, 1963. — 520 с.

10. Наука и человечество. Т. 1. — М.: Знание, 1962. — 416 с.

11. Наука и человечество. Т. 2. — М.: Знание, 1963. — 528 с.

А.А. Красильникова

ПАНОРАМНЫЙ ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО ДЭВИДА ХОКНИ: ОТ ФОТОГРАФИИ К ЖИВОПИСИ

Впервые в 1998 году Дэвид Хокни впервые обращается к панорамному пейзажу – мотиву, на который его вдохновило созерцание Большого каньона. Здесь он ставит перед собой задачу решить проблему отображения трехмерного пространства огромного масштаба на плоскости, используя приемы классической живописи, но при этом изменяя правилам традиционной линейной перспективы, подвергавшейся ревизии еще со времен Сезанна. Задолго до этого Хокни уже предпринимал первые попытки уйти от формализма линейной перспективы, противоречащей бифрактальности зрения. В своих фотоколлажах 1982–1987 годов Хокни решал проблему передачи и пространства, и времени. Он стремился преодолеть фиксацию взгляда, прибегая к монтажу фотографий с разными точками схода перспективы, чтобы расширить пространственно-временной континуум.

Однако результаты многочисленных опытов с коллажами не удовлетворяют Хокни, и он возвращается к уже переосмысленной живописи на холсте. Панорамные пейзажи Хокни можно назвать переломными в истории этого жанра: большой масштаб и монументальность образа сближают их с круговыми диорамами, грандиозными сценами, в которых стирается грань между реальным и иллюзорным пространством. Возможно, Хокни находится в одном шаге от следующих проектов, в которых уже будут решаться сложные творческие задачи в области архитектурной бионики.

In 1998, David Hockney is first drawn to panoramic landscape, inspired by views of the Grand Canyon. Here, Hockney sets himself a task to resolve the issue of depicting three-dimensional space of such magnitude on a flat surface, using the means of classical painting, but moving away from

traditional rules of linear perspective, which has been under scrutiny since Cezanne. Long before that, Hockney had already attempted at shaking the formalism of linear perspective, which contradicts the bi-fractal nature of vision. In his photo collages of 1982–1987, Hockney renders time and space simultaneously. He is driven by a desire to overcome the fixation of the gaze, thus resorting to mounting photos with different vanishing points, to expand the space-time continuum.

However, Hockney is not satisfied with the outcome of numerous experiments with collages; therefore, he returns to classical painting on canvas. Hockney's panoramic landscapes can be considered turning points in the history of the genre: the monumental scale of the images relates them to circular dioramas, grand scenes where the boundaries between the real and illusory space are blurred. It seems that Hockney is one step away from his next projects, in which complex architectural tasks will be set and resolved.

Ключевые слова: пейзаж живопись; пространство; Пикассо; перспектива; Дэвид Хокни; сценография; Борис Раушенбах; оптика; фотография; фотоколлаж; монтаж; точка схода.

Keywords: landscape; painting; Picasso; diorama; David Hockney; three-dimensional space; perspective; Boris Rauschenbach; optics; photography; photo collage; vanishing point.

Дэвид Хокни – современный британо-американский художник, родился 9 июля 1937 г. в Брэдфорде, графство Йоркшир, Англия. Большую часть жизни провёл в Соединённых штатах, где проживает в настоящее время. Известный как один из основателей британского поп-арта, фотограф, сценограф и график, он так же является автором оригинальных теоретических изысканий в области изобразительного искусства. С шестнадцати лет Хокни учился в Брэдфордской школе искусств. После четырёх лет обучения, пройдя гражданскую службу в госпитале, он поступает в Королевский Колледж Искусств. Учеба в Лондоне, вместе с Роном Китаем и Алленом Джонсом, длится с 1959 по 1962 гг.

Ранние работы Хокни очень разнообразные. Он стал ассоциироваться

с движением британского поп-арта, хотя в его работах присутствовали элементы экспрессионизма. Кроме того, его творчество тяготело к большой художественной традиции английского искусства, связанной с портретом и пейзажем. Важно отметить, что театральный костюм и сценография так же сыграли особенную роль в формировании творческого метода художника. На протяжении всей своей жизни Хокни связан с театром и миром кино, что отразилось в его пейзажном творчестве.



Рисунок 1. «Большой всплеск» 1967 / акрил, холст / 242 х 243 см / Тейт. «A Bigger Splash» 1967 / acrylic paint on canvas / 242 x 243 cm / Tate.

На самых популярных картинах Хокни в духе поп-арта изображены бассейны с ярко-голубой прозрачной водой. Многие работы художника выполнены почти с фотографической реалистичностью. Важную роль в творческой эволюции Хокни играет его серия работ «Бумажные пруды». По мнению Ливингстоуна, никогда прежде Хокни не увлекала передача физических свойств цвета, его чувственности, тактильности [1]. Главными темами данной серии являются свет и вода. В работах Хокни слышится эхо серии «Кувшинки» Моне. Одна из самых значимых работ американского периода это «Большой всплеск» 1967 г, ставшая отправной точкой для создания нескольких кинофильмов и музыкальных произведений и просто ставшая олицетворением «Американской мечты» с её беззаботным стилем жизни (рис. 1). «Я писал «всплеск» около двух недель. Прежде всего, мне нравится идея, как Леонардо изучал воду, эти спирали... – Вспоминал Хокни в своей автобиографии. – А во-вторых, я хотел изобразить что-то, что длится всего две секунды. Мне потребовалось две недели, чтобы написать двухсекундный всплеск воды. Все знают, что всплеск не может застыть, — вот почему картина поражает больше фотографии» [2]. Таким образом мастер привносит временной аспект сообщая статичному пейзажному виду «мгновенность», переменчивость, связывая живопись и фотографию.

В начале 1970-х гг. Хокни уезжает во Францию, где сперва издает серию гравюр, посвященных Пабло Пикассо, чьё творчество сыграло



Рисунок 2. «Малхолланд Драйв, дорога к студии» 1980 / 218 x 617 см / Музей искусств округа Лос-Анджелес. «Mulholland Drive, The Road to the Studio» 1980 / acrylic on canvas / 218 x 617 cm / LACMA.

огромную роль в его жизни, а после посвящает себя оформлению сценических декораций. Начало было положено в 1975 г. с Глайгдборнского оперного фестиваля, проходящего в Англии, где Хокни делает декорации для оперы «Похождения повесы» основанную на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII века под одноименным названием английского художника Уильяма Хогарта. Оперу написал Игорь Стравинский, вдохновленный картинами Хогарта, увиденными в 1947 г. на выставке в Чикаго. К работе над декорациями Хокни всегда относился очень ответственно. Директор оперы, Джон Кокс, в беседе с Энтони Питти описал так опыт их первого сотрудничества: «С Дэвидом это был тот случай, когда художника со своим индивидуальным стилем пригласили, чтобы он использовать оперу в качестве вдохновения» [3]. Хокни не стремился сдать заказ как можно быстрее, так над проектом он мог работать многие месяцы, прорабатывая декорации максимально подробно. Неотъемлемой частью творческого процесса являлось для него понимание самой музыки в неразрывной связи с пейзажами, вдохновляясь которыми, он рисовал свои эскизы. Сценография могла подтолкнуть художника выйти за привычные решения изображения пейзажей.

Крупнейшее произведение Хокни этого периода — «Малхолланд Драйв: дорога к студии» 1980 г. Панорама размером 218 x 617 см., включает временное измерение, поскольку мы не можем охватить «Малхолланд Драйв» одним взглядом и наш глаз вынужден совершить

небольшое путешествие по холсту, рассматривая отдельные красочные лоскутки, из которых соткан пейзаж (рис. 2). На картине изображено путешествие на автомобиле из Лос-Анджелеса, где находится дом-студия Хокни на голливудских холмах, в Малибу, где он приобрел пляжный дом. Художника интересует мотив дороги, само путешествие, его временная протяженность и отображение значимых для путника элементов на картине. К примеру, сетка параллельных линий в верхней части композиции выглядит как топографическая карта и обозначает увиденные с большой высоты улицы Лос-Анджелеса. Бросаются в глаза отдельные детали — дорожные знаки, домики, зигзагообразная линия дороги. Таким образом Хокни вновь возвращает нас к попытке передать течение времени в пейзажном образе. Хокни приходит к тому, что его искусство обретает эффект иммерсивности, где чувство присутствия является важным аспектом переживаний человека, находящегося внутри процесса и взаимодействующего с воссозданной Хокни сценой, стирая границы между реальным и воображаемым. Своей энергичной красочной лепкой и формами объектов, композиция напоминает мозаичное панно.

Параллельно с занятиями живописью, Хокни успешно реализовывает себя как фотографа – новатора. В своем многогранном искусстве художник не ограничивает себя в средствах выразительности, не редко комбинируя стили и материалы для передачи своих идей. Взаимоотношения живописи и фотографии можно было наблюдать на грандиозной выставке, открывшейся в 1982 в Центре Жоржа Помпиду в Париже. Куратором выставки выступал Ален Саяг. Согласно пресс-релизу, на выставке было представлено около двухсот фотографий из, примерно, тридцати тысяч, которых художник собрал в течение двадцати лет в сотнях альбомов. Посетители могли увидеть «предысторию» больших живописных картин художника: когда бесчисленное количество деталей, пойманных в объектив Хокни, постепенно складываются в законченную композицию. Закрепляет успех выставки каталог «Дэвид Хокни: фотографии». В это же время были представлены фотографические коллажи в Нью-Йорке (Галерея Андре Еммерич) на выставке под названием «Рисование с камерой» (рис. 3).

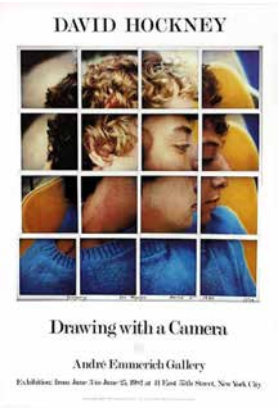




Рисунок 3. «Рисование с камерой» 1982 / постер на плотной бумаге / офсетная литография / 99.1 x 68.6 см / галерея Андре Эммерич, Нью-Йорк. «Drawing with a Camera» 1982 / original poster on heavy paper / offset lithograph / 99.1 x 68.6 cm / Andre Emmerich Gallery, New York.
Рисунок 4. «Шоссе Пиэрблоссом #1» 11-18 апреля 1986 / фотоколлаж / 119.1 x 162.9 см / Музей Гетти. «Pearblossom Highway #1» 11 - 18th April 1986 / photographic collage / 119.1 x 162.9 cm / J. Paul Getty Museum.

Одним из любимых приемов в 1980-х. гг. для Хокни становятся съемка небольших по формату снимков на Polaroid, кадрирование и совмещение изображений с разными точками схода перспективы, с помощью таких технологических новинок того времени, как ксероксы и сканеры. Художник назовет эти фотографические работы «joiners» [4]. Основной целью таких коллажей становится воссоздание естественного восприятия образа на плоскости и возможность уйти от формализма линейной перспективы, противоречащей бинокулярному зрению.

Многие художники, движимые стремлением преодоления фиксации взгляда, создавали новые изобретения. Так, уходя от привычного монокулярного восприятия мира через объектив фотоаппарата, в середине XIX в. русский фотограф, инженер, представивший свой талант рисовальщика-живописца широкой публике лишь в возрасте сорока лет, Александровский Иван Фёдорович, разрабатывает аппарат для получения стереофотографий. Будучи одним из первых русских придворных фотографов, снимающих портреты царской семьи, Александровский углубляется в процесс передачи ощущения

естественной для бинокулярного зрения протяженности пространства. Декадой позже, не замечая междисциплинарных границ, Иван Фёдорович перевернет принципы подводного кораблестроения, спроектировав первую торпеду и подводную лодку, работающую с помощью сжатого воздуха, а пока, в 1852 г. он создает новый тип фотоаппарата - стереокамеру с двумя съемочными объективами, расположенными на горизонтальной оси. Два раздельных кадра на плёнке создают оптический эффект, будто мы рассматриваем изображение двумя глазами. Удивительно, что такие задачи возникли практически с момента изобретения фотоаппарата.

Фотоколлаж Дэвида Хокни «Шоссе Пиэрблоссом #1» 1986 г. является знаковым для периода работы в данной технике (рис. 4). Многие искусствоведы наделяют эту работу свойствами живописного произведения [5]. С помощью наложения сотни снимков один на другой, художник превращает изображение в подобие театральной сцены, где разворачивается сразу несколько действий. Зритель как бы оказывается внутри пространства картины, совершая путешествие на скорости в том же автомобиле, при этом роли водителя и пассажира разделены акцентами на визуальное восприятие пространства. Таким образом, расширяя пространственно-временной континуум, стирается грань между зрителем и изображаемым. Желая изобразить на картинной плоскости работу глаза и мысли, он делает акценты, ориентируясь на то, как человек воспринимает картину окружающего мира, анализируемую мозгом, который корректирует информацию, считанную сетчаткой глаза. Так, двигаясь на большой скорости, водитель в первую очередь замечает дорожные знаки, фокусируя своё внимание на них, поэтому они увеличены в размерах и находятся в большей резкости по сравнению с другими деталями картины. Зритель так же может заметить, что знаки в основном располагаются по правой стороне дороги - так, как видит их водитель, сидящий справа. Пассажир, занимающий левое сидение, будет обращать больше внимания на окружающий пейзаж и элементы, не относящиеся к процессу управления автомобилем.

Говоря о фотографических коллажах Хокни, стоит отметить три принципа композиционных решений: модульное (на основе полароидов), когда внутри коллажа мы видим края отдельных снимков





Рисунок 5. «Николас Уайлдер изучает Пикассо. Лос-Анджелес 24 марта 1982» / коллаж из полароидов / 123,2 х 67,3 см. «Nicholas Wilder Studying Picasso. Los Angeles 24th March 1982» / composite polaroid 123,2 x 67,3 cm.
Рисунок 6. «Мама I, Йокширская пустошь, август 1985 #1» / фотоколлаж / 47 х 33 см / коллекция Дэвида Хокни. «Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #1» / photographic collage / 47 x 33 cm / collection David Hockney.

и это дает ощущение «пиксельной» сборки целого изображения. Белая сетка имеет важное композиционное значение, давая глазу паузу на отдых перед переходом на другой «фрагмент» изображения. Мы видим это в портрете близкого друга, арт-дилера, Николаса Уайлдера, чья первая персональная выставка как художника состоялась через четыре года (рис. 5). Второй метод совмещения снимков - свободный (внахлест), при котором линия движения взгляда, как бы изучающего пространство, может перемещаться в разных направлениях. В портрете своей матери Лауры, сделанном в 1985 г, разные по экспозиции фотографии создают ощущение объема (рис. 6). Зритель видит лицо спереди, с левой и правой стороны, а также может заметить легкую улыбку, появляющуюся на лице женщины. Это происходит, потому что Хокни улавливает микро движения мимики матери, то приближаясь, то отдаляясь от неё во время съемки. Подобный подход использовал в своих ранних поисках Пикассо, утверждая, что «Портрет Амбруаза Воллара» 1910 г. более «правдивый», чем тот, который в 1899 г. написал Сезанн.



Рисунок 7. «Перспектива должна быть обращена вспять» 2014 / рисунок на фотографии напечатанный на бумаге / тираж 25 / 108 x 176,5 см. «Perspective Should Be Reversed» 2014 / Photographic drawing printed on paper / edition 25 / 108 x 176,5 cm.

К третьей форме своих коллажей Дэвид Хокни приходит после долгого периода плодотворной работы над Йоркширскими пейзажами. Возвращаясь в 2013 г. в свою студию в Лос-Анджелесе, он возобновляет поиск смыслов, разрабатывая цифровые коллажи, которые он сам называет «фотографическими рисунками», подчеркивая комбинированную технику этих работ. «Перспектива должна быть обращена вспять» (Perspective Should Be Reversed) – шокирующий слоган Хокни, который так же является названием работы 2014 г, расположен крупными объемными буквами на столе с ярко выраженной обратной перспективой, что является отсылкой к технике, используемой в иконописи (рис. 7). Рядом лежит перевернутая записка с текстом «Особенно для фотографии» и узнаваемая книга «Пикассо и Правда: от Кубизма к Гернике», изданная в 2013 г. историком искусства Т. Дж. Кларком, известным так же своими марксистскими взглядами. Эта работа является манифестом преданности Хокни принципам кубизма, идеи которого художник пересматривал неоднократно. Для Пикассо, который был сосредоточен на внутренних пространствах, это был больше умозрительный метод, тогда как Хокни мыслит наглядно благодаря фотографиям. Вновь ощущающая на себе «тиранию перспективы», он создает серию работ с выстроенными интерьерными ситуациями, в основе которых лежат поиски «философского камня» отображения пространства со множеством точек схода, для усиления эффекта присутствия в нём.

Сам метод, который использует Д. Хокни, стал очень популярен в

учебном процессе, поскольку он делает видимым процесс зрительного восприятия человека, так как зона тонкого распознавания на сетчатке крайне мала, и мы составляем себе полное представление о пространстве, в котором находимся, благодаря мысленному “склеиванию” отдельных фрагментов. Так, на кафедре коммуникативного дизайна в МГХПА им. Строганова в курсе фотографики, этим приемом, пользуются уже более десяти лет, так как он раскрепощает видение, делает его более осмысленным. Нечто подобное пробовали и фотографы немецкого фотоавангарда 1920-х годов.

Среди современных последователей этого метода можно упомянуть:

- фотопортреты Гордона Маньина (Gordon Magnin), который не останавливается на совмещении только прямоугольных снимков и исследует расчленение изображений на другие геометрические фигуры;

- опыты с поэзией и геометрией в фотопортретах Евы Ан-Сил Хан (Eva Eun-Sil Han);

- фотографа из Китая Ло Юнцзиня (Luo Yongjin) с работой «Сад с декоративными каменными горками» (Rockery) 2000 г, фотоколлажом «Цзядин» (Jiading) 2002 г, на котором изображено историческое здание известного города в Китае;

- российского фотографа Кирилла Овчинникова и его серии (Moscow protests. Winter 2011-2012 / Time travel / The teachers), серию портретов 2007 г;

- работы Даниэля Крукса (Daniel Crooks) – «Портрет #1 (Автопортрет), Портрет #2 (Крис), Портрет #3 (Крис)», художника, который перенимая опыт футуристов, умело использует компьютерные технологии для деформирования и искажения видеополей, создания видео работ с увлекательными мозаичными паттернами из окружающих нас объектов, за счет растяжения и слияния фрагментов;

- японский фотограф Сохеи Нишино (Sohei Nishino) создает композитные коллажи-диорамы с крупными городами мира. Он гуляет и фотографирует город, потом сам печатает снимки и в своей студии в Токио и с помощью ножниц и клея создает вручную подобие Google-карты. К примеру, «Диорама карты Лондона» 2010 г. насчитывает около четырёх тысяч чёрно-белых фотографий со множеством подробностей современной городской жизни;





Рисунок 8. «Портрет Матери II» 1985 / литография на бумаге / 51 x 43 см / Тэйт.
«Portrait of Mother II» 1985 / lithograph on paper / 51 x 43 cm / Tate.
Рисунок 9. «Изображение Селии» / 1984-86 / литография на бумаге / размер с рамой 170 x 121 x 6 см / Тэйт. «An Image of Celia» / 1984–86 / lithograph on paper / image with frame 170 x 121 x 6 cm / Tate.

- тему архитектуры так же в своих коллажах использовал Томас Келнер (Thomas Kellner), который подошел к процессу иначе, создавая свои коллажи с помощью фотоплёнки, снимая в определенном порядке здания и их элементы, а затем располагая рядами проявленную позитивную плёнку и сканируя коллаж;

- канадский дизайнер ландшафтов, художник и фотограф Билл Вазан (Bill Vazan), по аналогии с Хокни, активно использует сетку из белых полей в своих работах «Древние общества», «Работа сетки», «Чёрно-белое против цветного», где он преимущественно достраивает из снимков сферическую перспективу, а также делает коллажи, располагая фотографии по траектории Архимедовой спирали, например, в работе «Тени»;

- геометрические формы кубизма повлияли на художников, решивших сломать стереотипы двухмерности фотографий. Шимон Рогински (Szymon Roginski) и Кася Коженецка (Kasia Korzeniecka) в 2009 г. в совместном проекте «O Mia O» с польским дизайнером Аней Кучинской (Ania Kuczynska), создали фотоколлажи, сначала печатая снимки, затем разрезая их и склеивая в геометрические фигуры, затем составляя из них изображения и фотография результат.

Зная ключевое значение старшего «наставника» по искусству, не



Рисунок 10. «Концентрационный лагерь у реки Хила. Устои» 1990 / панорамный фотоколлаж / 22”x 56”. «Gila River Relocation Camp, Foundations» 1990 / panoramic photo collage / 22”x 56”.

трудно предположить, что в своих коллажах Дэвид Хокни отражает многолетний опыт Пикассо в стиле кубизм, показывая мир с разных сторон и подчеркивая его новые свойства. В 1985 г. Хокни сделал несколько портретов Лауры в разных техниках. Так, использование приемов кубизма, можно наблюдать на литографии «Портрет Матери II» (рис. 8). Также заметно влияние Пикассо в одном из изображений Селии Биртвел (рис. 9), близкой подруги и музы Дэвида Хокни и известного дизайнера по текстилю. Эта сложная, сорока двухцветная литография, совмещает в себе фрагмент портрета, который Хокни делал в 1985 г. для французского журнала Vogue (где так же опубликованы несколько фотоколлажей художника). Фрагмент второго портрета – голова, взятая из литографии «Красная Селия» 1984 г. Такая комбинация создаёт ещё более интригующее представление о британском дизайнере, во многом определившей стиль в моде 60-70-х в тандеме с модельером Осси Кларком. В 1988 году Хокни получает Медаль прогресса – высшую награду Королевского фотографического общества.

Опыт с коллажами повлиял на многих художников, решивших «говорить» этим языком на важные общественно-политические темы. Профессор кафедры искусств в Кливлендском университете на протяжении двадцати четырёх лет, Масуми Хаяси (Masumi Hayashi) в 1997 г. сделала очень личный проект под названием «Американские концентрационные лагеря» (American concentration camps), официально называвшимися «военными центрами перемещения». Фотоколлажи представляют собой археологическую память тех мест, куда в 1942 г, через три месяца после атаки на Пёрл-Харбор, чрезвычайный указ № 9066 президента Франклина Рузвельта, определил переместить почти



Рисунок 11. «Лагерь переселения у озера Туле. Тюрьма» 1992 / панорамныйт фотоколлаж / 27»х 79». «Tule Lake Relocation Camp, Stockade" 1992 / panoramic photo collage / 27»х 79».

120 000 американцев японского происхождения, а также иммигрантов из Японии. Во время этой насильственной депортации из Калифорнии, Орегона и Вашингтона, преимущественно на территории резерваций для индейцев, в одном из десяти лагерей родилась Масуми Хаяси. Реконструируя воспоминания о том времени, Масуми в 1990 г. вновь вернется в лагерь своего рождения у реки Хила (Gila River) с 35-и мм камерой, чтобы методом послойной съемки охватить все 360 градусов пространства, которое сейчас больше напоминает мемориальное захоронение, т.к. теперь эту землю окутывает тишина (рис. 10). Масуми вновь «оживила» эти места с торчащими останками большой канализационной системы и частично сохранившимися резервуарами для воды. Коллективную память в своем проекте она подкрепила аудиозаписями людей, прошедших эти тяжелые годы в изгнании. На сайте художницы идёт речь о том, что интерьеры в лагерях, снятые и смонтированные в панорамные фотоколлажи, представлены в традиции паноптикума - проекта идеальной тюрьмы, предложенного английским философом Иеремией Бентамом в конце XVIII века [6]. Слово паноптикум можно расшифровать с греческого как «пространство, в котором видно все» [7]. Идея постройки тюрьмы такого типа заключалась в тотальном контроле за заключенными, расположенными в камерах по всей окружности из центральной башни. Такой же угол обзора показывает нам Масуми Хаяси в фотоколлаже «Лагерь переселения у озера Туле, Тюрьма» (рис. 11), как идею того, что находившиеся там люди под пристальным контролем, постоянно ощущали на себе слежку, которая подавляла психически.

Очередная награда была вручена Дэвиду Хокни почётным

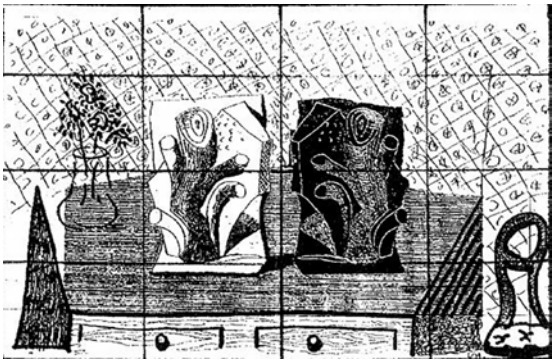


Рисунок 12. Работа, отправленная по факсу на международную 20-ю Биеннале в Сан-Паулу 1989 / Сан-Паулу, Бразилия. Work sent to Sao Paulo 20 Biennale 1989 by fax / Sao Paulo, Brazil.

покровителем Ассоциации искусств Японии в 1989 г. Лауреатом в категории «живопись» в первый год присуждения Императорской премии так же стал Виллем де Кунинг. В этом же году Хокни делает «современный» даже по меркам настоящего времени, жест в искусстве. На международную Биеннале искусства в Сан-Паулу [8], он отправляет свою работу по факсу, предлагая склеить её из составных листов формата А4 (рис. 12), тем самым показывая, что художник способен материализовать своё художественное произведение на расстоянии в нужной ему точке и в заданное им время.

В своем творчестве Дэвид Хокни обращается к разнообразным направлениям и тенденциям изобразительного искусства, как традиционным, так и новейшим, дополняя свои поиски результатами современных исследований в области физики и оптики. Размышляя о перспективе, Хокни показывает на примере своих фотоколлажей особенный эффект визуального восприятия, когда все детали находятся в фокусе, но зритель не может видеть их одновременно. Основным достоинством своих фотоколлажей художник считает включение в работу пространства разделяющего фотографа и объект съемки.

Примечательно, что в своих поисках Хокни не одинок, в том же направлении двигался советский известный ученый, академик, один из основоположников российской космонавтики, Борис Раушенбах, который в своих трудах соединил науку и искусство. С помощью его математических расчётов была создана первая в мире система фотографирования обратной стороны Луны. Проведены коррекции

полёта межпланетных автоматических станций. Исследуя оптические искажения передачи трёхмерного пространства на плоскость экрана, для точной стыковки кораблей «Союз», Раушенбах стал подробно изучать вопросы перспективных искажений в искусстве. Свои выводы он подробно изложил в монографии «Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы» в 1986 г. Ученый сформулировал понятие «геометрически противоречивых систем» о видимых, на первый взгляд, ошибках в перспективе. Объяснил, с точки зрения искусствознания, целенаправленную деформацию изображаемых объектов. Обосновал точность аксонометрической (параллельной) перспективы для изображения «среднего» плана, т.е. близких видимых предметов. Опроверг распространённое мнение о том, что мастера иконописи по «не знанию» изображали обратную перспективу на иконах при построении пространства. На самом деле, по мнению ученого, это является частным случаем грамотного использования обратной линейной перспективы, которая подходит для изображения «ближнего» плана на картине. Это являлось художественным средством при написании икон, когда художники передавали через них богословский, символический смысл. Для изображения «дальнего» плана больше всего подходит ренессансная модель прямой перспективы. Все эти тезисы входят в общее понятие перцептивной перспективы, основанной на изучении Раушенбахом того, как наш мозг анализирует и отображает информацию, попадающую на сетчатку глаза. Учитывая в процессе исследования биологическое строение глаза, настройку аккомодации и погрешность восприятия человеческим мозгом глубины пространства, когда при распознании отдельного предмета, мозг тут же наделяет его физическими величинами для измерения, ориентируясь на предшествующий перцептивный опыт. Не менее интересны исследования Раушенбаха о константном восприятии формы, изложенные в книге «Пристрастие» 1997 г. в главе «Гармония и алгебра».

Следуя этим научным поискам, Хокни решает с помощью множества снимков, сделанных по определенной системе, создать работу в технике фотоколлажа, которая могла бы передать естественное видение Гранд-Каньона. Используя различные техники и современные технологии,



Рисунок 13. «Южный край Гранд-Каньона, огражденный перилами» Аризона октябрь 1982 / фотоколлаж / 105.7 x 344.1 см. «The Grand Canyon South Rim with Rail» Arizona October 1982 / photographic collage / 105.7 x 344.1 cm.

Хокни стремился передать глубину пространства, ощущение присутствия, полноту сенсорного восприятия при созерцании панорамы. В 1982 г. фотоколлаж «Южный край Гранд-Каньона, огражденный перилами» был напечатан, но он не удовлетворил художественный вкус автора, который посчитал его похожим на фотообои (рис. 13). Такие недостатки фотоколлажей Хокни, как однообразие фактуры, цвета, были отмечены самим художником в качестве общих недостатков фотографии как медиа. До этого, художник не раз говорил, что современное телевидение, с возможностью переключать каналы в любом порядке, так же является прототипом собранного коллажа для зрителя, который фиксирует индивидуальные образы в памяти. По словам Хокни, он хотел «сфотографировать нефотографируемое… Это самое большое пространство, на которое вы можете смотреть, у которого есть край» [9].

Влияние коллажей Хокни можно наблюдать в интересном проекте «Йосемити во времени: ледниковые периоды, синхронизация деревьев, призрачные реки», в основе которого находятся фотоколлажи с пейзажами, которые воплотили в коллаборации фотографы Марк Клетт, Байрон Вулф и арт-критик Ребекка Солнит, написавшая три эссе для книги. Их работа была опубликована в 2004 г. и носит исследовательский характер раскрывая временные изменения в Долине Йосемити. К примеру фотоколлаж 2003 г. «Вид с перил на вершину ледника, соединяя снимки Анселя Адамса с Карлтоном Уоткинсом» (рис. 14). Такие работы представляют собой многомерные композиты, где за основу были взяты снимки пейзажей Западной Америки 19-го



Рисунок 14. «Вид с перил на вершину ледника, соединяя снимки Анселя Адамса с Карлтоном Уоткинсом» 2003 / Центр Креативной Фотографии, Университет Аризоны. «View from the handrail at Glacier Point overlook, connecting views from Ansel Adams to Carleton Watkins» 2003 / Center for Creative Photography, University of Arizona.

века известных фотографов Эдварда Мейбриджа, Эдварда Уэстона и Анселя Адамса. «Рефотографии» этих мест были сделаны снова и с помощью полароидных снимков, сканера, факса и современных цифровых технологий, Марк, который живет в Аризоне и Байрон, находящийся в Калифорнии, сотрудничая по электронной почте, смогли собрать воедино пейзажи в большие панорамные коллажи. Фотография, как форма визуального исследования, помогла Марку и Байрону в «исследовании стратиграфических слоёв и физических и культурных изменений в них во времени и пространстве.» [10]

Подобный опыт восприятия описывал Хокни, говоря, что наложение изображений друг на друга подобно соединению двух временных отрезков. «Я думал, что делаю время, но на самом деле создавал пространство. Тогда ты понимаешь, что время и пространство - одно и то же» [11]. После практики с фотоколлажами, художник принимает решение искать новые способы видения мира, в восприятии которого мы еще не достигли объективности. То, как работают наши глаза, напрямую связано с деятельностью мозга, а холст является весьма условным предметом, на который проецируется реальность. Эти размышления вдохновили Хокни на то, чтобы передать весь огромный масштаб Гранд Каньона через плоскостное изображение планов в классической живописной технике. Художник приходит к выводу, что



Рисунок 15. «Большой Гранд-Каньон» 1998 / 60 холстов, масло / 207.0 x 744.2 см / Национальная галерея Австралии. «A Bigger Grand Canyon» 1998 / oil on 60 canvasses / 207.0 x 744.2 cm / National Gallery of Australia.

восприятие - психофизическая, а не математическая, проблема. Поэтому не следует искать решение, ориентируясь только на опыты с техникой, а стоит довериться интуитивному отображению образа через живопись.

Спустя некоторое время Хокни вернулся на Гранд-Каньон. На этот раз мастер решил работать исключительно как живописец. Он снял простенькую комнату у самого края Каньона на неделю. Каждый день художник смотрел, рисовал, думал о своей задаче показать пространство этого места. Кульминацией стало написание двух произведений в 1998 г. Причем, если картина «Большой Гранд-Каньон», написана с использованием фотоматериала, то в работе «Ближний Гранд-Каньон», Хокни отказался от ориентирования на фотографии и использовал материал эскизов и зарисовок, набранный в течении нескольких поездок к Каньону (рис. 15)**.** Решение уйти от фотографического материала было осознанным, так как Хокни всегда считал, что камера отдаляет изображаемое на расстояние, увеличивает дистанцию между зрителем и изображаемым объектом. Вот откуда появилось добавление «ближний» в названии работы. И если анализ формы привел Пикассо к кубизму, то для Хокни этот путь - результат многочисленных опытов с коллажами. Однако не удовлетворенный ими с эстетической точки зрения, он возвращается к уже переосмысленной живописи на холсте. Каждая из двух больших работ Хокни 1998 г. состоит из шестидесяти холстов обычного формата. Многосоставность полиптиха, который, скорее, можно определить, как грандиозное многочастное панно - создает подобие виртуальной реальности. Работы очень интересно выполнены с точки зрения техники. Являясь, по сути, монументальными

полотнами, они разбиты на составные части. Размер каждого полотна составляет 123 х 427 см. Собранные вместе шестьдесят одинаковых холстов образуют пять рядов по двенадцать подрамников. Так Хокни решил технические проблемы с транспортировкой картин. В «Большем Гранд-Каньоне» прослеживается параллель - использование небольших холстов, как фотографий, в его фотоколлажах. Таким образом, мы понимаем, что «joiners» нашли свое неожиданное продолжение в живописи Хокни, обновив пейзажный жанр (казалось бы, исчерпавший себя ещё в XIX в.).

Как было замечено выше, работы Хокни в области пейзажа приобретают новый ракурс, благодаря его сотрудничеству с театром. Так холсты, посвященные Гранд-Каньону, напоминают декорации к музыкальной драме Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда», поставленной в 1987 г. в Театральном центре Лос-Анджелеса. В декорациях Хокни с помощью сценографических эффектов стремится сократить расстояние между зрительным залом и сценой, подобно тому как он стремился свести к минимуму расстояние между передним планом своих картин и зрителем. Серия живописных работ, связанная с оформлением декораций к опере «Тристан и Изольда», является своеобразным примером неоэкспрессионизма 1980-х гг. Хокни использует ряд кубистических приемов, таких, как совмещение фронтальной и профильной проекции, что, безусловно, выдает влияние картин позднего Пикассо.

В 1981 г. Хокни предлагают работу по воссозданию декораций к балету «Парад», премьера которого состоялась 18 мая 1917 г. в парижском театре Шатле, где когда-то блистали «Дягилевские сезоны». Музыка к балету была сочинена Эриком Сати, в основу либретто легли стихи Жана Кокто, хореографом и главным исполнителем был Леонид Мясин, а манифест для премьеры балета, под названием «Новый дух», написал Гийом Аполлинер, впервые в истории употребив термин «сюрреализм» как сверхреализм. Поэт назвал этот спектакль «более правдивым: чем сама жизнь» [12]. Постановка оказалась вехой, переломным произведением в истории музыки и театра начала XX века. Примечательно, что автором декораций и костюмов выступил Пабло Пикассо, художник, с которым Хокни ещё в начале



Рисунок 16. «Художник и Модель» 1973-1974 / офорт / тираж 100 / 75 x 57 см. «Artist and Model» 1973-1974 / etching / edition 100 / 75 x 57 cm.

своей художественной деятельности построил некий творческий метадиалог. Художникам так и не довелось встретиться, Пикассо умер в 1973 г, но он продолжал оказывать огромное влияние на Хокни, который посвящает великому модернисту офорт, датируемый 1973-1974 гг. под названием «Художник и модель» (рис. 16). В этом произведении Хокни, в образе обнаженной модели зеркально отражает позу художника, намекая на некое неравноправие между ними. Кроме того, Хокни позирует не как натурщик, но как модель для погрудного портрета, нижней «рамой» которого становится край стола. Важно отметить, что художник, изобразивший себя под склонившейся в проеме окна пальмой, напоминает нам нагого, беззащитного, неискушенного первородного человека под Древом познания, только начинающего свой путь, в то время, как Пикассо, уверенно держащий в своих руках лист бумаги и карандаш, кажется нам самим Творцом. Хокни будто бы говорит, что именно Пикассо пробудил в нём дух художника, открыв пути исканий и экспериментов. Возможно, что чувство глубокого уважения Хокни к Пикассо сыграло важную роль в работе художника над возрождением декораций к балету «Парад», где мастер предстает преемником и продолжателем патриарха международного модернизма. Реконструируя костюмы Пикассо образца 1917 г., художник, тем не менее, предлагает собственное сценографическое решение, пишет театральный задник, взаимодействуя с художественным миром Пикассо.

В 1991 г. Хокни работает над декорациями сразу к двум операм. Это опера Джакомо Пуччини «Турандот» по мотиву сказки Карло Гоцци для одного из крупнейших в США театре Лирической оперы Чикаго (премьера состоялась в 1992 г.). В том же году Хокни работает над оформлением оперы Рихарда Штрауса «Дама без тени» в знаменитом Королевском театре в Ковент Гардене. Сочетание философского либретто австрийского писателя Гуго фон Гофмансталя и сложной

партитуры эклектичной музыки Штрауса, погружают оперу в мир аллегорий, где в двух царствах – антагонистах, разворачивается история о самопожертвовании, как акте безусловного добра. Постоянным лейтмотивом оперы является тема материнства. Отсутствие у одухотворенного человека тени, как отсутствие у женщины способности быть прародительницей. Интересно отметить, что директором постановки был человек, открывший для Девида Хокни мир оперы почти двадцать лет назад. Именно он пригласил художника в имение Глайндборн, работать в свободной манере над декорациями оперы «Похождения повесы», где художественный стиль работы Хокни можно описать как линейно-графический. На этот раз Джон Кокс видел в постановке живописную задачу, воплотив её с помощью синестетического подхода Девида Хокни, воспринимающего музыку в пространстве через цвет и форму. «У меня есть небольшая личная миссия, которая заключается в том, чтобы представить опере ощущение более широких возможностей в ее визуальной реализации. Опера рискует попасть в набор визуальной лексики» - пояснил в интервью директор постановки [3]. Таким образом, комбинации цвета и плотность освещения, в соответствии со звуковой сценой, определяют оперу «Дама без тени» к жанру визуальной музыки. Хокни, работая над декорациями, всегда создавал трёхмерные модели – макеты сцены. Соотношение абстрактных форм и графические приемы в монументальных работах, приближают творческий потенциал художника к уровню зрелого Матисса, автора проекта Капеллы Чёток в Сен-Поль де Вансе, занимавшегося так же сценографией и эскизами костюмов для русских балетов на музыку Стравинского в 1920 г. и на музыку Шостаковича в 1937 г, по заказу Дягилева. В дизайне оперы Штрауса у Девида Хокни центральным элементом является зигзагообразная дорога, уходящая в глубь сцены. Меняя свою форму по походу действия музыкально-драматического произведения, дорога остается ключевым элементом, о чём свидетельствует афиша к постановке, дополненная рукописным шрифтом автора, плакат выпущен Королевским оперным театром, один из экземпляров находится в коллекции музея Виктории и Альберта в Лондоне. Крупные формы декораций сочетаются с ажурными орнаментами, погружая



Рисунок 17. Дизайн декораций для оперы «Дама без тени» / 1992 / Королевская Опера / Лондон. Stage design for «Die Frau Ohne Schatten» / 1992 / performed at The Royal Opera/ London.

зрителей в сказку, где вся постановка подчинена волшебству восточных легенд, перемешанных с фольклорными элементами сюжета (рис. 17). Возможно это совпадение, но меня привлекает акцент на важную роль игры цвета и что одними из главных действующих лиц в постановке является Барак, красильщик по профессии, со своей супругой. Затемнённая манера, печальный молчаливый образ Императрицы, добавляют «Женщине без тени» мистическое настроение, погружая с помощью метафор и абстракций в творческий акт Хокни. Интеграция дизайна в опере прошла на таком глубоком уровне, что, как выразился Кокс, мы «слышимый глазами» музыку.

Параллельно Дэвид Хокни создает серию «новейших картин», которая тесно связана с работой художника над декорациями к опере Рихарда Штрауса. Разрабатывая сценографию ко всем перечисленным спектаклям, художник параллельно размышляет о проблеме пейзажа, который отождествляет с театральным пространством (и наоборот). По мнению Хокни, работа с пейзажем не завершается в мастерского художника, но завершается воображением зрителя, который как бы надевает стереоскопические очки и «проникает» в картину. Пейзажи Хокни приобретают особенные пространственные эффекты не без влияния театральных работ художника. Важную роль здесь сыграли скульптуры-инсталляции и трехмерные модели сценического оформления постановок.

В конце 1990-х гг. Хокни вновь обращается к теме пейзажа своего родного Восточного Йоркшира, переосмысляя его. Здесь

он отказывается от законов световоздушной перспективы, как бы возвращая нас к раннеренессансному пониманию пейзажа, и, даже, к проблеме «метафизического ландшафта» в символистском панно. Пейзажи из его родного города выполненные в «классической» технике комбинируются с работами, сделанные с помощью смартфонов, камер и цифровых планшетов. Доминирующим мотивом этого цикла является образ дороги – бесконечной, уходящей за горизонт, уводящей в глубины лесов и полей, ненаселенной, необетованной земли, так что сам зритель, стоящий у края полотна, включается в него, как стаффаж, ибо масштаб грандиозного полотна делает фигуру зрителя соразмерной пейзажу. В этом состоит парадокс «интерактивного» пейзажа Хокни, который придает старинному жанру современное, актуальное звучание. Тема дороги прочитывается им скорее, как образ «пути», выбор которого - за каждым из нас («Дорога к Йорку через Следмер» 1997 г, «Дорога через Вулдс» 1997, «Холм Гэрроуби» 1998 г.). Примечательно, что для выставки Хокни в Королевской Академии в 1999 г. отвели самый большой зал, в котором за месяц до этого экспонировались «Кувшинки» Моне и таким образом Хокни заявляет о себе не только как мастер станковой картины, но и как выдающийся монументалист – способный обуздать архитектурное пространство, связать архитектуру с живописью, добившись синтетических решений.

Крупнейшим событием художественной жизни Великобритании в 2012 г, стало назначение Дэвида Хокни членом британского Ордена Заслуг [13]. Большое значение имело для Хокни приглашение от Ассоциации художников Великобритании и Королевской Академии Художеств, организовать свою персональную выставку. Огромные исторические залы академии инспирировали появление новых монументальных пейзажных панно Хокни, таких как «Прибытие весны в Вулдгейт» (рис. 18). Размер картины в длину составляет почти десять метров. Эта работа, написана в технике масляной живописи, отличаясь от других 52 пейзажей Восточного Йоркшира, нарисованных Хокни на iPad и распечатанных для экспозиции. Помимо того, здесь демонстрировались сценографические макеты, видео, видео и фотоматериалы, рисунки, созданные углем, а также с помощью современных гаджетов. Это была ещё одна уникальная



Рисунок 18. «Прибытие весны в Вулдгейт» Восточный Йоркшир с Дэвидом Хокни у картины / 2011 / (двадцать одиннадцать) / 32 холста, масло / 365.8 x 975.4 см (каждый холст 91.4 x 121.9 см). «The Arrival of Spring in Woldgate» East Yorkshire with David Hockney infront / 2011 / (twenty eleven) / oil on 32 canvases / 365.8 x 975.4 cm (each 91.4 x 121.9 cm) / one of a 52-part work.

возможность проявить себя в качестве художника-монументалиста, взаимодействующего с величественной палладианской архитектурой залов. Панорамные пейзажи Хокни можно назвать переломными в истории этого жанра: монументальный размах образа приближает нас к проблематике круговой диорамы, грандиозной сцены, стирая грань между реальным и иллюзорным пространством.

Самая полная ретроспектива, когда-либо посвященная работе Дэвида Хокни, открывшаяся в лондонской галерее Тейт в феврале 2017 г. побила все рекорды по посещаемости – за четыре месяца её увидели почти пол миллиона человек. Позже выставка была представлена в Нью-Йоркском Метрополитен музее и Центре Помпиду в Париже, где так же имела ошеломляющий успех. Зрителям посчастливилось увидеть обзор достижений художника во всех направлениях, включая живопись, рисунок, фотографию, видео и их комбинацию, например привнесение в пейзаж особенных эффектов новейших мультимедийных технологий. Так, в одном из залов находилась видео инсталляция «Четыре сезона», снятая на 18 камер,

вмонтированных в фургон автомобиля. На выставке так же были представлены три новые работы 2017 г, посвященные исследованию обратной перспективы. Все они написаны на симметричных шестиугольных холстах не стандартной формы. Центральная картина произвольно цитирует «Благовещение» - алтарный образ визита архангела Гавриила к деве Марии, написанную в XV веке фра Беато Анжелико. Хокни помещает её в конце экспозиции, напоминая нам, что его творческий путь как художника-исследователя начался с найденной репродукции этой работы. Выставка, приуроченная к восьмидесятилетнему юбилею художника, является самой масштабной и, кажется, подводит итог его творчеству, показывает вклад в историю современной культуры.

Примечания:

1. Livingstone M. David Hockney. London, 1987, P. 200.

2. Cited in Nick Stangos, ed., David Hockney by David Hockney, London 1984, P. 124

«…it took me about two weeks to paint the splash. I loved the idea, first of all, of painting like Leonardo, all his studies of water, swirling things. And I loved the idea of painting this thing that lasts for two seconds; it takes me two weeks to paint this event that lasts for two seconds. Everyone knows a splash can't be frozen in time, so when you see it like that in a painting it's even more striking than in a photograph.»

3. Джон Кокс, в интервью с Энтони Питти о Дэвиде Хокни, 31 октября 1992, «The Independent», британское интернет-издание.

URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-colourful-double-act-die-frau-ohne-schatten-reunites-david-hockney-with-director-john-cox-the-man-1560507.html

«A colourful double act: Die Frau ohne Schatten reunites David Hockney with director John Cox, the man who brought the artist into opera nearly 20 years ago. Here the director talks to Anthony Peattie about their collaborations».

4. Многочастные работы, сделанные объединением различных снимков, от английского слова «join» – связь, соединение, соединяться, объединяться, сливаться, граничить, друг с другом.

5. Рыков А. В. Дэвид Хокни и проблемы современной английской фигуративной живописи: дис... канд. искусствоведения: 17.00.09.-М.: РГБ, 2003, С. 233.

6. Masumi Hayashi Photography «American Concentration Camps: Map».

URL: http://www.masumihayashi.com/html/map.html

7. Загадочные слова. Словарь интеллектуала

URL: http://diastyle.ru/society/mysterious-words

8. Биеннале искусства в Сан-Паулу (порт. Bienal Internacional de Arte de São Paulo) — международный фестиваль искусства, основанный в 1951 году, который с тех пор проводится каждые два года в городе Сан-Паулу, Бразилия. Это второй по возрасту подобный фестиваль, созданный с оглядкой на Венецианскую биеннале, существующую с 1895 года.

9. Дэвид Хокни, цитируемый в «Интервью Лоуренса Вешлера», в каталоге к выставке Дэвида Хокни: «Наблюдая пейзаж / находясь в пейзаже», Лос-Анджелес: LA Louver, 15 сентября - 24 октября 1998 года, стр.28.

David Hockney, quoted in «Interview by Lawrence Weschler", in David Hockney: «Looking at landscape / being in landscape», Los Angeles: LA Louver, 15 September—24 October 1998, p.28.

Hockney wanted 'to photograph the unphotographable. Which is to say, space … There is no question … that the thrill of standing on that rim of the Grand Canyon is spatial. It is the biggest space you can look out over, that has an edge'.

10. From book of Angela Faris Belt «The Elements of Photography. Understanding and Creating Sophisticated Images.» 2013 by Focal Press / Project «Yosemite im Time: Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers» / P.90

11. Hockney, interviewed in David Hockney: en perspective, documentary film by Monique Lajournade and Pierre Saint-Jean, Paris: Canal+/ Mirage Illimité/ Grand Canal, Centre Georges Pompidou, 1999. For recent examinations of the role of Cubism, photo-collages etc., see Reinhold Misselbeck (ed), David Hockney: Retrospektive photoworks, Cologne: Editions Braus, Museum Ludwig Köln, 1997; Gerard Regnier and Didier Ottinger (eds), David Hockney: Dialogue avec Picasso, Paris: Musée Picasso, Editions de Ia reunion des musées nationaux, 1999.

«a Cubist idea ... when you put one piece of paper on top of another… you put two pieces of time together, [and] therefore make a space. I thought I was making time, then you realise you're making space… Then you realise time and space are the same thing.»

12. «В этом новом союзе ныне создаются декорации и костюмы, с одной стороны, и хореография — с другой, и никаких фиктивных наложений не происходит. В «Параде», как в виде сверхреализма, я вижу исходную точку для целого ряда новых достижений этого Нового духа.» Гийом Аполлинер, «Новый дух», 1917.

13. Орден Заслуг (англ. Order of Merit) — отличительный знак членов ограниченного общества (ордена), учрежденного в Великобритании в 1902 году королём Эдуардом VII. Глава ордена — Британский монарх.

Библиография:

1. Всеобщая история архитектуры, том 5., Архитектура Западной Европы XV-XVI веков., Эпоха Возрождения., Москва., 1967.

2. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы., Москва., 1986.

3. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Москва., Наука, 1981.

4. Рыков А. В. Дэвид Хокни и проблемы современной английской фигуративной живописи: дис... канд. искусствоведения: 17.00.09.-М.: РГБ, 2003.

5. Hockney, D., Joyce, Paul. Hockney on «Art». Conversations with Paul Joyce. Boston, New York, London, 1999.

6. Hockney D., Stangos N. (ed.). That's the way I see it. London, 1999.

7. Livingstone M. David Hockney. London, 1987.

8. Swed M., opera review., 'Tristan,' Hockney's beautiful beast., Much is improved in L.A. Opera's revival, but the production is still hard to stage., January 21, 2008

9. URL: http://articles.latimes.com/2008/jan/21/entertainment/et-tristan21

10. jfkturner, The Delights of Seeing «Cubism, Joiners and The Multiple Viewpoint» URL: http://thedelightsofseeing.blogspot.ru/2011/03/cubism-joiners-and-multiple-viewpoint.html

11. Cordon G., Hockney notes Picasso's balls., That's How The Light Gets In., November 1, 2009.

12. URL: https://gerryco23.wordpress.com/2009/11/01/hockney-on-picassos-balls/

13. Russell J., David Hockney's designs for met opera's "parade"., The New York Times., February 20, 1981.

14. URL: http://www.nytimes.com/1981/02/20/arts/david-hockney-s-designs-for-met-opera-s-parade.html

Ли Ицянь

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО В ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ

Проанализированы тенденции эволюции стилистических качеств художественного стекла в контексте истории искусства Китая. Выделены специфические особенности национальной традиции декоративно-прикладного искусства. Уточнена роль китайского художественного стекла в русле общемировых тенденций.

It's considered the trends in the evolution of stylistic qualities of art glass in the context of Chinese history of art. Specific features of the national tradition of arts and crafts are revealed. The role of Chinese artistic glass in the mainstream of global trends is specified.

Ключевые слова: art glass, arts and crafts, applied arts, Chinese art, Chinese culture.

Keywords: landscape sculpture, urban sculpture Chinese sculpture, contemporary sculpture

Художественное стекло для Китая — древнее и одновременно молодое искусство. Стекло является своеобразным материалом, его пластичность и изменчивость создают многозначность и обилие форм. В то же время данный материал таит в себе притягательную силу для современного эстетического сознания, поэтому за последние полвека стекло стало для современных художников источником вдохновения, содержащим в себе богатый потенциал и широкое пространство для творчества. Здесь искусство стекла опирается на нон-функционализм и за основу принимает эстетическое удовольствие.

В русле тенденций современного искусства художественное стекло обрело свой собственный уникальный язык и средства выразительности. Современные художники по стеклу освободились от скованности материалами и «одержимости» техниками, стекло стало для них носителем абсолютно нового искусства, способом свободного выражения чувств и идей.

Обладающее особой притягательной силой, стекло невозможно сравнить ни с одним материалом, его пластичность, многообразие, а также разнообразие форм, которое оно может принять, — все это предоставляет неограниченное поле возможностей для творчества.

Художественное стекло занимает в истории искусства и ремесла Китая особое место. В древности развитие данного вида искусства не достигло тех же высот, что и фарфор, изделия из яшмы и бронзы. Именно поэтому эпоха правления династии Цин (1638–1911), когда искусство стекла, с одной стороны, унаследовало традиции предыдущих эпох, а с другой — позаимствовало некоторые западные методы и испытало влияние западной эстетики, стало временем пика его развития и расцвета.

К началу эпохи правления династии Цин христианские миссионеры, прибывавшие в Китай с целью распространения своей веры, несли также и другие аспекты западной культуры и науки, такие как астрономия, математика, архитектура, искусство и т.д. При дворе производство стеклянной утвари началось во времена Канси (*девиз правления императора из династии Цин* (собственное имя Сюанье), 1662–1722). В этот период мастера по стеклу, взяв за основу унаследованную от прежних времен традицию производства, смогли объединить ее с новыми прогрессивными техниками западного искусства, чем привлекли к художественному стеклу много внимания и вдохнули в него новую жизнь.

В период правления Канси основным было производство монохромных стеклянных изделий, — сосудов, выдуваемых из стекла одного цвета. Основными цветами были белый, желтый, синий, зеленый, красный, жемчужный, молочно-белый, цвет «арроурута корня лотоса» (крахмал, получаемый из корня лотоса при смешении с водой придает ей легкий розово-сиреневый оттенок), «неба, прояснившегося

после дождя» [1]. Для пекинского производства стекла важным было использования материала из мастерских в Бошани (провинция Шаньдун), из которого при большой температуре изготовлялись различные изделия.

В эпоху правления императора Цяньлуна (девиз правления императора Хунли, 1736–1795) наиболее выдающимися произведениями искусства художественного стекла были изящно выполненные табакерки бияньху. Наиболее известны императорские мастерские — Синь, Лэ и Юань. Табакерки мастерской Синь выполнены особенно тонко, их окраска напоминает драгоценные камни. Один из видов табакерок этой мастерской выполнен из стекла цвета арроурута корня лотоса, в полупрозрачном материале содержатся крохотные, подобные жемчужинам, пузырьки, верхний, рельефный слой стекла обычно красного цвета, либо пятицветный.

В изготовлении стеклянных табакерок в мастерских Лэ также в качестве основы использовался цвет арроурута корня лотоса, дополненный снежно-белым, а в качестве декора — сменяющие друг друга пурпурный и сочно-зеленый, что отличало эти работы от произведений Синь и Юань. Особенностью стеклянных табакерок Юань является их вес и тонкие стенки, стекло имитирует раковину тридакны, верхние слои выполнены из стекла разных цветов: красный и синий имитируют драгоценные камни, желтый настолько походит на золотистый янтарь, что кажется, будто на свету видны его тонкие прожилки.

Помимо цветочных мотивов, распространена гравировка на тему царства небожителей, диковинных птиц и редких зверей, а также мотив, который называется «пещера персиковых цветов» — изображение, подобное многоцветной россыпи звезд на небосклоне. Таковы основные виды стеклянных табакерок, производимых в императорских мастерских Пекина, кроме того, среди всего многообразия подобных изделий они выделяются малыми размерами — до 3 см, а также особым изяществом и филигранностью.

С конца XVII века до 1720–1730-х гг. технология производства и обработки стекла в империи Цин непрерывно приобретала зрелую законченную форму, стиль изделий, поначалу испытавший сильное

влияние западного искусства, постепенно стал все больше проявлять характерные особенности китайской культуры. В третьем лунном месяце 1723 г. был записан эдикт императора Юнчжэна (1723–1735), в котором говорилось: «Несмотря на то, что утверждается, будто сейчас искусство изготовления стекла достигло совершенства, его недостаток заключается в чрезмерной схожести с заморскими товарами. Отныне стеклянные изделия должны соответствовать внешнему облику и характеру империи Цин!» [3].

Эстетические предпочтения императоров Юнчжэна и Цяньлуна сильно повлияли на стиль художественного стекла того времени, который к концу XVIII века уже заметно отличался от «изящной простоты» времен Канси. Как и в других видах искусства, в производстве художественного стекла не только форма произведений стала более пышной, но и рисунок усложнился, появилось большое количество разнообразных мотивов: драконы, фениксы и другие мифологические животные, птицы, рыбы, цветы и травы, пейзажи, люди и т.д. Выражено было подражание глиптике и изделиям из яшмы, главной особенностью этих произведений становилась особая тонкость в проработке деталей. О многослойном стекле говорили: «Грани, тонкие как волосок, ощущаются при прикосновении» [4].

В действительности, при подробном изучении мы можем обнаружить, что западноевропейское искусство художественного стекла в определенной степени повлияло на данный вид искусства в Китае в периоды правления Юнчжэна и Цяньлуна. Впрочем, не меньшее значение имело также изучение национальных традиций. Это проявилось, к примеру, в создании бутылей из резного стекла периода правления Цяньлуна. Китайские мастера были вдохновлены бело-синим фарфором Цинхуа, поэтому в применении цвета и узора изо всех сил старались подражать этой манере, техника выдувания стекла, а также китайское традиционное искусство резьбы по камню (яшма и нефрит) слились здесь в единое произведение искусства, отвечающее эстетическим предпочтениям того времени.

Китайское художественное стекло постепенно перестало быть придворным искусством, существующим только в пределах императорского дворца. В то же время, начиная с последних лет

существования империи Цин, Китай входит в эпоху индустриализации, стекольное производство ограничивается практическим аспектом, и область художественного стекла в это время пребывает в упадке. По-прежнему производилась только посуда, имеющая непосредственное бытовое предназначение, а традиция изготовления художественной утвари из стекла, росписи глазурью, изготовления ваз и т.д. ослабевала вплоть до 1950-х гг. прошлого века. Начало же расцвета современного искусства стекла приходится на 1980-е гг. К началу XXI века многие вузы Китая, такие как Институт изобразительного искусства при университете Цинхуа и Институт изобразительного искусства Шанхайского университета открыли мастерские художественного стекла, ознаменовав вхождение данного вида искусства в эру академизма.

В 1960-е гг. художественное движение, возникшее в американских мастерских, оказало значительное влияние на искусство стекла. Из материала, использующегося в техническом производстве, стекло превратилось в часть художественного искусства. Этот переход не только расширил творческие способности деятелей искусства, но и пробудил дух новаторства в дизайнерах по стеклу.

С того времени, как художники самостоятельно или объединившись начали создавать мастерские, исходной точкой их творчества было выражение художественной мысли; участие в выставках стекла способствует взаимодействию работников искусства, а принятие разного рода заказов и декоративных работ также является для художника возможностью демонстрации своего творчества и поддержания постоянной работы мастерской. В дополнение к этому, все больше появляется художественных стекольных мастерских, работники которых исходят исключительно из интересов общества в своей работе.

Эта тенденция становится повсеместной, например, в таких местах производства стекла, как Чехия (Богемия) или Мурано в Италии. Мурано — это место, где наиболее всего сконцентрированы мастерские художественного стекла, там собираются лучшие в мире стеклодувы, многие из которых уже стали самостоятельными деятелями искусства. После 1960-х гг. целый ряд специалистов по художественному стеклу в США получил приглашения в Мурано, что придало этому

месту новые жизненные силы. Мастера искусства, обладающие превосходными техниками, совместно выполнили изделия, которые обладают определенной силой воздействия, это не только дало современному искусству стекла «шанс на выживание», но и установило связь между традиционным производством стекла и современными художественными концепциями.

Широкое распространение и развитие движения мастерских художественного стекла дало возможность появлению личных мастерских, с точки же зрения специализированных знаний, стекло открыло для деятелей искусства целый мир изменений и превращений. Что касается внешней среды, то, неотрывно следуя за созреванием художественного стекла как искусства, мастерские также находятся в процессе постоянного изменения.

В дальнейшем идея мастерской художественного стекла вошла в Королевскую академию художеств в Лондоне и быстро распространилась по всей Европе. С этого времени искусство стекла вышло за рамки коммерческой модели, обрело новую волю к жизни и силу выразительности, художественное образование вывело его на уровень международных кросс-культурных коммуникаций, а также создало большое количество художников по стеклу. В то же время, художники по керамике, фарфору, металлу и проч. также начали проводить более глубокое исследование материалов, что позволило более полно выражать индивидуальность в творческом акте. Художественное стекло стало частью современного искусства, особо привлекая внимание своими специфическими чертами.

Чтобы выразить замысел, художники используют язык искусства стекла, в будущем же основной тенденцией станет смешение скрытых смыслов и эстетического чувства. Харви Литтлтон, один из «передовиков» такого подхода среди американских мастеров, говорил: «Подход современных художников заключается в постоянном исследовании и переосмыслении старых концепций, поиске новых способов выразительности в материалах и творческом процессе. Можно даже сказать, что этот процесс исследования уже сам по себе является результатом. Пусть даже знания в области физики и химии могут расширить возможности в работе со стеклом, однако они не

смогут породить искусство. Только через бесконечный творческий поиск можно раскрыть характер и сущность стекла, и более того — выразить богатый внутренний мир художника» [2].

Бурно развивающееся в художественных институтах Китая искусство стекла также соответствует идее современного искусства о культурной коммуникации, от начала и до конца следуя концепции культурного обмена и веры в познание. Если искусство стекла вырастет до уровня теории и методологии, идеологии, человека и общества, то оно будет взаимосвязано со всеми отраслями науки. Согласно развитию современного искусства, основной тенденцией является многообразие форм. Современный язык искусства уже вышел за пределы таких традиционных видов искусства, как масляная живопись, скульптура, фотография, тогда как постоянно развиваются новые формы, такие как инсталляция, перформанс, медиа и т.д. Широко распространившееся за несколько десятилетий движение мастерских художественного стекла также получило мощный импульс такого рода концепций современного искусства.

Золотой век производства стекла в истории Китая — это, безусловно, время правления Канси, Цяньлуна и Юнчжэна, трех императоров династии Цин (1644–1912). Образование люличана (отдела министерства промышленности при маньчжурах, ведавшего производством фарфора) при императорском дворе указывает на то, что императоры Цинской династии придавали большое значение производству стекла. Из-за такой любви правителей к этому виду производства, в развитие люличана, а, соответственно, в производство и обработку стекла, всегда вкладывались большие средства, что неизбежно привело к развитию художественного стекла на этой базе.

Европейские миссионеры, приезжавшие в Китай и участвовавшие в производстве и обработке стекла, давали возможность интеграции западных передовых и китайских традиционных техник работы со стеклом, что в результате привело к пику производства стекла в Китае. Переломным моментов в истории развития стекольной промышленности стало время правления Юнъяня (1796–1820), в этот период времени придворная стекольная мастерская пришла в упадок, уровень производства постепенно снизился, и к правлению Пу И (1909–1911)

придворная стекольная мастерская и люличан окончательно закрылись, вместе с чем закончилось время поставки стекольной продукции для императорского двора.

Оригинальные методы, применяемые сегодня в искусстве стекла, зачастую основаны на синтезе и пересечении, материал же используется лишь в качестве носителя языка искусства, действительной является концепция его выразительности. Это позволяет не только перейти от внешних свойств материала к внутренним качествам и полноценно выразить его природу, но также и высвободить через него творческие силы и потенциал художника, вдохнуть в него новую жизнь. Произведение искусства, выполненное из стекла, воспроизводит не только внешнюю форму или колорит, но в большей степени — состояние и жизненный опыт, когда мутное и беспокойное вдруг становится чистым и свободным.

Примечания:

1. *Гань Фуси*. Исследование китайского древнего стекла // Материалы Пекинской ежегодной научной конференции, посвященной изучению искусства стекла. — Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 1986. — С. 53.
2. *Лю Ган*. Зарубежное искусство стекла. — Шанхай: Шанхайская книга, 2004. — С. 88.
3. *Пань Цзиньлун*. Стекольное мастерство. — Пекин: Цингунъе, 1994. — С. 48.
4. *Хань Юймэн, Дун Цзуньжу*. Техники стекольного декорирования. — Харбин: Хэйлунцзян Мэйшу, 2001. — С. 75.

Библиография:

1. *Гань Фуси*. Исследование китайского древнего стекла // Материалы Пекинской ежегодной научной конференции, посвященной изучению искусства стекла. — Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 1986. — С. 53–56.
干福熹.中国古玻璃研究4年北京国际玻璃学术讨论会论文集.中国建筑工业出版社,1986.
2. *Лю Ган*. Зарубежное искусство стекла. — Шанхай: Шанхайская

книга, 2004. 刘刚.外国玻璃艺术.上海书店出版社,2004. — 154 с.

3. *Люси Смит Э.* История ремесла: роль ремесленника в обществе / пер. с англ. Чжу Чуня. — Ханчжоу: Изд-во Института искусств Ханчжоу, 2006. 爱德华·露西·史密斯.世界工艺史〔M〕.朱淳,译.杭州:中国美术学院出版社,2006. — 304 с.

4. *Пань Цзиньлун*. Стекольное мастерство. — Пекин: Цингунъе, 1994. — 102 с. 潘金龙.玻璃工艺学〔M〕.北京:中国轻工业出版社,1994.

5. *Хань Юймэн, Дун Цзуньжу*. Техники стекольного декорирования. — Харбин: Хэйлунцзян Мэйшу, 2001. — 198 с. 韩雨蒙,董俊茹.玻璃装饰艺术〔M〕.哈尔滨:黑龙江美术出版社,2001.

6. *Хуан Сай*. Развитие искусства цветного стека за рубежом // Декор — 2006. — № 3. 黄赛.论西方套色玻璃艺术的发展〔J〕.装饰,2006.

7. *Чжан Фуе*. Краткая история зарубежного прикладного искусства. — Пекин: Гаодэн Цзяоюй, 2000. — 220 с. 张夫也.外国工艺美术简史〔M〕.北京:高等教育出版社,2000.

8. *Чжоу Цзин*. Краткий анализ форм и языка современного искусства стекла // Вестник Наньцзинского института искусств. — 2008. — № 6. 周静.浅析当代玻璃艺术的形式和语言[J]，南京艺术学院学报： 美术与设计版,2008.

9. *Чжоу Цзин, У Леин*. Современное искусство стекла. — Наньцзин: Цзянсу Мэйшу, 2002. — 90 с. 周静,邬烈英.现代玻璃艺术〔M〕.南京:江苏美术出版社,2002.

10. *Чжу Сяоюэ*. Краткий очерк западного стекольного производства // Шанхайские искусства и ремесла. — 1990 — № 4. 朱孝岳.西方玻璃工艺小史〔J〕.上海工艺美术,1990.

О.А. Чистякова

ЭКСПЕРИМЕНТЫ В СИНТЕЗЕ ПЕСКОСТРУЙНОЙ ОБРАБОТКИ И АЛМАЗНОЙ ГРАНИ

Статья посвящена одной из техник художественного декорирования стекла — пескоструйной обработке, методике преподавания, технологическим особенностям, являясь частью методического пособия по данной технике декорирования.

This article is a part of the methodical manual about sandblasting — decorative technique in art glass, its technological features and teaching methods.

Ключевые слова: технология пескоструйной обработки стекла, методы декорирования стекла, методика преподавания, алмазная грань, гравировка.

Keywords: sandblasting technique, decorative methods, teaching methods and engraving.

Существует множество способов холодной обработки стекла: шлифовка, гранение, полировка, алмазная грань, пескоструйная обработка.

Впервые упоминание о пескоструйной обработке относится к Древнему Риму. Намного позже эту технологию подсмотрел американский военный Бенджамин Чу Тилман. Проходя службу в пустыне, он заметил, что стекло матируется под воздействием песчаных бурь. А в 1870 году им был запатентован первый пескоструйный аппарат и сама техника пескоструйной обработки. В России впервые была освоена пескоструйная обработка стекла на Императорском стекольном заводе в Петербурге в 1875 году.

Регулируя давление воздуха и состав песка, можно создавать разные поверхности, от простого матирования до многопланового изображения.

В качестве абразивного материала используется абразив природного происхождения: корунд, электрокорунд, стальная либо чугунная дробь. Чаще всего используется кварцевый фракционированный песок. Кварцевый песок отличается от других видов песка своим составом и свойствами. Прочность кварцевому песку придает диоксид кремния, который содержится в песке в большом количестве. Как и все остальные техники по обработке стекла, пескоструйная является не безопасной, так как велика вероятность вдыхания остаточных частиц пыли. Поэтому работа на пескоструйном аппарате должна проходить в хорошо проветриваемом помещении и с использованием средств индивидуальной защиты: спецодежда, респиратор.

В истории стеклоделия человек долгое время при варке стекла, добивался его чистоты и прозрачности. Сейчас, когда современные технологии позволяю создавать стекло уникальной прозрачности, человек придумал многочисленные способы его матирования: шлифование, гранение, гравировку и пескоструйную обработку. Матовый рисунок деликатно и стильно выглядит на поверхности стекла, не выцветает и не смывается со временем. Пескоструйная обработка дает огромные возможности для дизайнерской фантазии. Суть этого метода заключается в нарушении глянцевой поверхности твердыми частицами абразивного песка.

Технология пескоструйной обработки стекла и зеркал довольно проста. Абразивные частицы вылетают из пескоструйного аппарата под воздействием сжатого воздуха, ударяется о поверхность стекла, оставляет метки выбивания стекла и тут же сдуваются с этими частицами, при длительном воздействии можно углубиться в толщину стекла и сделать изображение рисунка многоуровневым. Поверхность становится шершавой или шелковистой в зависимости от размера песчинок. Сочетания матовых и прозрачных участков создают уникальный узор. Алмазная грань и гравировка великолепно дополняют эффект декоративности пескоструйной обработке. Что и является предметом разговора данной статьи.

На примере курсового задания рассмотрим основные этапы технологического процесса: от подготовки глянцевой поверхности до готового изделия.



Рисунок 1. Образец: плоттерная резка для пескоструйки в 1 слой

Пескоструйная обработка применяется:

— на плоскости;

— на объеме.

Техника пескоструйной обработки подразделяется на 2 типа:

— плоская;

— глубокая, объемная.

Первый способ считается более простым, так как главное в данном случае является только силуэт. Он вырезается либо плоттерным способом, либо вручную и песочится в 1 слой, то есть получается силуэтная картинка — матовое/прозрачное (рис. 1).

Силуэт является главным средством выразительности данной техники, так как она основывается на вырезании или использовании трафаретов. В данном случае возможны два основных варианта: матовый рисунок на прозрачном фоне и прозрачный рисунок на матовом фоне.

Второй способ — «глубокий», считается более сложным, он требует более тщательной подготовки защитного слоя стекла и только ручного прорезания, а самое главное знание и понимание лепки, законов скульптурного рельефа и мастерское выполнение контррельефа («вгрызаясь» в глубину по законам рельефа стекла) (рис. 2, рис. 3). Трафаретные слои вынимаются в строгой последовательности и должны подчеркивать объем.

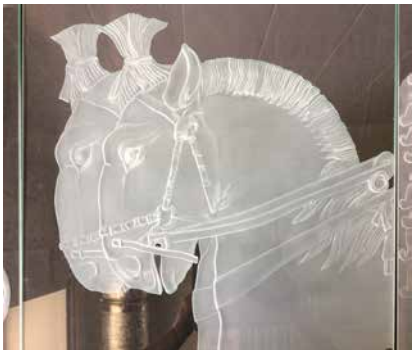



Рисунок 2, 3. Курсовая работа, объемная пескоструйка

В данном случае открываются возможности для воплощения художественный замыслов. Под воздействием авторских приемов, экспериментов, использования различных фактур, комбинирование и дополнение другими смежными техниками холодной обработки (алмазная грань, гравировка), развивается свой авторский стиль, что также делает эту технику современной и уникальной (рис. 4, 5).

Изучение техники начинается с изучения образцов искусства Египта, Греции и Ассирии.

Первым этапом в задании является изучение выбранной культуры, на примере скульптуры, стенописи, росписи, рельефных изображений, и выбор мотива: портрет, изображение птиц, животный и растительный мир. Далее наступает основной этап трансформации художественного видения в изображении выбранного мотива и адаптирование его к данной технике. То есть при создании декоративного образа, студент должен очень хорошо изучить внешние характеристики и анатомические особенности выбранного животного, птицы. Они помогают в создании художественного образа и в разработке различных декоративных деталей. Когда этап выбора мотива, трансформации, графического решения закончен, начинается следующий этап — переход к исполнению в материале. Этот этап включает в себя подготовку стекла: оклеивание защитным материалом (оракал), 3 слоя со стороны пескоструйной обработки и 1 слой с обратной стороны. При глубокой пескоструйной обработке идет мощное воздействие песка на защитный слой, поэтому он должен быть плотным и сохранять четким край.




Рисунок 4, 5. Курсовая работа, пескоструйка с алмазной гранью

Ранее в качестве защитного слоя применялась мастика, которая варилась на водяной бане. В ее состав входили: столярный клей — 2,5, глицерин — 1,35, мел — 1 часть. На поверхность стекла ее наносили способом наливания, распределяя по всех поверхности тонким равномерным слоем, и оставляли сохнуть на сутки при комнатной температуре. Таким образом, стекло было подготовлено к нанесению и прорезанию рисунка. В настоящее время применение мастики может использоваться не только как защитный слой, а также как художественно-декоративный прием путем набрызга, нанесения кистью, флейцем для создания декоративной фактуры.

В качестве трафаретов могут служить различные материалы: веточки деревьев, листья, кружева, веревка и т.д. (рис. 6, 7, 8). Это позволяет достаточно «сухую» трафаретную технику пескоструйной обработки превратить в авторскую, а разнообразие поисков и экспериментов помогает автору в реализации своих творческих идей.

Второй этап работы — перенос данного изображения на подготовленное стекло. Для этого с графического листа делается калька со всеми тщательно прорисованным деталями. Калька накладывается на стекло и рисунок переводится. Чтобы рисунок при передавливании получился более заметным, кальку заштриховывают с обратной стороны либо используют копировальную бумага. Затем дополняют рисунок там, где он недостаточно отобразился.

После того как рисунок поправлен и хорошо виден, можно приступать к **третьему этапу** — прорезание. Прорезание осуществляется





Рисунок 6, 7, 8. Экспериментальные пробы с использованием в качестве трафарета натуральных веточек, кружева и др. фактур

инструментом с острым лезвием. Линия, получаемая от лезвия ножа, должна быть пластичной, без прерывания, подрыва оракала. Вырезанные силуэты деталей должны быть замкнутыми для того, что бы легко могли вываться. На данном этапе прорезаются абсолютно все намеченные линии.

Четвертый этап — непосредственно сам процесс пескоструйной обработки.

Чтобы создать контррельеф по законам рельефа, нужно хорошо проанализировать в какой последовательности и с какого элемента начинается снятие трафаретов. Выбрав основной узел, определяются условные планы. Работа начинается всегда с того элемента, который ближе к нам по плану. ***Первое правило пескоструйной обработки — что ближе, то глубже —*** и далее поступательно друг за другом снимаются последующие детали. С целью понимания и обучения студентов на начальных стадиях пескоструйной обработки, планы расписываются на первый, второй, третий и т.д., дальнейший их порядковый счет не обязателен, так как этих деталей-слоев может быть очень много и считать их нет смысла. ***Второе правило пескоструйной обработки — выбрав деталь первого плана, четко соблюдать последовательность снятия трафаретов, не «перепрыгивая» через ряд.*** Поскольку изображение у нас очень декоративное, часто деталь имеет внутреннее декорирование, например перышки. ***Отсюда вытекает третье правило — частности никогда не должны разрушать целого,*** поэтому все «внутренние» деталировки немного слабее промоделированы песком, чем общий контур детали.

Еще одна деталь данного типа гравировки песком: струя песка всегда направляется в край снятого трафарета, пробивается песком по периметру, сколько бы слоев не содержало данное изображение. Этот метод позволяет делать количество слоев неограниченным, хотя всегда есть ограничения в толщине стекла.

Далее рассмотрим работы в пескоструйной обработке, декорированные алмазной гранью, которая усиливает декоративный эффект, делает работу более художественно-интересной, насыщенной и необычной. Количество, значимость и характер алмазной грани в каждой работе закладывается, продумывается и придумывается еще на стадии графической стилизации, например грива льва, украшения в египетских портретах, крыло птицы, дерево с листочками, на котором сидит птица.

Алмазная грань так же, как и пескоструйная обработка относится к типу холодной обработки и декорирования стекла. Принцип работы — нанесение рисунка в виде глубоких прорезов алмазными кругами. Выполнение алмазной грани происходит при помощи САГов (станков алмазной грани), на которые устанавливаются в вертикальном вращении круги с алмазным напылением и определённым углом заточки. Заданный угол заточки на камне дает свою определенную лунку или прорез. Путем комбинирования различных камней студент придумывает свой неповторимый рисунок, прием для создания художественного образа и синтезирует две техники — пескоструйную обработку и алмазную грань. Благодаря многочисленным пробам и экспериментам, комбинированию с другими техниками достигается уникальность и неповторимость каждой работы.

Таким образом, в данной статье на примере студенческих работ мы рассмотрели технологический процесс, основные правила и приемы в технике гравировки песком, овладев которыми каждый художник сможет создать свои творческие работы, арт-объекты, детали оформления интерьера (рис. 9).

С помощью пескоструйной обработки могут декорироваться окна, перегородки, стекла межкомнатных дверей, столешницы, предметы интерьера, оригинальные сувениры. Художественная пескоструйная обработка находит свое применение в любом интерьере дома или офиса, подчиняясь идеям дизайна.

Рисунок может быть как односторонним, так и двусторонним, гладким, рельефным и даже многоуровневым. Этим способом могут быть задекорированы любые стеклянные предметы обстановки с учетом общего дизайна и особенностей конкретного пространства.

Уникальность данной технологии заключается в том, что как бы ни была декорирована поверхность стекла, она всегда остается светопроницаемый. Пескоструйный витраж всегда становится художественным центром, декоративно организуя интерьер, обогащает его легким и светлым декором.



Рисунок 9. Курсовая работа в интерьер музыкального училища

Библиография:

1. *Казакова Л.В.* Технический приём как художественный феномен в декоративном искусстве. — М., 2017.

2. *Сергеев Ю.П.* Выполнение художественных изделий из стекла: Учеб. для худож. вузов и уч-щ. — М.: Высш. шк., 1984. — 240 с.: ил.

3. *Якушева М.С.* Трансформация природного мотива в орнаментальную декоративную форму: учебное пособие / М.С.Якушева; МГХПУ им. С.Г.Строганова. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2009. — 240 с.: ил.

4. *Сергеев Ю.П.* Стекло… и польза и краса. — МГХПУ им. С.Г.Строганова. — М., 2001.

5. *Якушева М.С, Ивановская В.И.* Искусство витража: Принципы построения композиции: На примере готического витража XI– XV вв. Учебное пособие. — М.: Издательство В.Шевчук, 2011. — 220 с.

А.А. Ширинская, Е.В. Ярошенко

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РОСПИСИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

Статья раскрывает проблемы инновационного использования росписи в современном стеклоделии. Авторы представляют методику работы над проектом авторского объекта в технике росписи и спекания от замысла и технологических проб до воплощения в материале.

The article provides insight into innovational use of painting in contemporary glass making. The authors present the procedure of working on a design of an original painted and fused glass art object, from concept/sampling to execution.

Ключевые слова: декорирование силикатными красками, роспись стекла, спекание стекла, технологический эксперимент, приемы росписи, авторский объект, термодеформация, творческий эксперимент.

Keywords: ground-glass decoration, glass painting, glass fusing, technology experiment, painting technology, original artwork, hot work, creative experiment.

Подготовка бакалавров кафедры «Художественное стекло» в системе высшего профессионального образования в значительной мере опирается на получение специализированных навыков, необходимых художнику декоративно-прикладного искусства, работающему со стеклом. Освоение образовательной программы студентом сопряжено с рядом требований, которые продиктованы необходимостью для каждого этапа обучения соответствовать определенному уровню сложности художественных, творческих, технологических задач. Без обретения в этом процессе базовых профессиональных навыков

невозможно полноценное развитие творческой личности художника. Это особенно важно, когда речь заходит о художниках и дизайнерах в области стекла, где технологическая подготовка специалиста играет решающую роль в реализации программы подготовки высококвалифицированных специалистов.

Учебный процесс ориентирован на поэтапное усвоение образовательного курса в рамках реализации специальных проектно-художественных задач. Ключевая роль здесь, несомненно, принадлежит практической работе в мастерских академии.

Работа студентов второго курса кафедры «Художественное стекло» по дисциплинам «Проектирование» и «Основы производственного мастерства» полностью посвящена изучению способов декорирования силикатными красками и закреплению (оттачиванию) всего комплекса профессиональных приемов, перехода их в устойчивые навыки работы с соответствующими материалами.

Художественная *роспись* — (от *писать*) — искусство декорирования красками поверхности какого-либо объекта или формы — уходит корнями к древним временам. Изображения на объекте рассчитаны на автономное восприятие в пространстве, относительно изолированном от окружающей среды. Композиционно, роспись — часть специально организованного художником пространства и часто логически связана с функциональным назначением объекта.

Роспись по стеклу — один из древнейших видов искусства. Еще 4–5 тысяч лет назад в Древнем Египте и Месопотамии расписывали стеклянные изделия масляными красками и эмалевыми красителями. Впоследствии этот метод декорирования распространился и на другие страны.

В Европе своего расцвета художественная роспись по стеклу достигла в период Ренессанса, но декорировать стеклянные предметы эмалевыми красками стали лишь во второй половине XVII века. Очень популярна эта техника росписи была, например, в южной части Германии. Портреты, бытовые сцены, а также изображения разнообразных цветов, фруктов, бабочек, птиц отличались большим натурализмом. Немалую популярность в то время приобрели изображения гербов и геральдических символов на кубках и вазах.

Наиболее распространенным и значительным в искусстве росписи стекла стало его применение в храмовом искусстве при создании витражей. Еще в раннеготические времена широко применялась техника росписи силикатными красками. Технологически изготовление классического паяного витража неразрывно связано с росписью стекольными красками. Любые изобрафжения, такие как лики, одежда, мотивы флоры и фауны изначально основываются на применении росписи.

Технология росписи стекла непрерывно развивалась, достигнув высочайшего подъема в период Ренессанса. Именно в это время открыт метод серебряной протравы, благодаря которому стекло научились окрашивать в золотистый прозрачный цвет.

Искусство декорирования стекла росписью развивалось не только в связи с изготовлением витражей, но и в качестве самостоятельного вида декоративно-прикладного творчества.

Интерес к расписному стеклу переживал периоды упадка и взлета, но во все времена это искусство опиралось на индивидуальное творчество художников, чьи имена, к сожалению, история далеко не всегда сохраняла. Непрерывно развиваясь, искусство росписи стекла нашло свое естественное отражение в авторском стекле. Сегодня мы можем говорить о современных художниках, которые внесли свой неоспоримый вклад в развитие и совершенствование данного вила творчества.

Народный художник России Л.И.Савельева создала свой мир пластических и живописных образов, удивительных по своим выразительным средствам. Человеческие фигуры, деревья, птицы, облака изображены в графичной лаконичной манере, ставшей характерной приметой авторского почерка мастера. Изобразительный мотив подчинен пластике полых прозрачных объемов в таких известных работах как «Сокольники», «Земля», «Двое», «Автопортрет в пространстве», «Ветер», «Воздух» и др. (рис. 1).

Иногда листовое стекло, наряду с объемными композициями, становится объектом росписи. Современные художники по-разному подходят к материалу, применяют разные техники: свободная кисть,



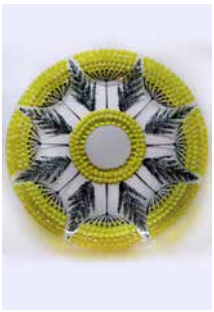



Рисунок 1. «Сокольники». 1975 год. Л.И.Савельева
Рисунок 2. Фрагмент работы студента Д.Платонова. Свободная роспись кистью
Рисунок 3. Копия работы Н.Фешина, выполнила студентка 2 курса П.Кулькова
Рисунок 4. Декоративное блюдо в технике росписи и спекания, выполнила студентка 2 курса Т.Лукичева

протрава, люстры, штрихование пером, но в каждой своей работе расширяют спектр выразительных возможностей этого искусства. В разных по пластическому решению работах изображения практически всегда вступают во взаимодействие не только с формой, но и с пространством, благодаря прозрачности стекла.

Формирование у студентов кафедры «Художественное стекло» высокого профессионализма, опирающегося на понимание природы материала, является целью освоения дисциплины «Основы производственного мастерства»

На первом этапе работы в технике росписи студенты изучают на практике различные приемы: осваивают технику мазка, разрабатывают различные текстуры при нанесении краски, применяют трафареты и штампы, свободную кистевую роспись, линейную графику на стекле пером, процарапывание (рис. 2).

Серии упражнений помогают изучить способы нанесения краски на стекло, связующие материалы, применение всевозможных шаблонов и трафаретов. Для этого студенты выполняют на плоском стекле пейзаж, портрет, мотивы архитектуры, флоры и фауны. Работа предусматривает выполнение копий классических произведений (рис. 3).

Ключевым этапом в изучении способов декорирования стекла

силикатными красками является создание авторского декоративного объекта. Здесь мы намеренно отказались использовать готовые заводские формы для росписи, что позволило расширить возможности для творческого решения поставленной задачи.

Применение высокотемпературных красок, которые не выгорают при температурах близких температуре плавления стекла (около 800 градусов), позволяет методом *термодеформации* придать плоскому стеклу форму, создав при этом пластический объект, где изображение взаимодействует с криволинейной поверхностью и связано с ней единым замыслом. В 2014 году студенты 2 курса применили эту инновационную технику для выполнения декоративных блюд, но этот метод позволяет создавать и пластические объекты, и объемно-пространственные композиции (рис. 4).

Спекание (англ. — sintering, нем. — Sinterung) — процесс соединения кусочков стекла одинакового или разного размера, плоских или объемных, основанный на свойстве стекла размягчаться под действием температуры, растекаться и соединяться между собой [1, с. 84].

Совмещение техник спекания и росписи позволяет выполнить изделия разной толщины и разнообразной цветовой гаммы, появляется возможность использовать прозрачное цветное и глухое стекло. Изображение может быть расположено как на поверхности, так и в толще стекла, что создает дополнительные оптические, пространственные эффекты.

Изображения наносят практически на любые поверхности, будь то бумага, штукатурка, ткань, керамика. Стекло в этом смысле абсолютно особенный материал, благодаря своим исключительным уникальным свойствам: прозрачность, способность преломлять свет; оно диктует свои условия художнику. Взаимоотношения изображения и прозрачной формы можно охарактеризовать как взаимозависимые и дополняющие друг друга. Важно найти правильные пропорции: площадь рисунка должна быть меньше общей площади стеклянного объекта.

Поверхность стекла абсолютно не впитывает жидкие связующие в составе краски, это требует высокого исполнительского мастерства,





Рисунок 5. Декоративное блюдо в технике росписи и спекания с использованием тонкой медной фольги, выполнила студентка 2 курса Д.Савина
Рисунок 6. Студентка Д.Фетисова выполняет пробы в материале

умения владеть специфическими приемами росписи. Студенты осваивают технику росписи не только силикатными красками, но также работают с препаратами золота, платины, люстрами, медными и серебряными протравами.

Выбор темы и изобразительного мотива остается за автором, в поиске образных ассоциаций студенты опираются на свои интересы и предпочтения, а также на опыт самостоятельных творческих поисков в графике и живописи. Работа над заданием подразумевает владение языком художественного формообразования, а также необходимость выявить графическое качество образа.

Проектирование объекта обязательно происходит одновременно с практической работой в материале, которая заключается в проведении серии технических экспериментов. Студенты осваивают традиционные и изобретают новые приемы нанесения краски, с последующим, иногда неоднократным, обжигом в разных условиях. Применение спекания позволяет использовать медную фольгу, проволоку, органические материалы для получения зольного следа, что создает дополнительные оптические, графические и цветовые эффекты (рис. 5, 6). Стекло часто ведет себя непредсказуемо, иногда неожиданные эффекты становятся основой для последующих творческих исканий.

Способность к импровизации, быстрота принятия решений играют в работе со стеклом большую роль. Так технический эксперимент

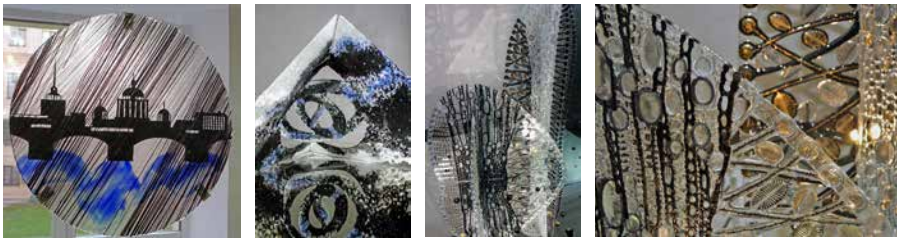


Рисунок 7. Фрагмент ВКР О.Лопуховой «Белые ночи», руководители: А.Ширинская, Е.Ярошенко
Рисунок 8. Объемно-пространственная композиция «Космос» (фрагмент). М.Тюнина, руководитель: А.Ширинская
Рисунок 9. ВКР объемно-пространственная композиция «Сон». А.Влазнева, руководитель: А.Бутина
Рисунок 10. Объемно-пространственная композиция «Сон». А.Влазнева (фрагмент)

становится одновременно творческим и часто оказывается отправной точкой в решении проектной задачи. Другой подход к решению проблемы заключается в проведении проб и экспериментов в материале в направлении уже сформированной творческой идеи.

Применение высокотемпературных красок в сочетании со спеканием позволяет наносить изображение на плоскость стеклянного пласта, который может быть геометрической либо органической формы (рис. 7). При последующем обжиге этому пласту придается необходимая пластика, фактура. Выразительные средства этой техники позволяют подчеркнуть природную красоту материала, выявить его свойства.

Органичное соединения визуальных элементов объекта, таких как форма, пространство, цвет, изображение, является основой для решения проектной задачи. Совмещение технологии спекания и росписи высокотемпературными красками расширяет диапазон возможностей художника для достижения этой цели (рис. 8, 9, 10).

Технологию росписи высокотемпературными красками в сочетании со спеканием используют студенты и для своей выпускной квалификационной работы. Перед ними стоит задача продемонстрировать новый подход к решению объекта из стекла с росписью. Метод открывает новые перспективы для воплощения творческих замыслов.

Библиография:

1. *Грошкова Л.Г*. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. — М.: Издательство МБА, 2013.

2. *Якушева М.С., Ивановская В.И*. Искусство витража. Принципы построения композиции: На примере готического витража XI–XV вв. / Учебное пособие. — М.: Издательство В.Шевчук, 2011.

3. *Ибрагимов Ф.* Авторское стекло России 1990–2015 / Российская академия художеств. — М., 2016.

4. *Казакова Л.В*. Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — М., 2017.

5. *Казакова Л.В*. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — М., 2007.

С.А. Юркова

ЧТО НЕ ТАК С «КУЛАЧНЫМ БОЙЦОМ»? УТОЧНЕНИЕ АТРИБУЦИИ ФАРФОРОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЗАВОДА БРАТЬЕВ КОРНИЛОВЫХ

Статья посвящена анализу фарфоровой скульптуры завода братьев Корниловых, известной под названием «Кулачный боец». В разнообразном ассортименте фарфоровой пластики завода особое место отводилось фигурам русских торговцев и разносчиков. Образцами для моделей этих скульптур служила печатная графика. В ходе проведенного исследования определен графический источник рассматриваемой модели и предложен новый вариант ее названия.

The article is devoted to the analysis of porcelain sculpture by the Kornilov brothers factory, known as «Fist fighter». In a diverse assortment of Kornilov porcelain sculpture a special place was given to the figures of Russian merchants and peddlers. Printed graphics were used as samples for porcelain models. In the course of the research was attributed a graphic source of this model and proposed a new version of its name.

Ключевые слова: фарфоровая скульптура, завод братьев Корниловых, Государственный музей керамики, А.О.Орловский.

Keywords: porcelain sculpture, Kornilov Brothers factory, the State Museum of Ceramics, A.Orlovsky.

Изучение русской фарфоровой пластики рождает множество атрибуционных вопросов, в том числе, касающихся названий произведений. Не всегда точные, иногда условные «именования» скульптурных моделей зачастую далеки от их истинного содержания, чем вызывают исследовательский интерес.

Таковой стала скульптура завода братьев Корниловых, записанная в инвентарной книге Государственного музея керамики как «Кулачный боец» (рис. 1). Она происходит из собрания А.В.Морозова и датируется 1840–1850 гг. Аналогичные фигуры представлены в собраниях Государственного Эрмитажа, Русского музея, Национального музея Республики Бурятия, Национального музея искусств Азербайджана, а также встречаются в частных коллекциях. Скульптуры демонстрируют варианты росписи костюма и подножия, а также разные марки, соответственные времени их выпуска (1840-е — нач. 1860-х гг.).

Кулачный бой в качестве изобразительного сюжета возник в лубочной графике, и с XVIII века был расхожей темой «народных картинок». В XIX веке герои старинной русской забавы становятся популярными персонажами фарфоровой пластики, особо распространенными в скульптуре частных заводов Гарднера и Кудинова. Именно сопоставление корниловской фигуры с известными моделями других фабрик породило первое сомнение в правильности ее названия: «кулачный боец» петербургского завода выделяется иным пластическим решением, в первую очередь, нетипичной постановкой рук. Не добавляла ясности и книга научных описаний коллекции А.В.Морозова, в которой сам же владелец именует скульптуру «Плясуном». Но более существенным аргументом не в пользу устоявшегося названия оказалось наличие у всех фигур из вышеперечисленных собраний дефектов на спине: либо тонировок и следов реставрации, либо фрагментов деревянного штыря. Забегая вперед, отметим, что наиболее верная интерпретация этого образа была дана И.Поповой в каталоге «Фарфор частных заводов Петербурга», где фигура опубликована как «Мясник» [5, с. 124]. Вероятно, такое название было дано исследователем по аналогии с известной моделью «Мясника» Императорского фарфорового завода, выполненной по литографии Л.Луара. Однако эта версия изначально вызывала сомнения ввиду отсутствия непременного атрибута мясника — ножа на поясе. Прояснить ситуацию помог следующий любопытный исторический эпизод.

В 1851 году в Петербург приезжает наследный принц Саксен-Веймарский [1] — племянник Николая I, сын великой княгини

Марии Павловны. По давнему обычаю русский Двор не оставлял своих гостей без подарков, в качестве которых особенно любим был фарфор. Визит августейшего родственника не стал исключением. 12 сентября 1851 года министр Императорского Двора князь П.М.Волконский дает следующее поручение Кабинету Е.И.В.: «*Прошу прислать […] для Принца Веймарского, буде есть готовыя, кукол в русских костюмах: три мужские и три женские, если нет у нас готовых, то купить и прислать сего же дня в Царское Село ко мне»* [3, л. 1]. В тот же день на это поручение был дан ответ: *«…Кабинет Его Величества имеет честь представить выбранные в магазине фабриканта Корнилова семь фарфоровых кукол в русских костюмах, из коих четыре мужских и три женских, для Его Королевского Высочества Наследного Принца Саксен-Веймарского, докладывая при том, что в Императорском Фарфоровом заводе готовых таковых фигур в настоящее время не имеется»* [3, л. 2].

Обращение к Корниловым закономерно и объяснимо. К этому времени частная фабрика, не имевшая серьезных соперников в Петербурге, уже обладала статусом Поставщика Двора и по качеству выпускаемой скульптуры конкурировала с казенным заводом. Подарок для саксонского гостя выбирал непосредственно управляющий императорскими заводами, посетивший с этой целью Гостиный Двор, где Корниловы держали фирменный магазин. В тот же день семь отобранных им «кукол» были доставлены в Царское село. О тематике выбранной скульптуры говорит найденный в архиве счет [3, л. 3]. Документ интересен и тем, что дает точное представление о ценах на корниловские фигуры:

«Разнощик с лотком 1 — 4 р.
Русских пляшущих 3 — 3 р. — 9 р.
С рыбами 1 — 2 р.
Крестьянских 2 — 3 р. 50 — 7 р.
22 р.».

Фарфоровые изделия, обращавшиеся к русскому типажу и народной тематике, идеально подходили на роль памятного сувенира иностранному гостю, особенно в контексте тогдашних династических связей. Именно родственные отношения русского и





Рисунок 1. Фигура «Кулачный боец». Завод братьев Корниловых, 184–-50-е гг. ГМК «Кусково» (Инв. № ФР 10709)
Рисунок 2. Фигура «Разносчик». Аукцион Sotheby's
Рисунок 3. А.Орловский. Литография «Булочник», 1826 г.

саксонского дворов напомнили о замечательном немецком памятнике с русской историей — Дворце Бельведер в Веймаре. Хозяйка летней резиденции великая княгиня Мария Павловна хранила в нем небольшую коллекцию сувениров — русских фарфоровых изделий. Сегодня многие из них по-прежнему украшают дворец, являясь частью собрания Музея искусств и ремесел. О некоторых фигурах из этой коллекции (в том числе завода братьев Корниловых) есть упоминание в статье М.А.Бубчиковой [2, с. 211]. Для уточнения мы обратились к сотрудникам Фонда Веймарской классики (Klassik Stiftung Weimar), одним из объектов которого является Бельведер. Ответ немецких коллег подтвердил информацию: в музее хранятся две скульптуры завода Корниловых — «Продавец рыбы» и «Разносчик с письменным прибором». Обмен архивными сведениями разрешил все сомнения: две сохранившихся фигуры и есть те самые «куклы», подаренные наследному принцу. Вторая скульптура, поначалу вызывавшая вопросы, оказалась той, что записана в счете корниловского магазина «разносчиком с лотком». Интересно бытование предметов: до 1908 г. они находились в герцогском замке в Эйзенахе, а после выставлялись в герцогском Музее искусств и ремесел в Веймаре (ныне Neues Museum Weimar).

Фотографии фигуры разносчика с письменным прибором, любезно предоставленные коллегами, дали окончательный ответ на вопрос, что же не так с «кулачным бойцом». Веймарский экспонат представляет собой крестьянина, несущего на плече короб (или лоток) и полностью идентичен фигуре исследуемого «кулачного бойца». Экземпляр любопытен и тем, что сохранил содержимое короба (песочницу и чернильницу). Для большей устойчивости последнего на плече проделывалось отверстие, куда вставлялся деревянный штырь, на который, в свою очередь, крепилась «ноша». Тем не менее, дополнительная точка опоры не спасала от утрат, в результате которых разносчик без атрибута ассоциировался с кулачным бойцом. С определенного ракурса видно, что соединенный с фигурой короб композиционно «тяжеловат» и в практическом отношении ненадежен. Именно хрупкость конструкции обусловила большую редкость сохранивших свой первоначальный вид фигур. На сегодняшний день в российских музейных собраниях таковые не известны. Найти аналог удалось лишь на антикварном рынке: в 2006 году идентичный предмет (но без емкостей для чернил и песка) проходил на торгах Sotheby's (рис. 2) [2].

Обнаружение графического источника привело к не менее интересным результатам. Образцом для создания модели послужила литография А.О.Орловского «Булочник» 1826 г. [3], выполненная по его же рисунку 1824 г. (рис. 3). Это изображение входило в литографированную серию из 14 листов — блестящих зарисовок представителей уличных профессий и народно-бытовых сценок.

Необходимо отметить, что скульптура завода братьев Корниловых, выполнявшаяся по графическим образцам, характеризуется достаточно точным их воспроизведением. Данный же случай — редкий пример переработки оригинала, дополнения его придуманным атрибутом. Скульптор-модельщик предложил несколько упрощенный вариант «ноши»: вместо доски с караваями хлеба герой несет «плетёный» короб с внутренней перегородкой. В результате такого обобщения произведение теряет сюжетную ясность — и перед нами уже не булочник, а некий собирательный образ разносчика. В контексте изучения мелкой пластики завода

подобная трансформация образа весьма любопытна и составляет скорее исключение, нежели правило. Но между графическим первоисточником и его фарфоровым воплощением есть еще одно различие. Выразительности образа, созданного Орловским, способствуют индивидуальная характеристика и эмоциональная тональность персонажа (мимика уставшего пожилого крестьянина, седая борода, растрепанные волосы), тогда как в скульптуре подобные детали нивелированы и образ трактован более формально. Этот нюанс характеризует саму суть фарфоровой «куклы» — прежде всего декоративного, занимательного предмета своего времени, когда пластика малых форм еще не предполагала социального подтекста. В остальном скульптура полностью воспроизводит изобразительный источник: соблюдены пропорции, чуть сгорбленная под тяжестью фигура показана в движении, повторяя позу графического прототипа; досконально передан и костюм героя — рукавицы, расстегнутый жилет, подпоясанная длинная рубаха и заправленные в сапоги полосатые штаны. Отметим, что рассматриваемая скульптура — не единичный случай обращения завода братьев Корниловых к графическому наследию А.Орловского [4]. Вопрос о возможной серии фигур, источником для которой послужили работы художника, требует дальнейшего исследования.

История с «кулачным бойцом» стала показательным и одновременно курьезным примером того, как время может присвоить произведению новое «имя». Проведенные изыскания позволяют исправить ошибку в бытующем названии фигуры и прояснить смысловое содержание образа. Наиболее корректным названием данной модели представляется следующее: скульптура ***«Разносчик с лотком»,*** выполненная по литографии А.Орловского «Булочник».

Примечания:

1. Полное имя — Карл Александр Саксен-Веймар-Эйзенахский (1818–1901 гг.).

2. Был продан за 2.640 британских фунтов.

3. Литография опубликована в книгах: *Комелова Г.Н.* Сцены

русской народной жизни конца XVIII — начала XX веков. — Л., 1961. Ил. 55; *Миролюбова Г.А.* Русская литография 1810–1890-е гг. — М., 2006. — С. 48.

4. Известна также скульптура «Дворник», выполненная по одноименной литографии А.Орловского 1826 г.

Библиография:

1. *Багдасарова И.Р.* Завод братьев Корниловых во второй трети XIX — начале XX в. и его вклад в развитие петербургской школы фарфора // Труды государственного Эрмитажа. [Т]. XL. — СПб., 2008. — С. 355–383.

2. *Бубчикова М.* Русская тема в немецком фарфоре 1770–1815 // Пинакотека. — 2000. — № 10–11. — С. 211.

3. РГИА Ф. 468. Оп.10. Д. 342. Л. 1–3.

4. Фарфор братьев Корниловых: [альбом-каталог выставки / сост.: Т.В.Кудрявцева и др.]. — СПб., 2003. — 157 с.

5. Фарфор частных заводов Петербурга: [альбом / авт.-сост.: Е.Иванова, И.Попова]. — СПб., 2008. — 205 с.

Н.И. Барсукова

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ НОВИКОВА — К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖНИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

В статье рассмотрено творчество одного из ведущих художников-керамистов современной России Юрия Новикова, показано многообразие художественных компонентов творчества, дан анализ творческого материала и его специфики. Творчество Новикова тесно связано с культурой Петербурга, Москвы и Сочи и рассматривается в данной работе на фоне общего развития отечественной авторской керамики. Впервые выявляются художественные традиции Петербурга в творческой системе художника не только как визуальный ряд, но как чувство высокого стиля и меры в контексте культурной среды северной столицы 70–80-х годов прошлого века, подчеркивается влияние художественной школы на дальнейшую творческую биографию художника.

The article describes the creativity of one of the leading ceramic artists of modern Russia Yury Novikov, shows the artistic component of creativity, the analysis of the creative material and its specificity. Creativity Novikova is closely linked to the culture of St. Petersburg, Moscow and Sochi and is regarded in this paper, on the background of the overall development of the domestic exclusive of ceramics. For the first time revealed the artistic traditions of St. Petersburg in the creative system of the artist not only as a visual number, but as a sense of high style and action in the context of the cultural environment of the Northern capital of 70-80-ies of the last century, emphasizes the influence of art school to further tvorcal artist.

Ключевые слова: декоративная керамика, Юрий Новиков, художественные традиции Петербурга, художники ЛФЗ, супрематизм, петровский стиль, изразцы, индивидуальный стиль в современном искусстве.

Keywords: decorative ceramics, Yuri Novikov, artistic traditions of Peterburg, LFZ artists, Suprematism, Peter's style, tiles, individual style in contemporary art.

В условиях массовости в современной культуре при отсутствии внятных критериев аутентичности креативных поисков важным для искусствоведческой мысли является анализ становления и взаимодействия художника с художественной школой. Как известно, понятие «школа» имеет основной целью связать те или иные произведения искусства с определенным географическим пунктом и указать на их стилистическую общность и закономерности в целом или по отдельным временным периодам.

В данном исследовании впервые раскрываются «петербургские традиции» в творчестве Новикова как культурный феномен, «эстетический инвариант» (термин М.Кагана), как источник самоидентификации современного художника. Это традиции образовательных учреждений, кафедры ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, заложившей основу ленинградской школы керамики, традиции технологических экспериментов группы «Одна композиция», традиции супрематизма и художников ЛФЗ, изразцового искусства. Новый аспект заключается в рассмотрении их дальнейшего развития в творчестве художника, дистанцированного от художественной среды современного Петербурга.

Юрий Новиков — значимая фигура в отечественной художественной культуре, один из ведущих специалистов России в области художественной керамики, участник более 80 международных и всесоюзных выставок, член Союза художников России, лауреат медали «Леонардо» и Золотой Звезды Книги рекордов России, дипломант Книги рекордов России и номинант Книги рекордов Гиннесса за мировой рекорд «Самая высокая расписная изразцовая печь в мире» (Сочи).

Творческих событий Новикова хватило бы на несколько биографий:

он воссоздавал изразцовые печи Большого Петергофского дворца, декорировал интерьерной керамикой правительственные объекты, создавал уникальные подарочные панно, блюда, вазы для членов правительств и иностранных делегаций, участвовал в российской культурной миссии «Истоки» по странам Средиземного моря в начале 90-х годов. Художник керамики по специальности, он соединяет в себе столько знаний и умений, что иногда кажется, что человек не может успеть за одну жизнь так много. Но Юрий Новиков именно такой — человек энциклопедических знаний, эрудит, интеллектуал, художник-философ со своей четкой жизненной и творческой позицией, в то же самое время умеющий делать практически все своими руками, что естественным образом нашло продолжение в самостоятельной студийной работе.

Художник начал свой творческий путь в последней трети XX в. в Петербурге (Ленинграде), в то время, когда керамике принадлежало важное место в системе изобразительных искусств России. Именно XX в. открыл перед художественной керамикой новые формы применения и новые технологии, расширил ее ассортимент и цветовую палитру, в результате чего она смогла занять собственные позиции в декоративном искусстве. Это время стало триумфом творческой личности и мастерства, победой уникального художественного произведения над тиражной заводской продукцией.

Юрий Михайлович Новиков родился в 1946 году в Ленинграде и, как многие в то советское время, всего добивался сам — и в жизни, и в искусстве. Получил блестящее образование — закончил в 1965 г. знаменитую среднюю школу № 222 для одаренных детей, бывшую гимназию «Петер-Шуле», основанную Петром Первым, затем служил в армии. В 1970 г. поступил, а в 1975 г. успешно закончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И.Мухиной (СПбГХПА им. А.Л.Штиглица) по специальности «Художественная керамика и стекло».

Индивидуальный почерк Ю.Новикова формировался в конце 70-х — начале 80-х годов во время так называемого «керамического бума» — универсальные особенности этого материала выделили керамику в самостоятельный вид творчества и сделали привлекательным для





Рисунок 1. Блюдо «Призрак Исаакия», майолика, подглазурная роспись, 1978
Рисунок 2. Композиция из 2-х ваз «Каналы Петербурга», подглазурная роспись, 1977
Рисунок 3. Блюдо «Наводнение на Мойке» из серии «Петербург Пушкина», майолика, подглазурная роспись, 1979

скульпторов, архитекторов, живописцев, графиков. 70-е годы XX в. стали периодом становления ленинградской школы керамики, которая была связана с активной работой кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И.Мухиной и ее ведущих преподавателей: В.Маркова, К.Митрофанова, В.Васильковского, М.Миклашевского, М.Гизе, О.Ивановой (из рода Бенуа). Они формировали у студентов понимание декоративности, которая становится основной составляющей произведения. Ю.Новиков почти сразу находит свою узнаваемую тему, разрабатывая и формы, и роспись (рис. 1, 2, 3).

Параллельно с учебой начинается и педагогическая деятельность — его приглашают вести специальные дисциплины (1970–1976 г.) в знаменитом С.-Петербургском художественном училище имени Н.Рериха (тогда — Ленинградское художественное училище им. В.Серова), где всегда сохранялись высокие традиции отечественного изобразительного искусства.

Разговоры о ленинградской школе керамики этого времени ведутся, в основном, вокруг группы «Одна композиция» [1, 3, 5, 6, 7]. Члены этой группы начали свой творческий путь раньше и уже активно участвовали в формировании новых принципов формообразования, ориентируясь на находки и эксперименты зарубежных художников-керамистов. Тем сложнее стояла задача для младшего поколения художников — найти свой индивидуальный стиль в керамическом искусстве. Замкнутость на самой себе, «несовместимость личностных и творческих векторов

внутри группы с каждым годом становилась все более острой и явной, что и привело к распаду в 1986 году» [5, с. 42]. Можно предположить, что игровое, постмодернистское начало с элементами эпатажа, шутки, трюкачества завело в результате группу в тупик, несмотря на прекрасное исполнение всех работ. «Их последняя выставка наглядно показала заметный спад художественного уровня ленинградской керамики, нашедший отражение в работах большинства художников группы» [7]. Новиков считает, что историческая роль группы «Одна композиция» в том, что они заставили обращать внимание на технологическую сторону процесса создания керамики, ранее недооцененного, и в этом он является продолжателем их начинаний.

К сожалению, до сих пор не нашло отражение в работах отечественных исследователей творчество всех тех художников, которые были за пределами группы «Одна композиция» и разрабатывали иные методы и приемы авторской керамики. Кроме индивидуально работающих керамистов младшего поколения, необходимо назвать и многих художников (живописцев и скульпторов), работающих на Ленинградском фарфоровом заводе им. М.В.Ломоносова (ЛФЗ). В их числе — фарфористы со своим авторским почерком росписи: В.Городецкий, А.Лепорская, Б.Быструшкин, Н.Славина, А.Ларионов, И.Олевская, которые, помимо массового ассортимента, всегда создавали и уникальные произведения в фарфоре.

Творческая индивидуальность Новикова столь ярка и определенна, что общие веяния в декоративной керамике всегда воспринимались им всегда по-своему. Рано определилась специфика его собственного творческого почерка, выявились особенности дарования. Придерживаясь традиций изобразительного искусства художников-фарфористов ЛФЗ, Новиков выбирает для себя майолику, притягательные свойства которой ему открылись во время обучения на кафедре и полностью погружается в эту технику. Г.Гамалея называет роспись по сырой эмали трудоёмким искусством: «Чтобы достичь в этой технике художественности, нужно обладать одарённостью и совершенным мастерством. Огрехи здесь видны сразу и неисправимы. Однако виртуозное владение техникой позволяет Новикову писать с ходу кистью, которая в его руках профессионально уверена и свободна» [2, с. 18].





Рисунок 4. Блюдо «Русский север», майолика, подглазурная роспись, 1989
Рисунок 5. Плакетка «Северное сияние», майолика, подглазурная роспись, 1992

Работы художника — это многофигурные составные композиции, декоративные блюда, пласты, овалы, изогнутые поверхности, интерпретирующие форму с вписанными в нее живописно-изобразительными композициями (рис. 6, 7, 12, 18). Во всех своих творческих работах он как бы исследует законы взаимодействия формы и росписи — такие эксперименты на стыке цвета, формы, рисунка и позволяет показать явление в единстве.

Темы его росписей в пейзажном жанре — «Золотое кольцо России», «Русский Север» — увидены воочию и прочувствованы (в молодости исколесил полстраны): покосившиеся деревянные домики, бескрайние поля, церковь, стог сена, одинокая лодка на реке. Помимо узнаваемости любимых мест, его интересует динамика определенного эмоционального состояния природы. Непритязательные в своей простоте, эти лирические зарисовки всегда мастерски выполнены композиционно и колористически (рис. 4, 5).

Национальная тема важна для современного искусства керамики, отмечает В.Малолетков [8, с.181]. Каждый отдельный пейзаж, несмотря на подчеркнутую камерность, несет в себе качество всеобщности, за обманчивой простотой мотива проступает образ мира, причем его многосложность отражена в самой фактуре мазка, беспокойного и вибрирующего, в мерцающем перетекании красок, сложной игре полутонов.

Высокое мастерство Новикова основывается не только на интуитивном чувстве декоративного в керамике, но и на глубоком понимании законов материала. Он считает, что стремительное



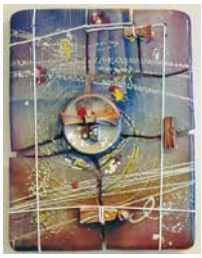


Рисунок 6. Пласт «Древо жизни», майолика, смешанная техника, 1998
Рисунок 7. Женский торс «Летний сад зимой», майолика, подглазурная роспись, форма М.Лушникова, 1995
Рисунок 8. Пласт «Сириус», майолика, смешанная техника, 2003

развитие технологии, появление новых методов декорирования, изготовления и обжига декоративной керамики обязывает художников владеть широким спектром приемов обработки материала, и всегда стремился достичь в творчестве независимости от технологического процесса.

Интерес к тонкостям использования материала никогда не замыкался только техническими проблемами — в его руках материал всегда служил проблемам решения вопросов художественного образа. Знание технологии силикатов, тонкости разных техник, собственноручно сложенная печь для обжигов керамики дают ему ощущение технологической независимости и позволяют программировать все технологические эффекты для возможности делать много проб в поисках абсолютной гармонии и добиваться активного звучания цвета. В результате основой творческого метода Новикова становится эксперимент, построенный на строго научном подходе.

Он органично соединяет в керамике пространство и художественный образ, форму и цвет, используя возможности подглазурной и надглазурной палитр, но предпочитает работать в технике подглазурной полихромной росписи, позволяющей обобщать крупными мазками форму. При этом он практически не делает эскизы, но это не импровизация: замысел держит в голове, мысленно переставляет, варьирует, выстраивает, все результаты прогнозирует, готовит заранее. Экспериментально-комбинаторный метод позволяет художнику сжимать идею в «энергетическую» точку, которая затем буквально «выбрасывается» на форму.

Такой подход к творческому процессу дает возможность многовариантной проработки одной темы или идеи. Новиков любит





Рисунок 9. Проект декоративного панно для ресторана Sunsets Radisson Blu Paradis Resort & Spa, Сочи, 2015
Рисунок 10. Эскиз в материале декоративного панно, формообразование, роспись эмалями, 2015

писать серии работ, состоящие из 30–40 вариантов на одну тему: «Петровская флотилия» (рис. 15), «Петербургские сновидения», «Дворы моего детства», «Космические иллюзии», «Золотое кольцо России», «Русский Север», и др. Это позволяет раскрыть тему многопланово и многосложно с разных сторон, дает безграничные возможности вживаться в нее и проживать с ней какой-то отрезок собственного времени. Работа над сериями — творческая потребность, дающая возможность отшлифовывать образную выразительность и технологию.

Полученный результат подвергается дальнейшей обработке: использование в задувках аэрографа, рожка, приемов процарапывания и фактуризации придают пространству его работ особую декоративность, многослойность и глубину (рис. 1, 2, 3). Приемы эти, основанные на технологических особенностях керамического языка: гончарных формах, формах пласта, включают и элементы коллажа, повторяются и наслаиваются в различных комбинациях, но не являются самоцелью, обязательно подчинены замыслу, содержательной стороне искусства (рис.16).

Всестороннее знание керамической технологии придает творчеству художника характер постоянного эксперимента с материалом: глина, шамот, глазури, пигменты, окислы металлов. Для воплощения задуманного образа часто одновременно используются различные глазури, эмали, соли и люстры, придающие изображению особую игру красок от густых тяжелых тонов до почти прозрачных. Сочетание





Рисунок 11. Декоративная тарелка из серии «Дворы моего детства», майолика, 1986
Рисунок 12. Композиция «Старый город», майолика, 1981
Рисунок 13. Декоративное блюдо «Вход воспрещён» из серии «Дворы моего детства», 1979. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Москва

нарочитой фактурности керамики, имитирующей древесину или камень, и изящности росписи, несущей в себе как живописное, так и графическое начало, сообщает работам художника неповторимость и своеобразие, а использование точечной подсветки, выхватывающей отдельные элементы композиции, привносит камерность. Тем не менее, художник не эксплуатирует найденные приемы — он ищет закономерности изменения живописи от пластики, так как его волнует выразительность красивого и звонкого цвета. Этому способствует и новая авторская техника — роспись эмалями собственного приготовления (рис. 9, 10).

За декоративностью работы — напряженная глубина ее пространства, которая достигается особым приемом — набором на кисть сразу нескольких красок, сначала — основной, затем — рисующей, потом — дополнительной. Используя особый ритм мазков, подвижных, музыкальных, он создает живописные картины полей, рек, озер. Но декоративность — не самоцель или внешнее свойство его работ, а необходимая внутренняя часть пластического решения (рис. 20). Художник достигает своего неповторимого отношения к колориту, позволяющего говорить о росписях в керамике как о своеобразных живописных миниатюрах.

Потомственный петербуржец, Новиков впитал в себя с раннего детства и более суровую, строгую атмосферу города как особой формы бытия. Мир художника, запечатленный на блюдах, пластах и плакетках,

— настроение старого города его детства (рис. 11, 12, 13). В основном, это архитектура старого Петербурга, воспринятая сквозь призму художественно-литературного видения Пушкина, Достоевского, Блока с их романтической метафоричностью. Иногда это ностальгические зимние и осенние пейзажи с небом в тяжелых тучах, где серо-темные дома и дворы-колодцы только подчеркивают монохромность колорита. Сложная гамма этих работ по колориту служит воплощением темы одиночества человека в большом городе.

Особая метафизическая атмосфера Петербурга всегда влияла на творцов, в нем живущих, образ города нашел отражение и в творчестве многих ленинградских керамистов. Новикова как художника с поэтически-метафорическим восприятием привлекают не просто строения Петербурга, а их жизнь, стихийные проявления природы, кажущиеся ему возвышенными и прекрасными.

Вариации на тему старого Петербурга с его уютными двориками, монохромной гаммой, чистотой почти супрематических линий станут неотъемлемой частью его творческих работ — это серии работ на темы «Дворы моего детства», «Наводнение на Мойке», «Петербургские сновидения», «Петербург Пушкина и Достоевского». В городских пейзажах художнику удалось создать визуальный аналог иллюзорного, таинственно-мистического образа Петербурга, с его сумеречными зимними днями и таинственными летними ночами, какой зрителю известен по «Пиковой даме» А.С.Пушкина и «Петербургу» А.Белого (рис. 1, 2, 3).

Иногда возникает обобщенный образ старого города, *город — снежная сказка* (рис. 11). В декоративных работах на эту тему создается пластическое единство конкретно-узнаваемого и отстраненно-умозрительного — так натура превращается в объект живописной комбинаторики, а элементы городского пейзажа становятся предметами своеобразного натюрморта, из которого художник выстраивает и мир города, и мир живописи. Иногда возникает город — *поэтическая метафора,* а иногда *город-лабиринт*, который воспринимается как символ жизни — у каждого человека свой жизненный лабиринт, в котором он сам должен найти свой путь. Именно в таком городе появляются герои Даниила Хармса, именно там пропадает сам поэт (рис. 14).





Рисунок 14. Декоративное блюдо «По следам Даниила Хармса», майолика, роспись, 1995
Рисунок 15. Пласт «Рождение русского флота», майолика, роспись, 2010
Рисунок 16. Композиция «Театр на Таганке. Памяти Юрия Любимова», майолика, смешанная техника, 2011

Юрий Новиков — ученик Анны Лепорской (1900–1982), соратницы и единомышленницы Казимира Малевича, и упоминание о супрематических находках не случайно. Мастер белого фарфора, умная и ироничная А.Лепорская была летописцем школы Малевича, его соратницей и единомышленницей, подругой жизни его любимого ученика Николая Суетина. Фактически, она была духовной наследницей Малевича — у нее хранился его архив с рисунками и записями, что она и позволила Новикову частично изучить. Вместе с Ильёй Чашником, Николаем Суетиным они — ведущие сотрудники института художественной культуры (Инхука) в Ленинграде с 1924 по 1926 годы. Разрабатывали проекты мебели, посуды, костюмов и рисунков для ткани. Самобытная школа Малевича, образованная из его витебских и ленинградских учеников (Ермолаева, Лепорская, Суетин, Хидекиль, Чашник) со временем уходит либо в прикладной дизайн, либо в подпольно-неофициальное искусство.

Как известно, открыть стилеобразующий потенциал собственной системы К.Малевичу помог именно «коллективный разум» Уновиса (Утвердители нового в искусстве), последовательными приверженцами которого были Н.Суетин и А.Лепорская. Искусство К.Малевича обладало мощными формообразующими потенциями — на основе пластических норм произрастал стиль, который стал источником возникновения новых форм, распространившихся затем на все сферы

пластического творчества. А.Лепорская считала, что непосредственная работа с К.Малевичем дала ей толчок к пониманию основных начал пластичности всякой формы, выращивания ее как живого природного элемента цветка, растения, понимание «чуть-чуть», которое может или выстроить удивительную гармонию вещи, или сделать ее безобразной и даже вовсе разрушить.

А.Лепорская была наставником Ю.Новикова — с ней он постиг основы и композиционные принципы «уновизма» (так она называла супрематизм), которые попытался воплотить уже в дипломной работе «Чайно-кофейный сервиз. Памяти Малевича» (рабочее название), сделанной на ЛФЗ под руководством А.А.Лепорской. В дипломной работе Новиков решал пластические задачи перехода формы из круга в квадрат и из квадрата в овал, но «супрематический» сервиз, посвященный Малевичу, в итоге пришлось назвать «цветочный», так как в 70-е годы XX века изучение формообразующих возможностей супрематизма не входило в магистральную линию отечественного художественного образования.

Ю.Новиков не пошел в дальнейшем по пути аллюзий с широко известными пластическими находками К.Малевича, ставшими почти знаковыми для современного керамического искусства. Супрематические идеи он воплощает в композиционных принципах: наследие супрематизма с его подходом к решению проблемы существования предмета в пространстве, знание материала и вытекающие из этого безграничные возможности сложной проработки фактур сложились у него в городских пейзажах в новую систему мировосприятия.

Для пространства этих живописных композиций характерна игра с супрематическими объемами и линиями, где на «супрематическую сетку» как бы накладывается вполне реалистическое изображение с деревьями, покосившимися домами и оградами, увиденное сквозь призму декоративности. Геометрические объемы художник компонует в соответствии с ритмом вертикальных и горизонтальных линий и плоскостей, сочетание пятен — темных и светлых, по размеру, по направленности вуалирует бликами, окнами, деревьями (рис. 11, 14).

Теперь считается, что из всех авангардных художественных систем супрематизм обладал наибольшим художественным потенциалом, за которым стоит работа с простейшими геометрическими формами,

не имеющими своего «натурального размера». Супрематизм как система абстрактного геометрического искусства создавала не меньше возможностей для самовыражения творцов, нежели традиционные живописные стили. С этим обстоятельством очень трудно и долго примирялись в XX веке, казалось, что супрематизм — искусство не персонифицированное, что в нем не отражается ни личность, ни мировоззрение художника. Но в реальном творчестве практически все художники-керамисты проявляют особый интерес к «квадратному» чайнику Малевича, сделанному им на ЛФЗ в 1923 г. в духе нарождавшегося тогда «производственного» искусства. Осознание возможностей абстрактного моделирования супрематизма было сделано Ю.Новиковым позже, и в память о А.Лепорской и К.Малевиче возникла работа «Рождение “Чёрного квадрата”» (собственность Сочинского художественного музея).

Иногда Новиков идет по пути повышенной декоративности, используя сложные цветовые соотношения, но в каждой вещи старается достичь взаимосогласия формы и декора как художественного качества. Широкий объемный мазок, которым он создает «деревенские» пейзажи, применяется им и в городских циклах. Однако, оперируя плоскостными категориями, художник много внимания уделяет и глубине пространства, построению перспективных планов. Как правило, он использует несколько перспектив с различными горизонтами, точками схода, включая обратную перспективу и сферическую, так называемую «перспективу Петрова-Водкина». Развивая идею сферической или линзовой перспективы, соединяя ее с обычной, прямоугольной перспективой, он добивается чрезвычайного многослойного пространства, где очень сильно геометрическое организующее начало. Все эти качества говорят не столько о принадлежности к традиции, сколько об умении художника самостоятельно трансформировать ее.

Не чужда художнику и работа с чистой формой, цель которой — создание образа внесюжетными средствами, в основном, для реализации глобальных тем, которые особенно ему удаются. Абстрактная стилистика как нельзя более подходит к концептуальным замыслам — впервые была применена художником в серии «Паралелльные миры», сделанной еще в 1977 году в Ленинграде (рис. 17).

Особый успех в данной стилистике получили работы,





Рисунок 17. Плакетка «Параллельные миры», майолика, смешанная техника, 1977
Рисунок 18. Пласт «Юность», майолика, подглазурная роспись, 2012
Рисунок 19. Пласт «Розовая Галактика» майолика, смешанная техника, 2006

представленные на выставке «Авангард в искусстве фарфора» (Москва, ЦДХ, 1996). Здесь были поставлены задачи воплощения концептуального замысла в авангардной форме: это два декоративных блюда «Homo faber» из серии «Катаклизмы XX века» и «Иллюстрация к роману М.Булгакова «Мастер и Маргарита» (частная коллекция, Лос-Анджелес, США).

Абстрактная стилистика в дальнейшем нашла воплощение в работах философско-символического характера, предназначенных скорее для медитации, углубленного созерцания и размышления: «По Сириусу пешком», «Комета Галлея», «Компас жизни», «Астролябии», «Божественная пропорция», «Вход в Шамбалу» (1998–2006). Эти работы, выполненные с помощью сложных технологий и сочетания фактур, — плод его размышлений о мире, Вселенной, о себе, стремление заглянуть в непознанное, созерцание и концентрация внимания на интуитивном способе познания. Блестящее композиционное мышление Новикова здесь наиболее раскованно и ассоциативно (рис. 8). Особенно ярко эксперименты с цветом проявились в абстрактных работах сочинского периода. Колористические поиски, в целом присущие петербургской керамической традиции, становятся здесь приоритетными. В результате — изысканно-утонченные цветовые решения его работ, их композиционная сложность и многообразие (рис. 19, 20, 21, 22).

В жанре монументальной и интерьерной керамики он активно работает в московский период (1984–1997) — создал более 20



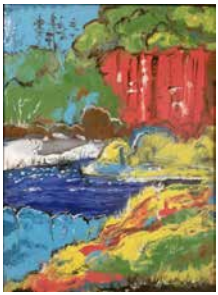


Рисунок 20. Пласт «Путь в Зазеркалье», роспись эмалями, 2011
Рисунок 21. Пласт «Олимпийская сказка в горах», роспись эмалями, 2014
Рисунок 22. Пласт «Горное озеро», роспись эмалями, 2015

монументально-декоративных композиций для оформления интерьеров общественных зданий. Среди них: Дом ветеранов сцены им. М.Г.Савиной (Москва), правительственные санатории «Завидово» (Подмосковье), «Белые ночи» (С.-Петербург), «Решма» (Кинешма, Ивановская обл.), пансионат «Джанхот» (Геленджик), санаторий «Удельное» (Подмосковье), гостиница «Интурист» в Гомеле (рис. 23, 24), Дом культуры и детские сады (Набережные Челны), пансионат Министерства путей сообщения (МПС), Сочи.

В метаморфозах материала и формы современные художники-керамисты находят связи с разными стилями искусства — не только с супрематизмом К.Малевича, но и с дельфтским фаянсом, итальянской майоликой, народной керамикой, петровским изразцом. Ю.Новиков максимально использует специфику керамики как в разработке пластических качеств изделий, так и в художественной выразительности цвета, используя не только традиции майолики, фаянса и фарфора, но и искусство изразцов. Изразцы — это особая глава в его творческой биографии.

В 1979 г. он был приглашен для воссоздания расписных уникальных изразцовых печей XVIII века в Большом Петергофском дворце, созданных в свое время по проектам Растрелли-младшего и выполненные руками русских умельцев. Во время войны 1941–1945 годов дворец был сожжен почти дотла, не сохранилось практически ничего, кроме нескольких фрагментов, которые и явились эталонами. Процесс воссоздания проходил по довоенным не цветным





Рисунок 23. Декоративное панно «Астролябии». Гомель, гостиница «Интурист», 1987
Рисунок 24. Декоративное панно «Путешествия». Гомель, гостиница «Интурист», 1988

фотографиям интерьеров дворца, а художественным аналогом по цвету и композиции служили изразцовые художественные печи Летнего дворца Петра Первого.

Работая в реставрации (1979–1984), изучив детально более тысячи изразцов разных стран и школ, он освоил художественную систему русской народной керамики и петровского изразца, хотя проникнуть в секреты декоративной тайнописи старых мастеров долгое время не удавалось. Для того чтобы воссоздать традицию изготовления русских изразцов петровского стиля, Новиковым велась подготовительная, научно-исследовательская работа в архивах Ленинграда и Москвы. Он был руководителем группы художников-реставраторов (В.Жигунов, А.Поваров, В.Павлушин), работавших в его личной творческой мастерской на Фонтанке, 2. В ходе работы он обратил внимание на конструктивные и утилитарные особенности русских изразцов, ранее не исследовавшиеся искусствоведами [4, с. 290].

Анализ ситуации показал, что технология изготовления изразцов была практически утрачена, а теплоемкость изразцов была забыта уже после революции 1917 г., когда многие производства майолики были разрушены и не восстановлены. Работа в архивах дала скупые сведения, был утерян и секрет кобальтовой росписи по белому фону. Так как значение теплосберегающих функций изразца было утрачено в связи с утратой технологии облицовки печей изразцами, можно было бы ограничиться воссозданием декоративных плиток,





Рисунок 25. Изразцовая печь в петровском стиле в доме Юрия Новикова, г. Сочи, 2006
Рисунок 26. Изразцовый камин, колонны, вазы в петровском стиле. Частный дом, Фрязино, Московская обл., 1996

а не изготавливать натуральные печные изразцы с высокой румпой (тем более, что в залах Дворца к тому времени было установлено центральное отопление), но девиз ленинградских реставраторов был широко известен — повторить неповторимое, сделать так, как в старину. Благодаря поддержке В.В.Знаменова, директора Петергофского Музея-заповедника, это удалось сделать с отметкой высокого качества.

Глубокое «погружение» в сущность проблемы и знание специфики керамики в процессе воссоздания изразцовых печей Петергофского дворца помогло Новикову заново разработать весь технологический процесс изготовления изразцов петровского стиля. В результате Новиков с группой художников по разработанным им технологическим картам воссоздал изразцовые печи в «Секретарской», «Кавалерской», «Голубой гостиной», «Белой столовой» Большого Петергофского дворца.

В процессе этой работы проверить теплосберегающие свойства изразца было невозможно, но секрет высокой румпы старинных русских изразцов Новикову удалось расшифровать в результате дальнейшей плодотворной проектно-дизайнерской деятельности по оформлению интерьеров изразцовыми каминами (рис. 26) и печами, и первая из них была выполнена в его доме в г. Сочи в традициях русских дворцовых печей петровского стиля (рис. 25). В данном случае

шестиметровая высота печи является дополнительным аргументом в пользу теплоемкости конструкции средового объекта экодизайна такой сложности [4, с. 291].

Ю.Новиков привносит в традицию собственные достижения и мастерство, дух и ощущения своего времени. Художник не перестает в декоративной керамике делать постоянные открытия — пластические, сюжетные, технологические [9, с. 455]. Его творчество подтверждает, что авторская керамика является уникальным видом современного искусства, в котором органично соединились петербургские традиции с постоянным поиском новых средств художественной выразительности. Огромный опыт, накопленный художником, подтвердил, что в ней можно успешно решать самые разнообразные творческие задачи.

Художественные традиции Петербурга в творческой системе художника проявляются не только как образный строй и основа визуального ряда его живописных произведений в керамике, но как чувство высокого стиля и художественности, проявившиеся в художественно-проектной деятельности (камины и печи в петровском стиле, интерьерные работы — декоративные панно, вазы, объемно-пространственные композиции).

Культура петербургской среды нашла свое полное выражение в работах, вместивших в себя память о традициях прошлого и предвосхищение будущего. Художник не ограничивается воплощением традиционной, реалистической образной системы, приверженцем которой себя считает и пытается высказаться, используя иные стилевые направления. Истоки его творчества в архитектуре Петербурга, в живописно-пластических находках начала XX века, в искусстве изразца петровского стиля, но все они органично сплавлены в новую стилевую систему под названием «керамика Юрия Новикова».

Библиография:

1. *Бугровская А.С.* Российская авторская керамика последней трети XX — начала XXI века (истоки, особенности и тенденции): дисс.... к. иск. М.: МГХПА, 2016. — 183 с.

2. *Гамалея Г.* Традиции взыскательная строгость. О керамике Юрия

Новикова // Декоративное искусство СССР. — М., 1985. — № 9 (334). — С. 17–18.

3. *Гусарова Ю.В.* Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века. Автореф. дисс. …к. иск. — СПб., 2011.

4. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. — М.: ВНИИТЭ, 2009. — С. 290–292.

5. *Копылков М., Изотова М.* Одна композиция. — СПб.: Новая Нива, 2011. — 320 с.

6. *Крамаренко Л.* Декоративная керамика России 60–80-х годов // Научн. доклад на соиск…. к. иск. — М., 1997.

7. *Малолетков В.* Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX — начала XXI в. /Дисс….док. иск. — М., 2010. — 344 с.

8. *Малолетков В.* Художественная керамика в России на рубеже XX–XXI веков // Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2017. — № 2 (1). — С. 181–191.

9. *Некрасова М.А.* Новиков Юрий Михайлович //Русская художественная керамика VIII–XXI веков (Иллюстрированная Энциклопедия). — М.: Academia, 2017. — С. 455–456.

А.С. Соболева

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ ИНДИИ

Особенностью художественного текстиля Индии является его неразрывная связь с традиционным орнаментом. В статье рассматриваются орнаментальные узоры на примерах древней керамики, скульптурных изображений, миниатюр и фресковой живописи, ведической и классической индийской литературы.

Fabrics — the most important part of the traditional culture of India. The feature of Indian textile art is inextricably linked with traditional ornament. The article deals with ornamental patterns with examples of ancient pottery, sculptures, miniatures and mural painting.

Ключевые слова: орнаменты, мотивы узоров, рисунки на тканях.

Keywords: patterns, motifs patterns, designs on fabric.

Текстильные изделия — важнейшая составная часть традиционной культуры Индии, тесно связанная с ее историей и бытом, эстетическими и религиозными представлениями.

В классической санскритской литературе встречается ряд терминов, семантически связанных со словом «патака» — «хлопчатобумажная ткань» и говорящих об ее орнаментации: «пата» — «разрисованное тканое изделие», «пати» — «кайма на тканом изделии» и, наконец, «патакара» — «ткач», рисовальщик, художник. По мнению специалиста по индийской культуре Н.Р.Гусевой, это «свидетельствует о вероятном существовании уже в древности тканых, набивных или разрисованных тканей, и о том, что способ выработки орнамента сформировался вместе с зарождением процесса ткачества» [3, с. 77]. Изготовление орнамента

в процессе производства ткани было повсеместно распространено в Индии с глубокой древности. Кайма, например, была наиболее используемым приемом декоративной отделки деталей несшитой одежды (1), что подтверждено многочисленными литературными и художественными источниками [3, с. 77] .

О способах орнаментации текстиля можно судить, главным образом, по скульптурным изображениям и сохранившейся фресковой живописи. При этом скульптуры дают представление о характере узоров на одежде (в основном, несшитой), но не о цветовой гамме.

Древнейшим известным орнаментом на ткани является рисунок из трехлепестовых розеток (трилистника) и кружочков на плаще стеатитового бюста «жреца», обнаруженного на раскопках в Мохенджо-Даро (3000–1750 гг. до н.э.) [7, с. 47]. Индийский исследователь Я.Аграваль предположил, что «бюст “жреца” был предназначен для представления божества или служителя культа, и вследствие этого украшался лучшей имеющейся на тот момент времени тканью — парчой» [7, с. 47]. Однако техника орнаментации этой ткани не может быть точно определена. Английский исследователь индийского текстиля А.Эдвардс подчеркивает схожесть данного изображения трилистника с узором «каккар» или «облако», который до настоящего времени используется в вышивках и печатных тканях региона Качч штата Гуджарат [8, с. 18–19]. В изделиях города Варанаси (штат Уттар-Прадеш) подобный мотив упоминался под названием «тинпатия». Мотивы четырехлепестковой розетки и кружочков, известные по росписям сосудов этой же эпохи, очевидно, должны были встречаться и на тканях. Они могут быть выявлены на текстильных изделиях периода второй половины I тыс. до н.э. — I тыс. н.э. Так, например, кружочки изображены на одежде терракотовой фигурки сидящей женщины (III в. до н.э.) из собрания Национального музея Дели. Четырехлепестковые розетки можно видеть на рельефном фризе одной из колонн ступы в Бхархуте (II в. до н. э) и на слоновьей попоне на фризе ступы. Такими же розетками украшена набедренная повязка «богини растительного царства» из Гийяраспура (X в.н.э.) [5, табл. 38]. Розетки, а также листики и ромбы помещены в продольные полосы, украшающие дхоти (2) на женской фигуре в сцене «Материнство»

на рельефе XI в. из Бенгала. Продольные полосы с розетками присутствуют на женских дхоти рельефов храма Байталь Деуль (IX в.) в Бхубанешваре (штат Орисса), а розетки в поперечных полосах (т.е. расположенных по направлению нитей утка) изображены на фигуре Шивы в одном из двадцати храмов Махакутешвара (VI в.) в центре Декана [3, с. 76].

Изучение скульптурных образов позволяет выявить и другие виды орнамента на тканях. Так, на тюрбанах мужских и женских фигур из Бхархута (центральная Индия, III–II вв. до н.э.) отчетливо виден рисунок в виде узких полосок, на которые нанесены черточки, квадратики и точки. Мотив в виде клеток и поперечных линий изображен на лунгах (3) фигурах западных областей страны эпохи Гупта (V в. н.э.). В бронзовой пластике южной Индии вплоть до периода позднего средневековья можно видеть отражение аналогичных типов орнамента [3, с. 76]. Рисунки в виде рядов животных (слонов, львов и лебедей) изображены в узорах храма Хосалешвар в штате Карнатака, а также на стенах древнего храма Вишванатх в городе Варанаси. В то же время, по мнению Я.Аграваля, аналогичные орнаменты в виде горизонтальных рядов лошадей и быков присутствуют в декоре сари штата Канчипурам (юг Индии), датируемом XIX веком [7, с. 68].

На печати «маска», найденной в штате Андхра-Прадеш, можно увидеть антропоморфное изображение — «человека, едущего на слоне». Этот мотив традиционно был широко распространен в декоре тканей штата Гуджарат и в парче Варанаси. Так, например, узор «человек на слоне» в сочетании с мотивом «бути» из цветов роз присутствует на шелковом сари штата Гуджарат, датируемом 1850 годом [7, с. 48].

«Точки» или «кружки» — один из широко распространенных орнаментов с древних времен, символизирующий солнце и луну. Они использовались людьми цивилизации Джхукар (4) (1700 г. до н.э.) в дельте реки Инд. Подобный узор также был найден на керамике Тель-Халав (5) в Иране. Среди других древнейших декоративных мотивов можно выделить «полумесяцы», «треугольники». Изображались также растения и деревья, подобные ассирийской версии мотива «древа жизни». Узоры, которые можно было увидеть на древних

керамических изделиях, такие как «круги из павлинов» или «стилизованные птицы», расположенные дугой, и в настоящее время используются как декоративные мотивы на тканях штатов Гуджарат и Раджастхан [7, с. 48].

Культурно-хозяйственные контакты между отдельными народами древней и раннесредневековой Индии, развивавшиеся в течение ряда веков в пределах больших территорий, входивших в состав империй Маурьев (320–87 гг. до н.э.), Кушанов (50 г. до н.э. — 320 г. н.э), и Гуптов (320 г. н.э. — 600 г. н.э.), привели, по мнению Н.Р.Гусевой, к «значительной унификации как основных типов одежды, … так и стилевых особенностей орнамента, наносимого на тканые изделия» [3, с. 76].

Локализация рисунка, используемого на отдельных частях несшитой одежды, имела сходный характер у всех народов Индии (во многом сохраняющейся до настоящего времени). Дхоти и лунги могли быть одноцветными или иметь узор, равномерно распределенный по всему полю изделия. В обоих случаях их края обычно украшались каймой (иногда расположенной по всему периметру, иногда с трех сторон, за исключением того края, который затягивается на талии и завязывается на животе). Тканые пояса и шарфы чаще всего не имели изображений на всей своей поверхности, но их концы обязательно украшал орнамент. Тюрбаны бывали как одноцветными, так и покрытыми рисунками, но не имели ни каймы, ни узорных концов [3, с. 77].

Традиционная одежда сари представляла собой разнообразные по стилю орнаментации тканые изделия, их значительный размер позволял мастерам широко проявлять свою творческую фантазию. Отделка сари, как правило, композиционно делилась (и продолжает делиться в настоящее время) на три части — поле, кайма и паллав, или анчаль, т.е. свободный верхний конец. Именно паллав постепенно превратился в ту часть сари, на которую приходится основная декоративная нагрузка: в нем, как и в кайме, рисунок более насыщен по цвету, призванному оттенить цвет поля сари и его основного узора [10, с. 12].

Об окраске и орнаментации одежды древнего периода можно судить по упоминаниям в ведической и классической литературе. Так, по мнению Н.Р.Гусевой, в трактатах, посвященных ритуальным

церемониям, — Шраутасутрах, относящихся к середине I тыс. до н.э., и в более поздних комментариях к ним указывается, что во время проведения жертвоприношений надевались соответствующие одежды [3, с. 77]. Упоминаются ткани «тарпья» и «кшаума», сделанные соответственно из вьющегося растения «трипа» и изо льна, называвшегося также «кшуму». Например, для принесения в жертву определенного вида плодов следовало надевать одежду с черной каймой, а для других церемоний — одежду с двумя концами — «паша» и «даша». Можно предположить, что эти концы должны были чем-то различаться — вероятно, окраской или орнаментом, а возможно, и функциональным назначением.

В «Камасутре» (IV в. н.э.) говорится о том, что «когда жена стремится приблизиться к мужу, она должна надеть украшения, убрать себя цветами разных видов и надеть одежду, окрашенную в разные оттенки» [3, с. 79]. Женщинам это руководство предписывало изучать процессы окраски и росписи тканей и одежды, а также шитье и вышивку, но ни стили орнамента, ни его цвета не описывалось.

О цветовой гамме тканей эпохи раннего средневековья, используемых для одежд и их узорном оформлении, также могут рассказать уникальные фрески Аджанты (6). На территории Чалукийского государства во II в. до н.э. появились культовые буддийские сооружения, основанные в Аджанте, которые позднее в V–VII вв. выросли в крупнейший монастырский комплекс. Основные пещеры были созданы в IV–VI вв. [4, с. 102]. Ранние росписи (50 г. до н.э.) являются иллюстрациями к буддиским легендам — джатакам, основанным на старинных народных сказаниях, легендарных историях из прошлых жизней будущего Будды — Сиддхартхи Гаутамы, с событиями из его жизни, включая обстоятельства достижения им «бодхи» (просветленного знания) [6, с. 51]. Согласно легенде, Будда в своих перевоплощениях прошел через все жизненные состояния. В связи с этим, история Будды, рассказанная живописцами на стенах пещерных храмов Аджанты, — это эпопея, в которой отражена жизнь Индии середины I тыс. Здесь вместе со сценами войны, охоты, торжественных выездов царей на слонах в сопровождении свиты, приемов послов, прогулок принцессы под зонтиком присутствуют и простые крестьяне, монахи, женщины,







Рисунок 1. Фрагмент росписей в Аджанте, V в. (*Edwards E*. Textiles and dress of Gujarat. — Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011)
Рисунок 2. Рисунок деталей росписей в Аджанте, конец V в. (*Lynton L*. The Sari. — London: Thames & Hudson, 1995)
Рисунок 3. Фрагмент росписей в Аджанте, конец V в. (*Edwards E*. Textiles and dress of Gujarat. — Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011)

дети, животные. Действие неповторимых панорам древней Индии происходят на небе, во дворцах, в селе, в лесу. Вместе с тем, границ у картин не было, сюжеты как бы переходили один в другой [1, с. 583].

На знаменитых многоцветных фресках, которыми покрыты изнутри стены, потолки и колонны пещерных храмов, можно видеть много человеческих фигур. Изображения одежды на них дает возможность проследить характерные рисунки тканей средневековой Индии. По описаниям Н.Р.Гусевой, поле каждой ткани обычно разделено на определенные секции-круги, клетки, прямые и волнистые полосы и т.п. Эти секции заполнены геометрическим или стилизованным растительным орнаментом, к которому иногда добавлены изображения священного лебедя и льва. Встречается также узор, составленный из рассеченных или сгруппированных точек («горошков»). В более поздних росписях в рисунках тканей чаще встречаются фигурки животных и даже людей [2, с. 7; 9, с. 21].

Одежда большинства персонажей фресок Аджанты представляет собой полосатые набедренные повязки разных типов (рис. 1). Полосы на этих повязках, как правило, расположены вдоль основы ткани; исключениями являются набедренные повязки некоторых фигур, где полоски расположены по направлению нитей утка [8, с. 22]. Судя по тому, что люди, одетые в такие ткани, обычно заняты какой-либо

работой, можно сделать предположение, что это слуги, и заключить, что именно такое расположение полос на одежде служило указанием на социальный статус человека.

Полосы, нанесенные по основе и по утку, совершенно очевидно, изготовлялись в процессе ткачества, как и клетки, также часто встречающиеся в качестве орнаментальной отделки. Иногда на тканях можно увидеть узоры: ромбы, косые черточки, кружочки, розетки (например, на фигуре танцовщицы, одетой в длинный лиф — передник — и продольно-полосатые лунги). Трудно сказать что-либо о способе нанесения этого рисунка; не исключено, что это была набивка. На руках этой же танцовщицы можно увидеть длинные узорные рукава из темной ткани, орнаментированной светлыми пятнышками неровной формы с темной точкой посередине. Вид этого рисунка заставляет вспомнить об известном вплоть до настоящего времени западноиндийском способе (штаты Гуджарат, Раджастхан) орнаментации ткани, называемом «завяжи-окрась», или «бандхани», — способе узелковой окраски [3, с. 78].

Интересен узор на полосах сшитой одежды одной из женских фигур, где полосы направлены косо, и в них изображены идущие друг за другом гуси [8, с. 22]. Английский исследователь Л.Линтон предполагает, что данный рисунок мог быть нанесен методом печати по ткани [10, с. 177] (рис. 2; 3). По мнению Н.Р.Гусевой, такой орнамент, расположенный под углом к основе и утку ткани, мог быть выработан как в процессе ткачества, так и нанесен на готовую ткань путем росписи или набивки, а возможно, и способом «патола» или вышивки [3, с. 79].

Подушки и завесы фресок покрыты узорами из цветных розеток. На некоторых типах сшитой одежды, в которую одеты люди, явно пришедшие на поклонение Будде из северо-западных областей, присутствует довольно редкий орнамент — «мелкие треугольники», которыми окантованы вырезы ворота, рукава и даже кайма одежд. Техника нанесения данного рисунка не известна, возможно, это вышивка гладью, широко распространенная в настоящее время в штате Пенджаб. Цвета тканей ограничены несколькими цветами — синий, охристый, терракотовый и зеленый разных оттенков [3, с. 79]. В целом для живописи фресок Аджанты характерна жизнерадостная красочная

гамма, состоящая из ярких цветов: пунцовой и желтой охры, индиго, небесной лазури, изумрудной зелени, с преобладанием насыщенных темно-красных, коричневых и буро-желтых тонов. Контурные линии узора, наносимые в конце работы коричневой или черной краской, придают живописи четкость и законченность [4, с. 113].

Интересным персонажем фресок Аджанты, по словам индийского исследователя Я.Аграваля, является женская фигура, одетая в блузу с круглыми украшениями (похожие на мотив «ашрафи» или узор «золотая монета») и юбку с пурпурными, зелеными и желтыми полосами. Подобные полосы встречаются на тканях «машру» более позднего времени. Рисунки с маленькими цветочками и двухцветными квадратами в виде орнамента «шахматная доска» можно увидеть также на росписи: как в предметах одежды, так и в покрывалах. В настоящее время подобный декоративный элемент используется при создании тканых изделий в некоторых районах штата Гуджарат [7, с. 52].

В семнадцатой пещере комплекса Аджанты, в сюжете демонстрации поклонения царя Каши золотому лебедю, присутствуют большие полотнища ткани, используемые как занавесы. Одна из них имеет зеленый фон с диагональными полосами и цветочным узором, типичным для парчи Варанаси XIX века. Мотив, представленный в первой пещере, имеет сходство по рисунку с формой стрелы. В связи с этим, Я.Аграваль предполагает, что в основе этого мотива лежит стилизация формы летящих птиц. Подобные изображения можно увидеть на тканях «машру» штатов Гуджарат и Махараштра вплоть до второй половины XIX века [7, с. 30, 53].

На миниатюрах, которыми в изобилии украшались средневековые индийские рукописи, также зафиксированы разнообразные текстильные узоры. Они во многом были подобны распространенным мотивам архитектурных орнаментов, а также изображениям, наносимым на керамические изделия. С каждым новым веком стиль и содержание текстильных рисунков становились все сложнее и разнообразнее [2, с. 7].

Способы употребления, длина и ширина деталей, цвет несшитой одежды строго регламентировались обычаем, и представители каждой

социальной группы должны были придерживаться определенных правил, четко определяющих все эти параметры. Так, на сохранившейся росписи джайнского храма Тирупарутикундрам XIV в. в Канчипураме (штат Тамил Наду) изображены цари и придворные, слуги и музыканты, воины и монахи, дети и женщины. Одежда царей состоит из плотно прилегающей к телу рубахи с узкими рукавами, длинных дхоти и широкого шарфа. Низ рубахи скрыт шарфом, а ее нагрудная часть, от круглого выреза горловины до линии желудка, вышита сплошным узором с вшитыми в него камнями и бусинами, а, возможно, имеет глубокий, округляющийся вырез, края которого соединены один с другим несколькими рядами низок из просверленных драгоценных камней и жемчуга.

Цветом рубах других изображенных фигур чаще всего был белый, но есть и полосатые рубахи. Дхоти были белые, синие (иногда «в горошек») красные и желтые. Пояса таких же оттенков, но не совпадают с цветом дхоти в каждом комплекте одежды. Края дхоти, шарфов и рукавов имели кайму, заметно отличавшуюся по своему цвету от цвета основного поля ткани. Носильщики паланкинов одеты в длинные рубахи (преимущественно полосатые, причем, как и у других персонажей, полосы направлены вдоль основы ткани). Женщины на этих фресках одеты в одноцветные и продольно-полосатые сари и чоли [3, с. 81].

Орнаментальная отделка имела обязательные и необязательные элементы. Так, по мнению Н.Р.Гусевой, поле ткани на любой из деталей как мужской, так и женской несшитой одежды могло содержать узор из полосок, пятнышек или стилизованных цветов. Обязательным являлось наличие каймы, расположенной по всей длине тканого изделия и орнаментированных краев шарфов и поясов, а также паллава сари [3, с. 82].

Композиционный стиль всех этих фресок и храмовых завес был усвоен и южноиндийской миниатюрной живописью, отражавшей бытовые реалии этой эпохи. Прекрасные образцы такой живописи представляют собой иллюстрации к «Рамаяне», созданные в Андхре в XVIII веке. Эти миниатюры детально передают сюжет великого эпоса, а персонажи, одетые в костюмы южноиндийского

средневековья, знакомят нас с тем, как выглядели тканые изделия, как люди ими пользовались, и как отражалась в одежде социальная дифференциация общества. Так, в миниатюрах, как и на храмовых фресках, персонажи высокого происхождения (принцы и придворные) носят богато орнаментированные дхоти, набедренные и наплечные шарфы; брахманы-наставники одеты в длинные белые дхоти; слуги и рядовые воины — в короткие дхоти с узкой каймой и шарфов не имеют [3, с. 82].

Традиционное искусство на протяжении всей истории Индии занимало важное место в культуре, раскрывая ее скрытый потенциал и жизненные силы. Орнаментальные мотивы являются важным составляющим декорирования индийских тканей. Рассмотрение узоров на тканях региона исследования в исторической перспективе способствует более точному видению всего многообразия индийского текстиля.

Примечания:

1. Несшитая одежда**:** шарфы, длинные пояса, набедренные повязки и тюрбаны. Для разных частей этой одежды изготавливались полосы ткани определенной длины и ширины.

2. Дхоти — полосы ткани, обертываемой вокруг ног и бедер.

3. Лунги — несшитая одежда в виде полосы ткани длиной 2,7 м, обертываемая вокруг бедер (как мужчинами так и женщинами) и покрывающая ноги от талии.

4. Джхукар (Jhukar) — энеолитическая культура Пакистана, которая сменила цивилизацию Инда.

5. Телль-Халаф — селение в северной Сирии. Халафская культура — археологическая культура V тыс. до н. э. в Северной Месопотамии (Ирак, северная Сирия, юго-восточная Турция).

6. Аджанта — комплекс буддийских молитвенных залов, высеченных в толще скалистого массива на западе Хайдерабада (II в. до н.э. — VIII в. н.э.).

Библиография:

1. *Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф.* Индия в древности. — М.: Наука (ГРВЛ), 1985. — 758 с.

2. *Гусева Н.Р.* Современное декоративно-прикладное искусство Индии. — М.: Искусство, 1958. — 182 с.

3. *Гусева Н.Р.* Художественные ремесла Индии. — М.: Наука, 1982. — 237 с.

4. *Короцкая А.А.* Сокровища Индийского искусства. — М.: Искусство, 1966. — 383 с.

5. *Тюляев С.И.* Искусство Индии. Альбом. — М.: Изогиз, 1958. — 204 с.

6. *Тюляев С.И.* Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. — М.: Наука, 1968. — 51 с.

7. *Agrawal Y.* Silk Brocades. — New Delhi: Roli Books, 2003. — 141 p.

8. *Edwards E.* Textiles and dress of Gujarat. — Ahmedabad: Mapin Publishing Pvt. Ltd in association with V&A publishing, 2011. — 248 p.

9. Gillow J., Barnard N. Indian Textiles. — London: Thames & Hudson Ltd, 2008. — 224 p.

10. *Lynton L.* The Sari. Styles. Patterns. History. Techniques. — London: Thames & Hudson, 1995. — 208 p.

Я.И. Желтакова

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ БЕСТИИ И ИХ ОСОБОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ШПАЛЕРЫ ГЕРМАНИИ

Статья посвящена исследованию традиционных для средневековой Германии изображений животных. Анализируются основные животные, имеющие семантическое значение в культуре и искусстве романского периода.

This article is devoted to the traditional medieval Germany animals. Here you can see the analysis of the main animals which are having semantic meaning in the culture and art of the Romanesque period.

Ключевые слова: бестиарий, шпалера, средневековое искусство, книжная иллюстрация, Германия.

Keywords: bestiary, tapestry, medieval art, book illustration, Germany.

Средневековая Германия была страной с высокоразвитыми художественными ремеслами. Прикладное искусство представляло собой богатый и разнообразный комплекс художественных изделий. Произведения немецких мастеров отличаются определенным своеобразием, которое проявляется, в основном, в пышной насыщенности изделий декоративными деталями, обильной орнаментике и соединении в одном изделии различных художественных приемов, в технике украшения [2]. Однозначно, что бестиарии представляют особое значение как уникальные сочинения средних веков, описывающие живую природу. Восхищают бестиарии высоко декоративной красотой. Основное направление развития идет в сторону усиления символического содержания образов, углубления религиозного чувства.





Рисунок 1. Схватка грифона и тельца. Ткань из церкви св. Гереона (Cloth of Saint Gereon). Германия, Кельн, XI в.; местонахождение: Германия, Кёльн. Музей прикладного искусства; 76 х 74 см.; материал: шерсть; техника: шитье
Рисунок 2. Вышивка с историей св. Елизаветы. Лен, следы шерсти. Германия, Тюрингия, XIV век

Рассмотрим несколько наиболее известных бестий, которые использовали германские мастера при изготовлении изображений в шпалерах.

Всегда телец был известен как жертвенное животное, символ земли, он часто упоминается в Библии, поэтому как нельзя лучше подходит для изображения символа Евангелиста Луки, которого зачастую для усиления восприятия показывают с тельцом, акцентируют беззаветное, искупительное служение Сыну божьему. Иисус Христос принес себя в жертву и тем самым сорвал покров со своей священной сущности, которую Лука поведал в своем благовесте, рассказав о распятии Христа, и полностью истолковал его смысл для людей. В средневековье и современном мире созвездие Тельца зачастую сравнивают с мужским началом [4] (рис. 1).

Одним из самых популярных геральдических символов является Лев. Он представлен нам как символ силы и власти. Лев — неоспоримый царь зверей. Дело в том, что средневековые бестиарии описывают этого зверя как спящего с открытыми глазами. Он всегда в ожидании, нет покоя. Это символ охранника веры [3].

Грифон (рис. 2) — сказочное животное с телом льва и орлиной шеей, крыльями орла и орлиными головами. Варианты этого сказочного



Рисунок 3. Три модные фигуры и три фантастических зверя. 1420–1435 годы. Фрагмент

животного известны с древних времен. Подобно многим другим сказочным животным, Грифон был готов к существованию. Он часто играет роль в мифологии и может быть связан с богами и героями, привязанными к царству смерти. Грифон — это животное, которое происходит из Греции, оно часто используется для защиты золота. «Грифон представляет собой млекопитающее о четырех ногах с крыльями. Эти дикие животные зародились где-то в северных землях, либо в горах. Тело грифона — тело льва, а крылья и голова — орла. Он ненавидит лошадей, может расправиться и с человеком, коль скоро их дорогам будет суждено пересечься», — такое описание одного из самых исключительных, мифических животных можно найти в средневековых бестиариях. Грифоны — двойственные существа, синхронно объединяющие небо и землю, добро и зло. Их значимость в мифах и в литературе не определена. Они могут являться как защитниками, покровителями, и как злобные, необузданные звери. На основании трактования средневекового представления о мире, бытие разных мифических творений считалось бесспорным фактом. Различным частям их тел приписывались фантастические свойства. Грифон и тут не был исключением. По легенде, кубок, сделанный из его когтя, поменяет цвет, в случае, если в нем будет находиться яд. Приобрести такой волшебный коготь было совсем не просто — он мог достаться человеку только как награда, когда тот излечивал грифона от тяжелой болезни. В истории не говорится, что случилось с теми, кто все же не смог вылечить этого зверя. В средневековье было известно несколько таких кубков, но на поверку все они оказались сделаны из

рогов обычных животных. Также были утверждения, что если повести пером грифона по глазам, то слепые прозревают. В ранних германских книгах по медицине упоминается излечивание бесплодия, если грифон положит голову на грудь женщине. Очень интересен тот факт, что если изображен грифон, значит, изготовлен этот предмет был в Германии, где он завоевал огромную значимость в свое время.

Средневековый бестиарий, как правило, был составлен из разделов: домашние животные, дикие, маленькие, птицы или рептилии. И к каждому животному, помимо кратких пояснений зоологического характера, добавляли пространные библейские цитаты.

Таким образом, изображения зверей также объясняли священный текст, помогали изучать тайны веры и напоминали о некоторых нормах морали.

На представленном изображении (рис. 3) мы видим фантастическое существо, тело зверя является целой композицией. Существо смотрит налево, голова зверя напоминает лошадиную. Остальное тело — это лев с густой гривой и пушистыми передними лапками, а бедра покрыты рыбьими чешуйками. Бестиарии дают ключ к свойственному средним векам символическому толкованию мира, и, несомненно, представляют интерес как первые сочинения средневековья, посвященные живой природе [1].

Интересно, что изображения фантастических животных считались такими же достоверными, как и изображения реальных. Фрагмент гобелена представляет сказочных зверей с острыми зубами, когтистыми ногами и чешуей. Такие гобелены демонстрировались в домах, обеспечивали их убранство, а также утепление помещений. Считали, что звери, состоящие из частей настоящих животных и, таким образом, проникнутые качествами этих животных, являются неистовыми символами дикой природы, дикости, которую надо укрощать и осваивать. Представлено шесть элегантно одетых молодых людей, стоящих в ряд, каждый из которых ведет фантастического зверя. Слева молодая женщина ведет рогатого грифона. Справа от нее — молодой человек, ведущий фантастического слона, далее идет молодая женщина, ведущая зверя, похожего на разновидность грифона, справа от нее — молодой человек, ведущий овна. Пятая фигура слева — молодая

женщина, которая держит рог единорога в обеих руках. Две женщины и трое мужчин держат цветущий стебель или ветвь в руке, а другой рукой держат поводок животного. Создается впечатление, что мужчины и женщины используют цветы для управления зверями. Люди держат ветви и стебли перед головами животных — это можно рассматривать двояко, либо в качестве угрозы для них, либо в качестве защиты от них, если шнуры или цепи, служащие поводками, ослабеют. Интересно, что молодая женщина с единорогом не держит цветов, предположительно, так как единорог является покровителем невинных дев [1].

Зооморфные мотивы пронизывают образный строй романского искусства, словно преследуя человека драматическим видением картины жизни, раскрывающейся в борьбе и слиянии анималистических форм. Символическое описание в толковании мира определяется в каждом произведении искусства, что свойственно средним векам.

Библиография:

1. *Adolfo Salvatore Cavallo.* Mediaval tapestries. — The metropolitan museum of art, New York, 1993. — ISBN 0-87099-644-4.

2. *Жак Ле Гофф.* Цивилизация средневекового Запада / общая редакция Ю.Л.Бессмертного, ред. Е.Н.Самойло. — М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.

3. *Крыжановская М.Я.* Средневековая резная кость Западной Европы в собрании Государственного Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 112 с.: ил. — (Коллекция Эрмитажа) — ISBN978-5-93572-658-4.

4. *Крыжановская М.Я.* В мире замков и соборов: Прикладное искусство западного средневековья / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. — 160 с.: ил. — (Твой Эрмитаж) — ISBN 978-5-93572-292-0.

5. *Мишель Пастуро.* Символическая история европейского средневековья / пер. Е.Решетникова. — СПб.: Александрия, 2012, 2017. — ISBN 978-5-903445-41-7.

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

1. И.И. Орлов
I.I. Orlov

Христианская теория образов как базовая основа в иконографии памятников средневекового искусства и культуры
The Christian theory of images as the basis for the iconography of monuments of medieval art 4

2. В.И. Бочковская
V.I. Bochkovskaya

Градостроительная роль современных храмовых комплексов (на примере храмового комплекса апостола и евангелиста Иоанна-Богослова города Барнаула)
Town-planning role of modern temple complexes (on the example of the temple complex of the Apostle and Evangelist John the Theologian of the city of Barnaul) 15

3. Ю.Е. Ревзина
Y.E. Revzina

«Десять книг об архитектуре» Витрувия и его итальянские издания первой половины XVI века
«Ten books on architecture» Vitruvius and his Italian editions of the first half of the XVI century 26

4. М.В. Соколова
M.V. Sokolova
Проблемы планировки в английских усадебных домах высоковикторианской эпохи
Problems of planning in English High-Victorian country house architecture 41

5. М.В. Соколова
M.V. Sokolova
Джон Нэш и становление новых планировочных принципов в английской усадебной архитектуре XIX столетия
John Nash and new planning principles in English XIXth century country house architecture 49

6. С.В. Аксенова
S.V. Aksenova
Параллели архитектурной теории Н.А. Ладовского, А.А. Веснина и В. Гропиуса и исследований в области психологии восприятия в 1920-е годы
Parallels of architectural theory N.A. Ladovsky, A.A. Vesnin and V. Gropius and researches in the field of psychology of perception in the 1920s 59

7. Т.В. Климкина
T.V. Klimkina
Основные тенденции развития отечественной монументальной церковной живописи
The main trends in the development of Russian monumental church painting 73

8. Е.М. Цыкунова
E.M. Tsykunova
Символика орнитологических мотивов в росписях московских интерьеров
Symbolism of ornithological motifs in the paintings of Moscow interiors 77

9. Н.И. Аникина
N.I. Anikina
Мозаики Ивана Николаева и Марины Дедовой-Дзядушинской для станции Московского метрополитена «Достоевская»: - последнее монументальное произведение «левого МОСХ'а»
Mosaics of Ivan Nikolaev and Marina Dedova-Dzedushinskaya for the metro station «Dostoevskaya»: the last monumental work of the «left MOSKH» 83

10. Д.В. Губарев
D.V. Gubarev
Сграффито. Возрождение традиций
Sgraffito. Revival of traditions 92

11. Н.В. Пономаренко
Е.А. Лапшина
N.V. Ponomarenko
E.A. Lapshina
К истории развития монументально-декоративного искусства в Приморском крае
To the history of the development of monumental and decorative art in Primorsky Krai 99

12. Л.Г. Окрошидзе
L.G. Okroshidze
Станковый портрет в эпоху интернациональной готики
Stank portrait in the era of international Gothic art 110

13. В.И. Королева
V.I. Koroleva
Живописец русской аристократии Ансельм Франсуа Лагрене (1744–1832)
Painter for the Russian aristocracy Anselme François Lagrenée (1744–1832) 118

14. Т.Ю. Пластова
T.Y. Plastova
Творчество А. Пластова и проблемы «живописности» в критике 1930-х годов
Creativity of A. Plastov and the problem of «picturesqueness» in the criticism of the 1930s 129

15. Г.А. Тавакалова
G.A. Tavakalova
Новые художественные решения в российской фигуративной живописи 2000-2010-х гг.
New artistic solutions in Russian figurative painting 2000-2010-ies 142

16. Ю.И. Вебер-Чубайс
Y.I. Weber-Chubais
Когда рисуешь мысли цветом
When you draw thoughts in color 154

17. Махар Дауд
Mahar Dowd
Архаические мотивы в творчестве А. Мадона
Archaic motifs in the works of A. Madon 164

18. М.Т. Соостер
M.T. Sooster
Нонконформисты как творческий тандем
Nonconformists as a creative tandem 190

19. А.А. Красильникова
A.A. Krasilnikova
Панорамный взгляд на творчество Дэвида Хокни: от фотографии к живописи
Panoramic landscape in the works of David Hockney: from photography to painting 201

20. Ли Ицянь
Li Ican
Художественное стекло в истории декоративно-прикладного искусства Китая: синтез традиций и современный путь развития
Artistic glass in the history of decorative arts of China: synthesis of traditions and modern way of development 229

21. О.А. Чистякова
O.A. Chistyakova
Эксперименты в синтезе пескоструйной обработки и алмазной грани
Experiments in the synthesis of sandblasting and diamond face 238

22. А.А. Ширинская
Е.В. Ярошенко
A.A. Shirinskaya
E.V. Yaroshenko
Новые тенденции росписи в художественном стекле
Latest trends in glass art painting 246

23. С.А. Юркова
S.A. Yurkova
Что не так с «Кулачным бойцом»? Уточнение атрибуции фарфоровой скульптуры завода братьев Корниловых
What's wrong with «Fist fighter»? Specification of attribution of porcelain sculpture of Kornilov brothers factory 254

24. Н.И. Барсукова
N.I. Barsukova
Петербургские традиции в творчестве Юрия Новикова — к проблеме художника и художественной школы
Petersburg traditions in the works of Yuri Novikov — to the problem of the artist and art school 261

25. А.С. Соболева
A.S. Sobolev
Орнаментальные традиции в искусстве текстиля Индии
Ornamental traditions in the art of textile of India 280

26. Я.И. Желтакова
Y.I. Jeltakova
Средневековые бестии и их особое значение в истории создания шпалеры Германии
Medieval beasts and their special significance in the history of the trellis of Germany 291

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Орлов И.И — Доктор искусствоведения, профессор Липецкого Государственного Технического Университета, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (United Kingdom, London)
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

Бочковская В.И. — Кандидат исторических наук, доцент Алтайского государственного института культуры
e-mail: Maratan_@mail.ru

Ревзина Ю.Е. — Кандидат искусствоведения, профессор МАРХИ, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, член Союза московских архитекторов
e-mail: vera-ivi@yandex.ru

Соколова М.В. — Кандидат искусствоведения, МГУ им. М.В.Ломоносова
e-mail: mar641079992007@yandex.ru

Аксенова С.В. Аспирант исторического факультета (кафедра всеобщей истории искусства) МГУ им. М.В. Ломоносова. Научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — начала XX века Государственной Третьяковской галереи
e-mail: aksenovasv@tretyakov.ru

Климкина Т.В. Соискатель кафедры «Театральное искусство и народная художественная культура», ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»
e-mail: scientificMagazines@gmail.com

Цыкунова Е.М. Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: litzy@mail.ru

Аникина Н.И. Искусствовед, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России
e-mail: moschrus@mail.ru

Губарев Д.В. Мастер производственного обучения МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a-d-z@mail.ru

Пономаренко Н.В. Старший преподаватель, аспирант, Дальневосточный Федеральный университет (г. Владивосток), Инженерная школа, кафедра «Проектирование архитектурной среды и интерьера»
e-mail: umbrella_nv@mail.ru

Лапшина Е.А.

Профессор, кандидат архитектуры, Дальневосточный Федеральный университет (г. Владивосток), профессор кафедры «Проектирование архитектурной среды и интерьера»
e-mail: likhlap@mail.ru

Окрошидзе Л.Г.

Аспирант отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: okroshidzelia@gmail.com

Королева В.И.

Соискатель МГУ им. М.В. Ломоносова, Исторический факультет, кафедра «История отечественного искусства»
e-mail: v.i.koroleva@inbox.ru

Пластова Т.Ю.

Кандидат филологических наук, зав. кафедрой «Гуманитарные науки» МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

Тавакалова Г.А.

Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: gaiane2512@gmail.com

Вебер-Чубайс Ю.И.

Искусствовед, соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: julia_chubays@hotmail.com

Махар Дауд

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, место работы: Университет Дамаска, Сирия
e-mail: daod.mahar@yandex.com

Соостер М.Т. Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: margo.sooster@gmail.com

Красильникова А.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: melody777@mail.ru

Ли Ицянь Аспирант СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: liyiqianwojia@yandex.ru

Чистякова О.А. Преподаватель кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: felixv68@mail.ru

Ширинская А.А. Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: aashirinskaya@mail.ru

Ярошенко Е.В. Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: yaroshenkoe@mail.ru

Юркова С.А. Научный сотрудник Отдела керамики и стекла Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.»
e-mail: svetay@yandex.ru

Барсукова Н.И. Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн» Гжельского государственного университета
e-mail: bars_natali@mail.ru

Соболева А.С. Соискатель кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: soboleva-anna@list.ru

Желтакова Я.И. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: jeltakova.yana@yandex.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

1/2018
Часть 1
Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10.02.2011

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 20.03.2018
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 19,25.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2017